



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE DOCTORADO
ARTE: PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN

**ANÁLISIS TEÓRICO-PRÁCTICO DEL VACÍO Y DEL SILENCIO
EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
GERARDO SUTER LATOUR

DIRIGIDA POR
DR. D.
FRANCISCO JAVIER SANMARTIN PIQUER

VALENCIA
NOVIEMBRE DE 2010

ÍNDICE

PRÓLOGO -----	7
INTRODUCCIÓN -----	13
CONSTELACIÓN -----	23
¿POR QUÉ DELEUZE-GUATARI Y EL RIZOMA NO, O A VECES SÍ?	31
IMAGEN DIALÉCTICA Y CONSTELACIÓN	36
VERTOV, LOS FRAGMENTOS Y EL MONTAJE	39
WARBURG + BENJAMIN + GODARD	40
ROMPER EL SILENCIO	45
APRECIACIONES PERSONALES A MODO DE CONCLUSIÓN (Y ALGO MÁS DE BORGES)	57
PARPADEO -----	61
Y DE PRONTO, UN PARPADEO	63
FRAGMENTOS DISPERSOS EN LA ARQUITECTURA	76
SOBRE EL VACÍO	81
EXPLOSIVAMENTE MULTIDIMENSIONALES	86
APRECIACIONES PERSONALES A MODO DE CONCLUSIÓN (Y ALGO MÁS DE MALLARMÉ)	108
IMAGEN EXPANDIDA -----	113
UN TÉRMINO PRESTADO	115
GRADOS (MODALIDADES) DE EXPANSIÓN	120
LA EXPANSIÓN DE LA DUDA	141
EISENSTEIN EN CRUDO	143
APRECIACIONES PERSONALES A MODO DE CONCLUSIÓN (Y ALGO MÁS DE EISENSTEIN)	149

ODISEA DEL ESPACIO -----	155
SISTEMAS: DIFERENCIAS Y SIMILITUDES	158
"YOU TALKIN' TO ME?"... SÍ:	164
HABLÁBAMOS DEL PARPADEO, DE LA IMAGEN EXPANDIDA, DE LAS CONSTELACIONES	
DUALIDADES	167
PANTALLAS ROTAS	170
UN LUGAR INCIERTO	174
MONTAJE DE ATRACCIONES	176
APRECIACIONES PERSONALES A MODO DE CONCLUSIÓN (Y ALGO MÁS DE AITKEN)	184
CONCLUSIÓN -----	191
EPÍLOGO -----	197
FUENTES CONSULTADAS -----	203
ANEXOS -----	217
TRADUCCIONES -----	219
MAQUETA DEL LIBRO <i>IN SITU</i> -----	229
RESUMEN EN CASTELLANO -----	231
RESUM EN VALENCIÀ -----	233
SUMMARY IN ENGLISH -----	235

PRÓLOGO

*“Ahora me preocupa más
el espacio que la pelota.”*

Carles Puyol ¹

Fueron dos las razones principales que me impulsaron a iniciar este proyecto. Una, la posibilidad de participar en un programa doctoral que ofrecía la opción de combinar, desde su propia definición en el nombre, la investigación y la creación en el arte. Otra, la oportunidad de profundizar en un tema que ha sido constante en mi obra personal y que se ha reflejado tanto en el trabajo práctico de la producción artística, como en algunos escritos y conferencias en las que había abordado esta problemática pero que no había tenido oportunidad de formalizar ².

Probablemente el principal reto de toda esta aventura, haya sido el tener que ajustarme a algunos lineamientos inamovibles que marca la investigación científica y adaptarlos al terreno artístico. No estaría de más comentar que el artista, debido a su-nuestra costumbre de trabajar en solitario, muchas veces aislado y preocupado por la propia individualidad, nos hace pensar en primera persona. Y nuestra forma subjetiva de aproximarnos a lo que nos rodea, y nuestra manera subjetiva de representarlo, choca la mayor de las veces con la noción de objetividad que se construye en los circuitos académicos. El hecho de que nosotros no busquemos crear certezas con nuestro trabajo, nos distancia del pensamiento que circula en las universidades. Querer estar dentro de esta estructura, aceptando sus reglas del juego y a la vez diciendo lo que queremos decir de la manera en que sabemos decirlo, es un verdadero reto.

¹ Carles Puyol en *El País*, Edición internacional, Sábado 10 de julio de 2010, p. 38.

² El actual título de la tesis doctoral es *ANÁLISIS TEÓRICO-PRÁCTICO DEL VACÍO Y DEL SILENCIO EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA*, como siempre sucede, este nombre se registró antes de que la investigación se iniciara, hoy pienso que titularla *IMAGEN EXPANDIDA* es más preciso.

Puedo decir que en el presente trabajo conviven dos metodologías, la primera, más ortodoxa, que se ocupa del tema de estudio: la expansión de la imagen; otra, que por contraposición podríamos llamar heterodoxa, y que es la que se mueve en el terreno pantanoso de lo artístico. Ambas muestran su rigor específico, pero implican diferentes procesos de análisis y de generación de conocimiento. En la primera, un conjunto de paradigmas universales se utilizan para explicar un fenómeno individual; en la segunda, son los paradigmas individuales los que buscan un espacio universal.

Espero que este trabajo revele también que detrás de cada obra existe un proceso de investigación sin el cual el artista no podría alcanzar resultados satisfactorios, y que ese proceso de investigación es un sistema definido por el artista, una metodología única que por lo general se aplica al proceso individual de creación. En mi caso y para lo que toca a la presente disertación, la metodología utilizada la planteo como un eco teórico de la metodología práctica. Me interesa que la metodología pueda explicarse con la puesta en evidencia de la misma metodología. Estoy interesado en colocar algunos puntos sobre la mesa y abrir el debate, no tanto sobre los puntos específicos, sino sobre sus posibles conexiones. Como he dicho, la metodología a este nivel es individual y personal, como lo es la obra de cada artista, por eso es que muchas veces es tan difícil en nuestro campo hablar en tercera persona de algo que es tan nuestro. Si algo se podría decir de la metodología artística es que propone, no impone, desmonta y recolecta fragmentos para sugerir algo nuevo que pueda ser a su vez desmontado y reutilizado.

Creo que lo que habla a favor de un artista es su obra y no su dicho. El cómo se hizo el trabajo finalmente no importa, es un agregado de la obra. Lo importante es si conmueve o no, si toca las fibras sensibles de las emociones e inclusive de la razón. Esa metodología que lleva a un artista a conmover al prójimo no viene de las recetas, ni siquiera se aprende, se va construyendo poco a poco, obra sobre obra.

Hace apenas unas horas, mientras comenzaba a redactar estas ideas que se anexan, me encuentro una entrevista en vivo con el director de cine Alejandro

González Iñárritu quien, momentos antes del estreno de su última película *Biutiful*, a una pregunta que le hacen acerca del personaje interpretado por Javier Bardem responde:

La verdad es que los procesos de creación de personajes son tan misteriosos que son difíciles de racionalizar, no hay un método, un sistema, una razón que se pueda detectar. El personaje me exigió eso, el personaje me lo dictó; la historia me la ha ido escribiendo el personaje.³

Y el proceso de creación de un personaje, como cualquier otro proceso de creación, muchas veces es un enigma:

Me acerqué al arte también porque no es una ciencia exacta. Incluso desmontando una imagen por completo y de forma analítica, siempre te quedas con un cambio en la mano. Lo que me gusta es trabajar sobre esta cantidad indefinida.⁴

El arte está plagado de formas subjetivas. El arte no crea certezas sino dudas; no resuelve nada, crea preguntas. Si solamente existiera el conocimiento racional, se nos escaparían muchos aspectos importantes del mundo que nos rodea. Si pudiésemos hablar de una metodología racional, haríamos referencia a procedimientos transparentes y fáciles de reproducir, esquemáticos y hasta cierto punto universales. Si existiera entonces una metodología "irracional", esta sería individual, poco transparente, que se nutre de fuentes muy diversas y que es la que invade el quehacer artístico. La racional conecta predeciblemente los puntos existentes, la "irracional" nos sorprende. En la presente investigación conviven entonces estas dos metodologías: la ortodoxa que hemos descrito en un inicio, y la heterodoxa que nos proporciona ese segundo nivel de lectura, que está entremezclada, enredada con la subjetividad.

Debo también comentar que a la fecha no existen muchos doctorados que a los artistas nos permitan trabajar así, es más, podrían contarse con los dedos de la mano los existentes al interior de la academia. Pero ello está cambiando y

³ Entrevista de Carmen Aristegui a Alejandro González Iñárritu en CNN, el 22 de octubre de 2010.

⁴ Lucia Magi, "En Italia se prefiere el debate a la solución", entrevista a Maurizio Cattelan, *Babelia-El País*, 25 de septiembre de 2010.

veo con optimismo que la brecha tiende a reducirse gradualmente. Pienso que la riqueza del doctorado *Arte: Producción e Investigación*, es la de sacar a flote y evidenciar la polaridad existente en el binomio hasta hoy poco definido que habla de la relación entre investigación y creación artística, y por ende, las características que asume la investigación al interior de los procesos creativos en la producción artística contemporánea. En este sentido e intentando comprender el funcionamiento de este binomio, diseñé el presente trabajo que me permite desarrollar un trabajo teórico-práctico, y paralelamente ensayar una aproximación a la definición del concepto de investigación en el arte, vinculándolo a la misma práctica artística.

Este texto cumple así con una doble función. La de investigar de manera teórico-práctica un fenómeno en particular (el de la expansión de la imagen), y ensayar una aproximación teórica al fenómeno que pueda ser, por la forma en que lo he articulado, una propuesta artística en sí misma. En este trabajo por tanto, la investigación evidencia no solamente las particularidades del fenómeno a estudiar, sino las particularidades de la investigación vinculada a la producción artística y plantea la posibilidad de convertir la propia investigación en una obra. El tratamiento y estudio teórico-práctico del fenómeno, resulta en una puesta en evidencia de las particularidades que la investigación puede asumir al interior de la práctica artística como tal.

Por ejemplo, y el lector lo verá más adelante, la dificultad de hablar en primera persona y el interés de dejar hablar más a los artistas que a los teóricos, me obligó a plantear un sistema de citas donde mis propias palabras así como mi propia obra, se integran como terceras personas al discurso central. Probablemente, este espacio, el del *Prólogo*, sea el único momento donde pueda dirigirme al lector en estos términos. Pasada esta página, mi dicho será otro y con suerte, en el *Epílogo*, nos podremos hablar de *tú a tú* nuevamente.

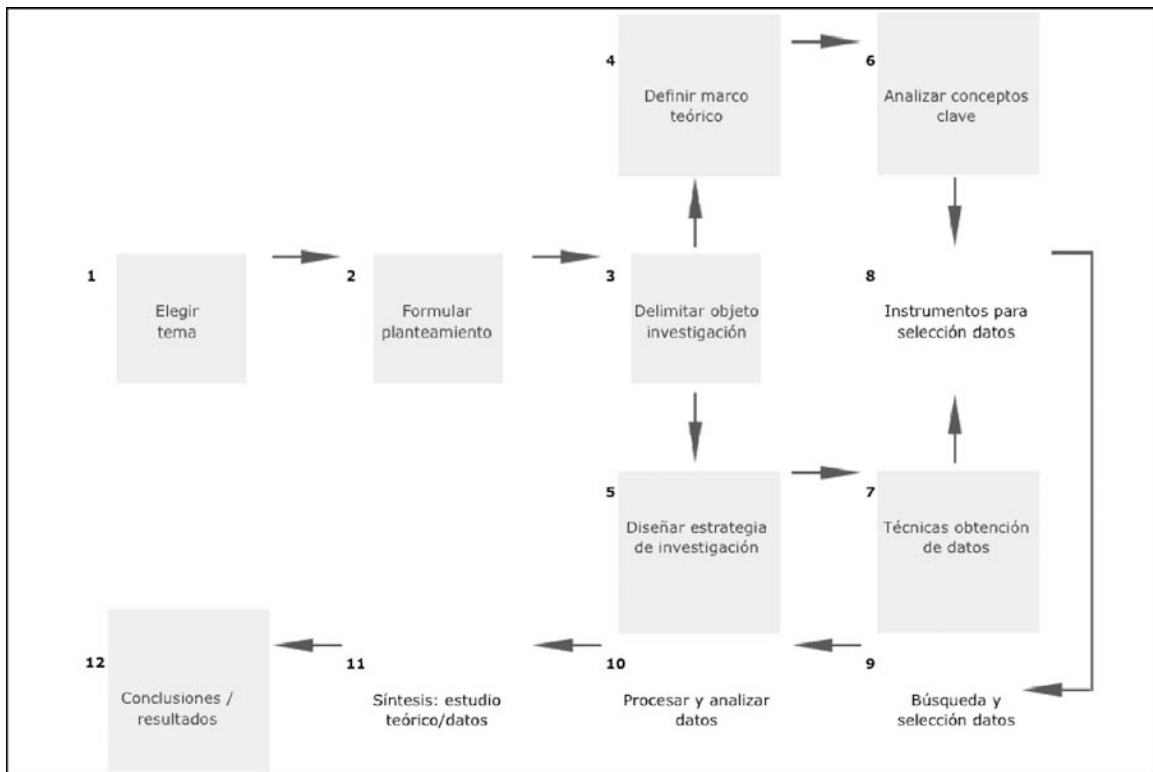
INTRODUCCIÓN

La popular frase “una imagen vale más que mil palabras” se ha mal entendido: la imagen puede contener más de mil palabras, pero no es un discurso textual. Creer además que la obra de arte se comprende mejor cuando es traducida a palabras me parece un contrasentido, o más bien, un camino equivocado que en última instancia choca con la función primera de cualquier trabajo artístico. En el arte se utilizan códigos de comunicación y de transmisión de ideas-sensación que no necesariamente son textuales. Muchas veces abordamos el análisis de obras artísticas a partir de estructuras filosóficas, psicológicas, antropológicas (las que gusten), pero éstas no dejan de ser simplemente eso: aproximaciones al fenómeno y no el fenómeno mismo.

El presente, quiere ser un trabajo que muestre, no que demuestre, y para ello nos gustaría anteponer lo práctico a lo teórico, o cuando menos, tratar de mantener un justo equilibrio; esto es, nos gustaría proponer un sistema teórico que acompañe a la producción artística. Quisiéramos ver las ideas desde el lado de la práctica y utilizar un sustento teórico para mostrar por qué queremos explicarlo desde este, nuestro lado, y tal vez con ello contribuir a tender un puente metodológico que permita comunicar ambas orillas. También nos gustaría aventurar la hipótesis de que el fenómeno que nos atañe se puede entender creando una obra que lo explique; es decir, mostrar el fenómeno a partir del fenómeno mismo, o definir un sistema que explique el sistema mismo.

Sujetándonos a una metodología y a un rigor propios de la investigación artística trataremos de incorporar las reflexiones que algunos artistas han aportado desde el campo creativo y dosificar aquello que proviene de la teoría pura. En este proceder también quisiéramos recuperar mucho de lo artístico que el pensamiento teórico tiene. Estamos ciertos de que el sistema de observación e interpretación que cada artista plantea es único, que se refleja en su quehacer diario y que muchas veces la definición de este sistema es el verdadero reto que tiene frente a sí. Pero a pesar de lo enfático que pueda sonar lo anterior, no

desconocemos las otras formas de interpretación y explicación de lo real, digamos, aquellas que se manifiestan en el terreno de la palabra (hablada y/o escrita). Está claro que a través de ella se explican muchos fenómenos, el arte entre otros, pero para nuestro caso concreto tendremos que ubicarla del otro lado. Los teóricos, como un espectador más, se acercan a la obra buscando traducciones que les permiten aprehenderla, explicarla, comentarla; en estos momentos, simplemente pediremos no confundir las traducciones con el original o privilegiar lo traducido sobre lo originario ⁵. Nos interesa la visión del artista, del individuo que plantea su propio sistema interpretativo de lo real y que logra comunicarse a través de él.



Esquema para desarrollo de proyecto propuesto en el Seminario AVM.

(Imagen 1)

⁵ Esto no significa que una traducción no pueda devenir a su vez en original, pero entonces estaremos ante una nueva obra, un símil de la primera, pero no la primera.

Para determinar el procedimiento a seguir en la investigación, nos apoyaremos en el esquema anterior (Imagen 1), propuesto en el Seminario Artes Visuales y Multimedia (2008/2009) y publicado en la página del Laboratorio de Luz de la Universidad Politécnica de Valencia ⁶. Dadas las características del proyecto, decidimos incluir en nuestra disertación aquellos pasos que resultaban pertinentes y que son los que detallaremos a continuación.

ELEGIR EL TEMA. Podemos decir que son tres los componentes básicos de nuestra reflexión: el **espectador**, que enfrenta un conjunto de **imágenes**, en un **espacio** determinado. Y el tema que nos interesa abordar es el comportamiento de estos tres elementos en las propuestas artísticas contemporáneas, en particular, en la instalación compuesta tanto de imágenes fijas como cinemáticas. Cabe decir que en el presente ensayo entenderemos por imagen, aquellas formas de representación en las que media un proceso técnico de captura y/o de reproducción (según Vilem Flusser ⁷, la llamada imagen técnica). Es verdad que un gran número de propuestas visuales en el arte contemporáneo se caracterizan por desplegar las imágenes en el espacio arquitectónico vinculándolas con otros lenguajes como el sonido o el texto (tangencialmente, a estos últimos casos también nos acercaremos).

FORMULAR EL PLANTEAMIENTO. Acogiéndonos al término acuñado en 1970 por Gene Youngblood ⁸, que hablaba del cine expandido (*expanded cinema*), introduciremos el término **imagen expandida** para hablar de los trabajos que, valiéndose primordialmente de la imagen técnica, utilizan el espacio arquitectónico como soporte final de la misma. Ante esta expansión de la imagen, la arquitectura se vuelve la receptora y contenedora última de la imagen. Al interior de esta investigación la relación que las imágenes técnicas establecen con el espacio y con los otros elementos constitutivos del discurso artístico como pueden ser el sonido y/o el texto, se volverán igualmente motivo

⁶ <http://www.upv.es/laboluz/master/seminario/>

⁷ Vilem Flusser, *Filosofía de la fotografía*, Editorial Trillas, México, 2000.

⁸ Gene Youngblood. *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co, Nueva York, 1970.

de reflexión. Podemos decir entonces que el **objeto** de estudio será la imagen en el espacio arquitectónico y lo catalogaremos como **imagen expandida**; al **fenómeno** lo llamaremos **parpadeo** (veremos más adelante por qué) y derivará de las relaciones que se establezcan entre los elementos constitutivos del objeto de estudio y el espectador, y el **sistema** en el cual se ubica este objeto evidenciando el fenómeno, es la **constelación**.

DELIMITAR EL OBJETO DE INVESTIGACIÓN. Será pertinente acotar algunas particularidades del **objeto** y del **fenómeno** insertos en un **sistema** específico. Por las características mismas del **objeto** y del **fenómeno** a estudiar habrá que distinguir dos aspectos muy claros de ambos. Por un lado, el **fenómeno** pone en evidencia y nos sitúa ante los elementos constitutivos o componentes de la obra artística que nos interesa estudiar, la que denominamos **imagen expandida**. Por otro, la manera en que los componentes de la **imagen expandida** se relacionan entre sí y con el espectador, y lo que en sus relaciones producen, dan lugar al **fenómeno** que estudiaremos y que denominaremos **parpadeo**. Es importante entender que lo uno y lo otro se dan simultáneamente, para efectos de estudio habrá que separarlos y por ello veremos primero el **parpadeo** y luego la **imagen expandida**. Definiremos qué entendemos por **parpadeo** (los intersticios entre los componentes y/o los intersticios entre los componentes y el espectador, la modificación de estos intersticios), y luego por **imagen expandida** (imágenes fijas y/o en movimiento y su relación entre sí, y su relación con la arquitectura y con otros componentes, como sonido y texto). A partir de la definición del **sistema** (no estructura) en el cual **objeto** y **fenómeno** se encuentran localizados, estableceremos las ligas entre los componentes y explicaremos por qué esas ligas pueden entenderse como flujos que conectan un punto con otro; explicaremos por qué los vacíos, los espacios entre componentes, los intersticios, son completados activamente por quien ve, quien transita, quien consume la obra (el recorrido en tiempo real por parte del espectador es uno de los flujos más importantes; antes de que el espectador cree los flujos, lo que existe son solamente componentes dispersos en el espacio arquitectónico).

DEFINIR EL MARCO TEÓRICO. Dadas las características del **objeto** y del **fenómeno** a estudiar, quisiéramos refugiarnos en un modelo de pensamiento flexible, es decir, un **sistema** y no una estructura que nos ayude a entender lo inestable de una propuesta artística como la que analizaremos (probablemente más inestable que muchas otras formas del arte). Si bien es cierto que en un principio el texto *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari ⁹, y en particular la idea de rizoma parecían ser una herramienta adecuada de trabajo, a medida que avanzábamos en la reflexión, la posibilidad de trabajar con un **sistema** constelar pareció ser lo más adecuado ¹⁰. De manera natural llegamos al trabajo de Aby Warburg y Walter Benjamín ¹¹, y por ello decidimos acercarnos a la comprensión del **objeto** y del **fenómeno** de estudio acogiéndonos a este **sistema**.

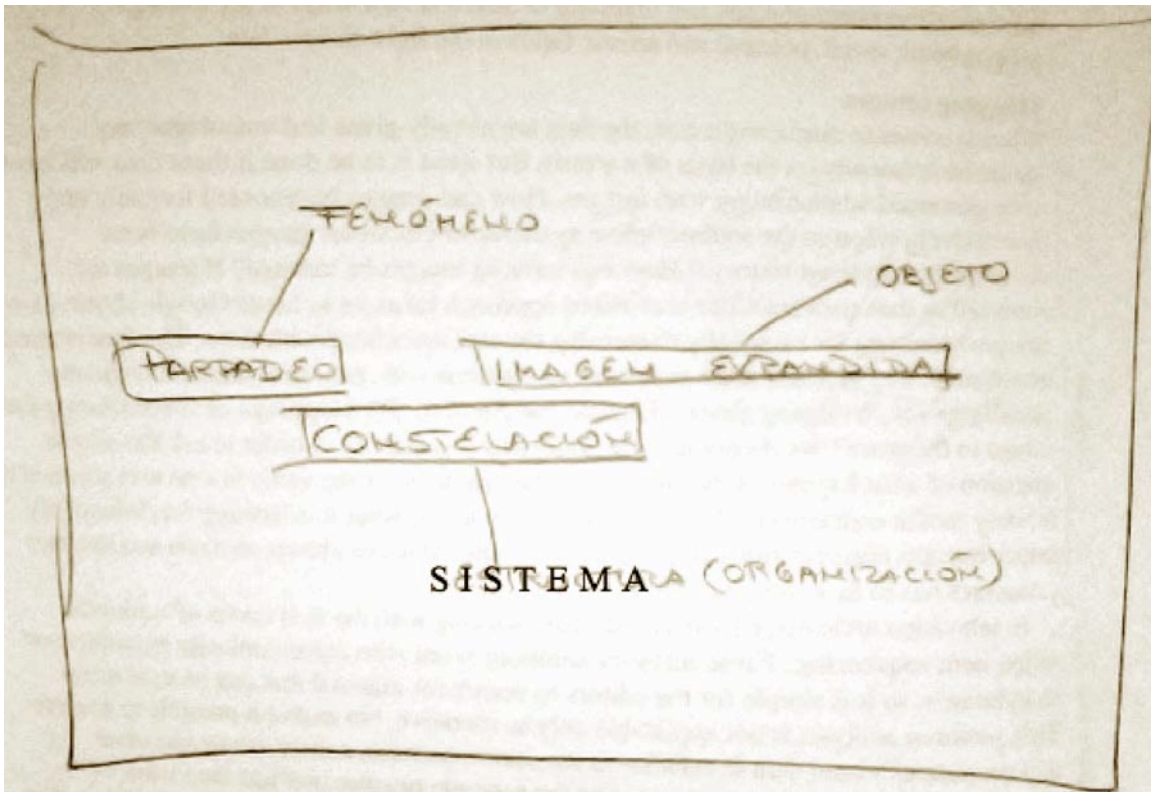
DISEÑAR ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN. Digamos que trabajaremos de la siguiente manera. En primer término quisiéramos explicar lo que entendemos por **constelación** y por qué el arte y en particular la instalación compuesta de imágenes expandidas se muestran articulados como un sistema constelar. Para ello nos acercaremos a algunos autores y artistas que muestran afinidad con el modelo. Luego, una vez definido el sistema quisiéramos explicar qué entendemos por **parpadeo** y cómo este fenómeno se replica en distintas manifestaciones artísticas. Al igual que en el capítulo dedicado a la constelación, la referencia directa a la creación artística será fundamental. Posteriormente, desarrollaremos una definición de **imagen expandida** y enunciaremos algunas de sus características específicas. En todo momento, a lo largo de la investigación, trataremos de explicar por qué el **objeto** de estudio (**imagen expandida**) al ponerse en funcionamiento crea un **fenómeno** particular (**parpadeo**) que es aprehensible en términos de **constelación**. Al diseñar esta

⁹ Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2008.

¹⁰ Los objetos colocados en nuestra constelación son como estrellas con distintas intensidades que se conectan formando una figura, y esa figura puede cambiar, y se pueden conectar esos puntos luminosos de otra manera para formar otras figuras.

¹¹ Veremos algunas interesantes coincidencias entre los sistemas propuestos en el arte y la manera en que Walter Benjamin se aproxima a un fenómeno, organiza el estudio del mismo y en general su pensamiento.

estrategia de investigación siempre pensamos en un método inductivo-cualitativo, ya que nuestra finalidad primordial fue siempre explorar más que comprobar. Es muy probable que, como en toda obra de carácter artístico, y el trabajo que el lector tiene ante sus ojos lo inscribimos allí, generaremos más preguntas que respuestas, tendremos más puertas abiertas que casos cerrados, y si esto ocurre, habremos llegado satisfactoriamente a lo que nos estamos proponiendo.



Primer boceto elaborado para ubicar la idea central del proyecto.

(Imagen 2)

Nos interesa resaltar del esquema anterior (Imagen 2), el hecho de que trabajaremos con un sistema y no con una estructura. En el entendido de que el primero es flexible, maleable, modificable, y la segunda implica algo rígido. También nos gustaría destacar que los vínculos entre las categorías que vemos en el esquema no están establecidos, es decir, se construyen temporalmente y en ningún momento crean lazos únicos y permanentes entre ellas.

ANALIZAR CONCEPTOS CLAVE. Los conceptos clave están planteados en los cuatro capítulos propuestos (*Constelación, Parpadeo, Imagen expandida, Odisea del espacio*), y al interior de cada capítulo, la estructura está dada de la siguiente manera: una breve introducción, algunos subíndices explicativos, un ejemplo de obra personal sobre el tema tratado y un último subíndice que retoma y concluye lo visto en el capítulo. Cada uno de los subíndices que integran los capítulos apuntan pues a desmenuzar y clarificar los conceptos clave, y en cada capítulo también hay un ejemplo práctico y concreto que acompaña las reflexiones teóricas. Como se verá más adelante, obligados a descomponer la totalidad a estudiar para poderla describir, optamos por una secuencia y un orden que nos facilitara el proceso; decidimos explicar el **sistema** donde se produce un **fenómeno** y en el cual está inserto el **objeto**, pero hubiéramos podido trabajar en otra dirección igualmente válida ¹². Por último, habría que decir que a medida que avancemos en los capítulos y hasta llegar a las conclusiones, iremos incorporando al nuevo discurso lo que fuimos definiendo en los pasos anteriores.

¹² Bien pudimos haber explicado el **objeto** que al insertarse en un **sistema** evidenciara el **fenómeno** o explicar el **sistema** en el cuál se inserta el **objeto** que evidencia el **fenómeno**.

CONSTELACIÓN



Segundo boceto elaborado para ubicar las ideas centrales del proyecto.

(Imagen 3)

Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje.¹³

Con estas palabras y con esta sintaxis, Walter Benjamin despliega dos ideas que van a ser fundamentales para el desarrollo de este capítulo. Si pudiésemos apropiarnos de fragmentos textuales, así como en el arte nos apropiamos de fragmentos de diversa índole para “resignificarlos”, podríamos citar sin comillas y armar nuestro propio *Cut-Up* al estilo Gysin & Burroughs sin el menor remordimiento.¹⁴

In the summer of 1959 Brion Gysin painter and writer cut newspaper articles into sections and rearranged the sections at random. *Minutes to Go* resulted from this initial cut-up experiment. *Minutes to Go* contains unedited unchanged cut ups emerging as quite coherent and meaningful prose. The cut-up method brings to writers the collage, which has been used by painters for fifty years. And used by the moving and still

¹³ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Ediciones Akal, Madrid, 2005, p. 460.

¹⁴ A lo largo de la investigación incluiremos citas en su idioma original. Si lo desea, el lector podrá buscar las traducciones a partir de la página 219 de este documento.

camera. In fact all street shots from movie or still cameras are by the unpredictable factors of passers by and juxtaposition cut-ups. And photographers will tell you that often their best shots are accidents... writers will tell you the same. ¹⁵

Pero no llegaremos a tal extremo. Para no confundir al lector y provocar el malestar de la academia, citaremos con comillas y procuraremos que el montaje sea lo más respetuoso y claro posible.

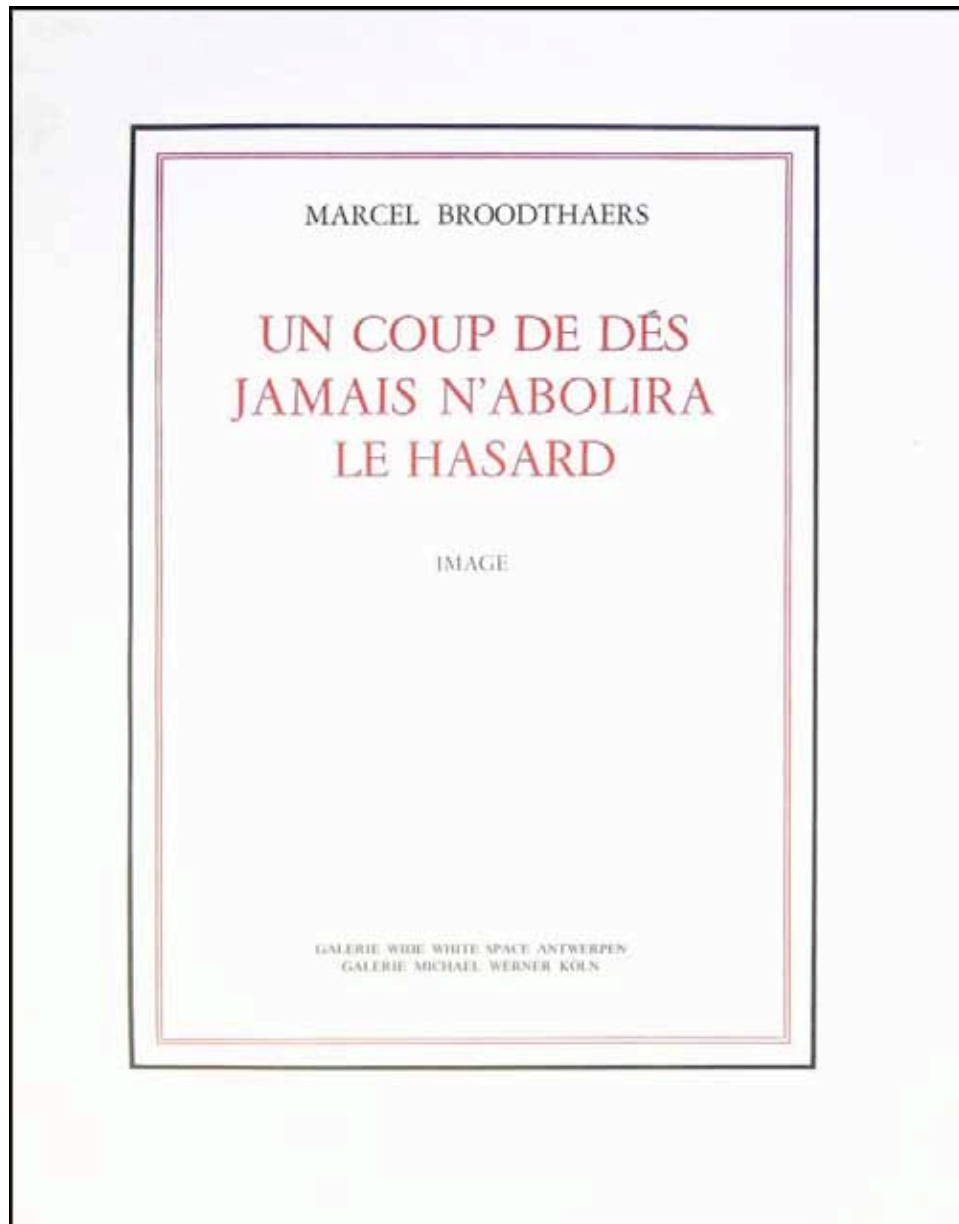
Por supuesto, con jerarquía y todo, pero para mí representa un modelo no occidental, no ilustrado, de funcionamiento de una producción de forma, de forma vocal, musical, de baile... Durante mucho tiempo mi afición al flamenco y mi trabajo intelectual estuvieron totalmente separados. Antes de viajar por primera vez a Sevilla, por ejemplo, no había leído ningún libro sobre flamenco, no me interesaba y jamás hablaba del flamenco a nivel intelectual. Y en un momento dado entendí. Estaba leyendo a Warburg y comprendí cómo mi experiencia del flamenco formaba parte, de alguna manera, de mi trabajo sobre la imagen. Durante algún tiempo, en Francia, mi posición intelectual estaba en un difícil equilibrio: los filósofos no me consideraban filósofo, los historiadores del arte no me consideraban historiador. Y ahora que parecía que por fin la cosa estaba más tranquila, la voy a complicar metiendo el flamenco de por medio. Para mí el flamenco es, precisamente, una manera de mostrar –en el contexto del arte contemporáneo, es decir, en las galerías, en el mercado, en los museos e instituciones– que hay funcionamientos distintos, otras maneras de hacer. ¹⁶

Estoy a orillas del mar. En una playa alejada de la civilización. Es de noche y descubro un cielo sorprendentemente estrellado, probablemente porque en todo el día no hubo bruma o porque la luna no ha salido aún. Decido recostarme boca arriba y observar con detenimiento cada uno de los puntos. Lo primero que me viene a la mente es, ¿cómo se les habrá ocurrido unir esos puntos luminosos para formar constelaciones? ¿Qué pasaría si en este juego hipotético yo me pusiera a unir otros puntos y creara mi propio imaginario? Comienzo a tirar líneas para formar la figura de plantas, animales y cosas. En el proceso me doy cuenta de que también puedo identificar

¹⁵ William S. Burroughs, "The Cut-Up Method of Brion Gysin" en http://www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html.

¹⁶ Pedro G Romero, "Un conocimiento por el montaje", entrevista a Georges DiDi-Huberman con motivo del curso *Cuando las imágenes tocan lo real* en El Círculo de Bellas Artes de Madrid, abril de 2007, versión digital tomada de <http://www.circulobellasartes.com/imprimir.php?pag=articulominerva&ele=141>.

diferencias en esos puntos: brillo, permanencia del brillo, tamaño, debido seguramente a las dimensiones reales o a la distancia, y entonces una nueva variable entra en mis dibujos y puedo pensar en las manchas de un tigre o los ojos de la iguana. ¡Cómo se parece el cielo al poema *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard!* O mejor dicho, a la versión gráfica que Marcel Broodthaers realizó en 1969 de dicho poema.¹⁷



Portada de la publicación de Marcel Broodthaers que contiene su versión gráfica del poema *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard!* de Stéphane Mallarmé.

(Imagen 4)

¹⁷ Nota del autor.

EXCEPTÉ
à l'altitude
PEUT-ÊTRE
aussi loin qu'un endroit

fusionne avec au delà

hors l'intérêt
quant à lui signalé
en général
selon telle obliquité par telle déclivité
de feux

vers
ce doit être
le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation

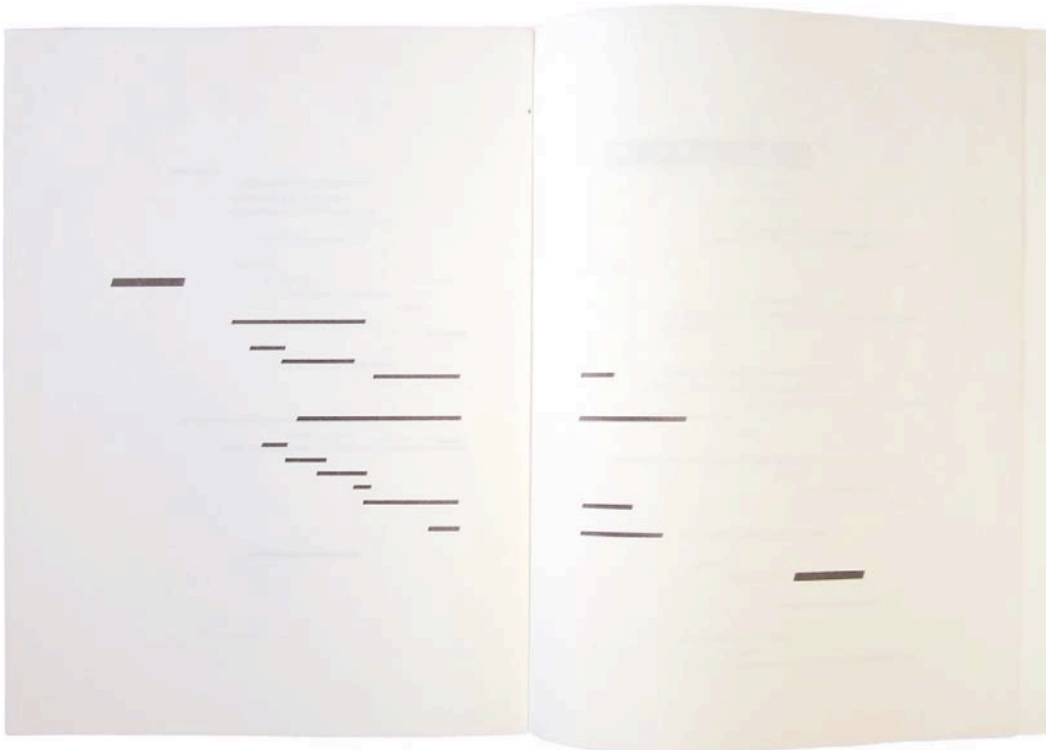
veillant
doutant
roulant
brillant et méditant

avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés

Página del libro *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard!* de Stephane Mallarmé.

(Imagen 5)



Página del libro de M. Broodthaers que contiene la versión gráfica del poema de S. Mallarmé.

(Imagen 6)

Podemos decir que al entrar a una exposición muchas veces recibimos la misma impresión. Como espectador no nos enfrentamos a una página en blanco, sino a un conjunto de elementos dispersos que el artista nos pide relacionar: que tracemos líneas entre los elementos y que entrelacemos los componentes para crear nuestra propia constelación. Los saltos espaciales entre imágenes, por ejemplo, pueden ser grandes o pequeños, pero en ese acto de desplazamiento corporal, visual, intelectual, de una imagen a otra, hay un *impasse* en el que intervenimos un intersticio y en el que la intervención se transforma a su vez en momento de reflexión. Ese tiempo que ocupamos para movernos de un punto a otro deja una estela en el vacío, una huella que es resultado de un parpadeo que oscurece el afuera y da luz al interior. Es un flujo multidireccional que conecta distintos puntos de un universo específico.

Entre 1924 y 1929, Aby Warburg desarrolló un complejo sistema basado en imágenes y textos que buscaban explicar la historia a partir de la interconexión de sus muy variados componentes. Su *Mnemosyne Atlas* fue el precursor de los sistemas constelares. Buscaba que el espectador relacionara imágenes fotográficas, recortes de periódico, textos manuscritos e impresos, y que a partir de las interrelaciones construyera su propio discurso. Quizás el proyecto *Atlas* de Gerhard Richter va en el mismo sentido, o el *Museo imaginario* de André Malraux y su combinatoria de imágenes que no sólo substituyen a las obras originales, sino que además posibilitan nuevas y distintas relaciones entre los contenidos originales y sus representaciones. En el *Libro de los pasajes*, Walter Benjamín plantea, desde su particular orden, una forma constelar de ubicar las ideas o componentes de un discurso.

En nuestro caso, el espacio que abordaremos será el del espacio expositivo. Los componentes, aquellos que constituyen la obra y que muchas veces serán instalaciones multimedia, visuales o audiovisuales. Y hacia lo que apuntaremos nuestro interés, serán las relaciones que se establecen entre los componentes constitutivos de la instalación cuando entra en juego el espectador.



Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas*, 1924-1929.

(Imagen 7)



André Malraux selecciona las fotos para su libro *Les Voix du Silence*, donde desarrolla su idea del "museo imaginario", que contiene las imágenes de todas las obras de arte fotografiables.

(Imagen 8)

¿POR QUÉ DELEUZE-GUATARI Y EL RIZOMA NO, O A VECES SÍ? En la *introducción: rizoma* del libro *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari, los autores nos dicen que: "En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga,

movimientos de desterritorialización y de desestratificación.”¹⁸ El espectador percibe esto cuando entra a una sala de exhibición y a partir de esta impresión y de ciertos códigos (muchos de ellos aprendidos a partir de la experiencia) inicia su recorrido y atrapa lo que le rodea. De alguna manera, quien enfrenta un conjunto de obras artísticas distribuidas en el espacio arquitectónico, lo primero que hace es concebir un mapa para poder navegar ese espacio.

Mapa y no calco. Hacer el mapa y no el calco [...] Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. [...] El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación.¹⁹

Muchas veces una instalación es un rizoma y el mapa que el autor tiene de ese rizoma no es idéntico al del espectador. Comentábamos en un principio que podían trazarse múltiples y variadas líneas entre los puntos luminosos de la bóveda celeste. En una instalación sucede algo similar, las conexiones y el mapa de navegación son por lo general individuales, pueden ser coincidentes, pero individuales. El mapa que trazamos como visitantes es siempre personal, y nuestra tendencia es relacionar los distintos componentes de la obra a partir de ellos mismos y del conocimiento y experiencia de que somos portadores. Ya Marcel Duchamp y los integrantes del movimiento *Fluxus* hablaban de la participación e integración del espectador en la obra de arte, e inclusive de que éste era el que finalmente la completaba²⁰.

Aunque más adelante hagamos algunas precisiones, tomaremos en estos momentos la idea de rizoma como punto de arranque para la aproximación al

¹⁸ Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Op.Cit.*, pp. 9-10.

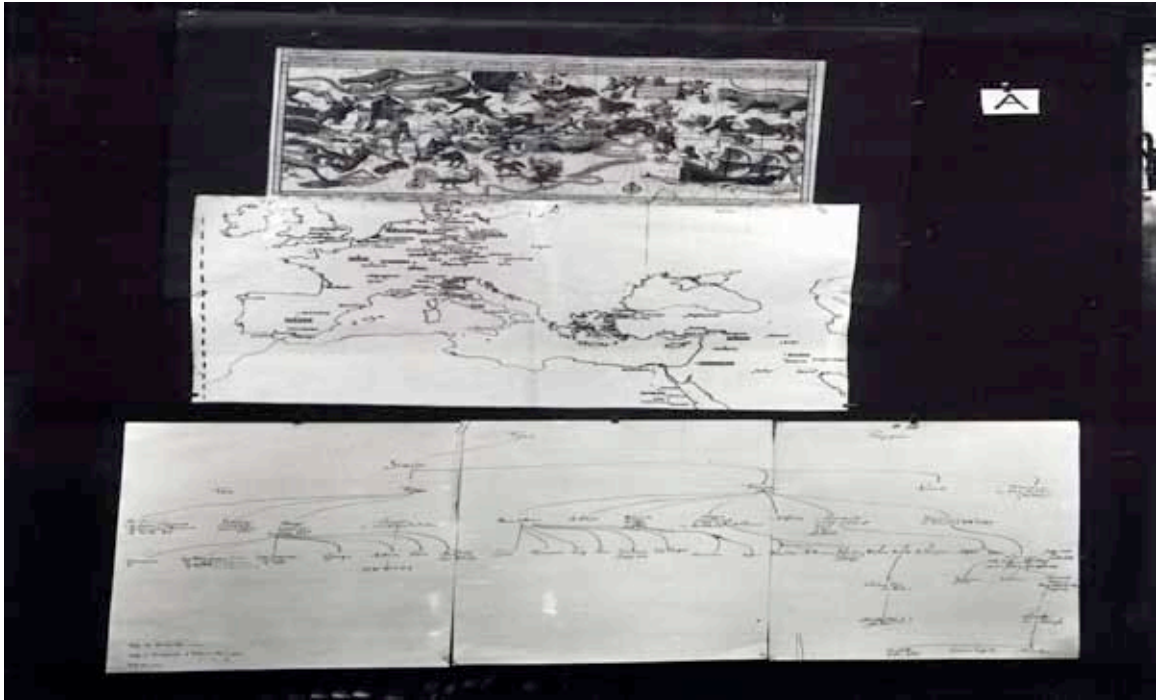
¹⁹ *Ibid.*, pp. 17-18.

²⁰ Michael Rush, *Nuevas aproximaciones artísticas a finales del siglo XX*, Ediciones Destino / Thames and Hudson, Barcelona, 2002, p. 25.

fenómeno artístico en general, y en particular al caso de la instalación audiovisual que nos concierne en la presente investigación.

Resumamos los caracteres principales de un rizoma: a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro, cinco, etc. [...] No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda [...] Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. Pero no hay que confundir tales líneas, o lineamientos, con las filiaciones de tipo arborescente, que tan sólo son uniones localizables entre puntos y posiciones. Contrariamente al árbol, el rizoma no es objeto de reproducción: ni reproducción externa como el árbol-imagen, ni reproducción interna como la estructura-árbol. El rizoma es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser reproducido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga.²¹

²¹ Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Op.Cit.*, pp. 25-26.

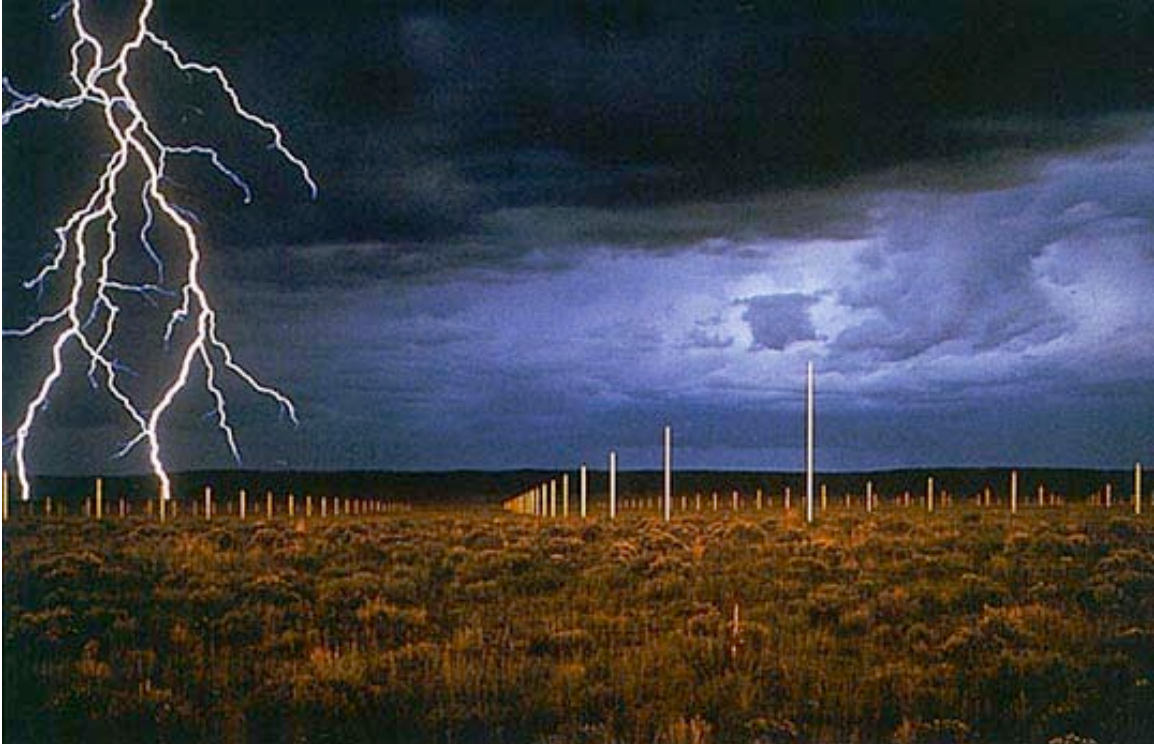


Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas*, 1924-1929.

(Imagen 9)

Me gusta la idea de las líneas invisibles que se trazan en el espacio creando un sistema temporal. Como la pieza *Lighting Field* (1977) de Walter de Maria en Nuevo México: un conjunto de postes de acero sembrados en el desierto que en un día lluvioso o de tormenta servirán para trazar líneas entre el cielo y la tierra y que, eventualmente, conformarán una constelación única y efímera.²²

²² Nota del autor.



Walter De Maria, *Lightning Field*, 1977.

(Imagen 10)

A diferencia de lo propuesto por Deleuze y Guattari, en nuestro caso, las líneas sí vinculan puntos específicos. Nuestro sistema no está hecho sólo de líneas (flujos), ya que éstas existen como resultado de conectar las imágenes que componen la instalación. En pocas palabras, sin los puntos la obra no existiría y el sistema tampoco. Pero conservemos la idea de los flujos aunque los componentes asuman un papel distinto al propuesto por Deleuze y Guattari y recordemos que el espectador será el elemento más importante que se relacionará de manera única con la obra, desde un lugar y momento determinados, y que en cierta forma será su presencia la que posibilite la existencia de los flujos.

Como en innumerables textos, lo descrito en *Mil mesetas* revela el hecho de que en el terreno teórico muchas veces se proponen sistemas de análisis que guardan un gran parecido con los sistemas de representación propuestos por los artistas, y de ahí que, el incorporarlos a nuestra reflexión pueda resultar más por

afinidad que por rigor metodológico. Como igualmente comentábamos en la introducción, se trata de colocarnos en la otra orilla, o al menos acercar el pensamiento teórico al campo de la producción artística y recuperar del pensamiento filosófico lo mucho que tiene de artístico. Imaginar esos sistemas y comportamientos que Deleuze y Guattari nos proponen, significa visualizarlos o encontrarles una forma en el espacio.

IMAGEN DIALÉCTICA Y CONSTELACIÓN. José Luis Barrios comenta que en Walter Benjamin, el método es la imagen dialéctica y en función de la imagen dialéctica se construyen las constelaciones.²³

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen <,> en discontinuidad. –Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. ♦Despertar♦ [N 2 a, 3] ²⁴

Esta afirmación es en sí una imagen que detona en nosotros una cadena de preguntas que al chocar desprenden nuevas ideas e imágenes. Colocados en un espacio determinado, bidimensional si es un libro, o tridimensional si es el caso del espacio arquitectónico, como lectores o espectadores tomamos y conectamos las imágenes que vemos; establecemos los flujos, las ponemos en movimiento y trazamos líneas de conectividad. Ahí están los componentes. “No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos,

²³ Tendremos que tener cuidado de no confundir lo que nosotros entendemos por imagen en la presente investigación (imagen técnica según la definimos) y lo que otros autores, como Benjamin o Deleuze y Guattari, entienden por imagen.

²⁴ Walter Benjamin, *Op.Cit.*, p. 464.

esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.”²⁵

La manera en que Benjamin trabaja refleja de manera clara la forma en que concibe el mundo. Cómo este autor busca un acomodo a los hechos históricos revela un sistema que a nosotros nos sirve y es el que quisiéramos recuperar para aproximarnos a la obra de arte, específicamente, a las instalaciones visuales y/o audiovisuales. En el *Libro de los pasajes*, la analogía planteada por Benjamin entre los pasajes de las galerías con sus vitrinas y escaparates, y la manera en que su texto está presentado, resulta elocuente²⁶. En una reseña de este libro Sergio Raúl Arroyo comenta:

Apuntes, notas referenciales, citas, comentarios diseminados escritos en papeles de diferente tipo y formato, incluyendo algunas páginas de periódico, constituyen el bagaje documental de un proyecto cuyos registros oscilaban entre las ensoñaciones arquitectónicas de Haussmann y la publicidad, entre la figura del *flâneur* y todo tipo de rarezas que formaban parte de un entramado prácticamente invisible para quienes hasta entonces habían analizado ese universo social [...] En ese territorio encuentra Benjamin los soportes elementales que deberían provocar “el despertar de un sueño”, el sueño hechizado del capitalismo, encarnado en la parafernalia seductora y voraz de la vida parisina, en asuntos tan disímiles en apariencia como proyectos urbanísticos, muebles, poemas, novelas, folletos, fachadas y, de forma decisiva, en la presencia de la calle como consumación de una nueva y gigantesca escenografía [...] La edición de *Los pasajes* [...] no es un mero compendio de “brillantes aforismos e inquietantes fragmentos”, sino una extraordinaria red de pistas y testimonios que, no obstante su trama inacabada, revelan la clara aspiración por renovar los instrumentos y los métodos para penetrar un ámbito profundamente fetichizado. La montaña de documentos que forma el libro pone frente a nosotros la erudición y la fantasía desmesuradas de Benjamin, y nos deja ver en él a un pensador promiscuo que alterna la filosofía con la novela policíaca, la teología con el marxismo, la psicología con el urbanismo.²⁷

²⁵ *Ibid.*, p. 462.

²⁶ Es cierto que el editor pudo haber tenido mucho que ver en la presentación gráfica de las ideas, escogió distintos tipos de letra para distinguir los idiomas por ejemplo, pero creo que este hecho no invalida el punto que nos interesa.

²⁷ Sergio Raúl Arroyo, “Libro de los pasajes, de Walter Benjamin”, en *Vuelta*, marzo de 2006, versión digital tomada de <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=11097>.

Para la problemática que nos reúne en esta investigación debemos fijar nuestra atención en dos aspectos. El primero tiene que ver con la forma en que Walter Benjamin despliega el conocimiento en el *Libro de los pasajes*. De forma lineal (porque en un libro no hay otro orden posible), plantea un salpicado de ideas en distintos idiomas que eventualmente el lector o editor tendrán que ubicar y luego concatenar. Esos fragmentos, ubicados de cierta forma, pero posibles de ser colocados en otro lugar del libro proponen un orden posible, pero lo interesante en nuestro caso no es el lugar que ocupan y qué dicen; lo importante para nosotros es cómo se relaciona un fragmento con el otro y cómo, en este caso como lectores, trazamos líneas conectivas, generamos meta-textos o meta-imágenes y damos pie a nuestra propia constelación. Los párrafos son los puntos luminosos del firmamento y las líneas o flujos entre párrafos, la constelación: “imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación”²⁸. El segundo aspecto tiene que ver con el voluntario o involuntario hecho de que enfrentamos una obra inacabada, que ni siquiera el propio autor tuvo deseo de concluir, de cerrar, porque probablemente ese acto hubiera implicado su destrucción. La enorme ventaja que tiene el *Libro de los pasajes* es que aún está abierto y la mejor prueba es lo que podemos construir en torno a él. Cabe mencionar aquí una idea que se deriva de esta última reflexión, y es el hecho de que no interesa tanto el resultado como el proceso: en la medida en que tenemos más procesos que resultado, el sistema está todavía vivo y puede generar nuevos resultados. No importa tanto si el resultado es una disertación filosófica, un texto histórico o una película. Lo interesante es el proceso llevado a cabo para activar los sistemas (en los sistemas de este tipo no hay reglas de construcción, cuando mucho puede haber reglas de comprensión). Y como bien comentaba Georges Didi-Huberman citando a Bertold Brecht, “el arte no ha de representar las cosas ni como evidentes (hallando aprobación sentimental), ni como incomprensibles,

²⁸ Walter Benjamin, *Op.Cit.*, p. 464.

sino como comprensibles, pero todavía no comprendidas”²⁹. Creemos que el arte es así, y un sistema constelar parece ser la mejor manera de describirlo.

VERTOV, LOS FRAGMENTOS Y EL MONTAJE. Francisco Serra comenta acerca del *Libro de los pasajes*: “El método utilizado es el característico del siglo veinte, el montaje, que, al ser utilizado por las vanguardias, se convirtió en punto de referencia de las grandes obras de arte de la época. A veces la obra se parece a alguna de esas películas características del inicio del cinematógrafo [...]”³⁰. Aproximadamente en 1920 Dziga Vertov afirma: “Montar significa organizar los pedazos filmados (las imágenes) en un film, ‘escribir’ el film mediante las imágenes filmadas, y no elegir pedazos filmados para hacer ‘escenas’ (desviación teatral) o leyendas (desviación literaria).”³¹ Diríamos que es recoger los pedazos, los componentes, y colocarlos de una manera particular (he ahí el trabajo creativo), para que el espectador descubra los vínculos y concluya el montaje o el desmontaje.

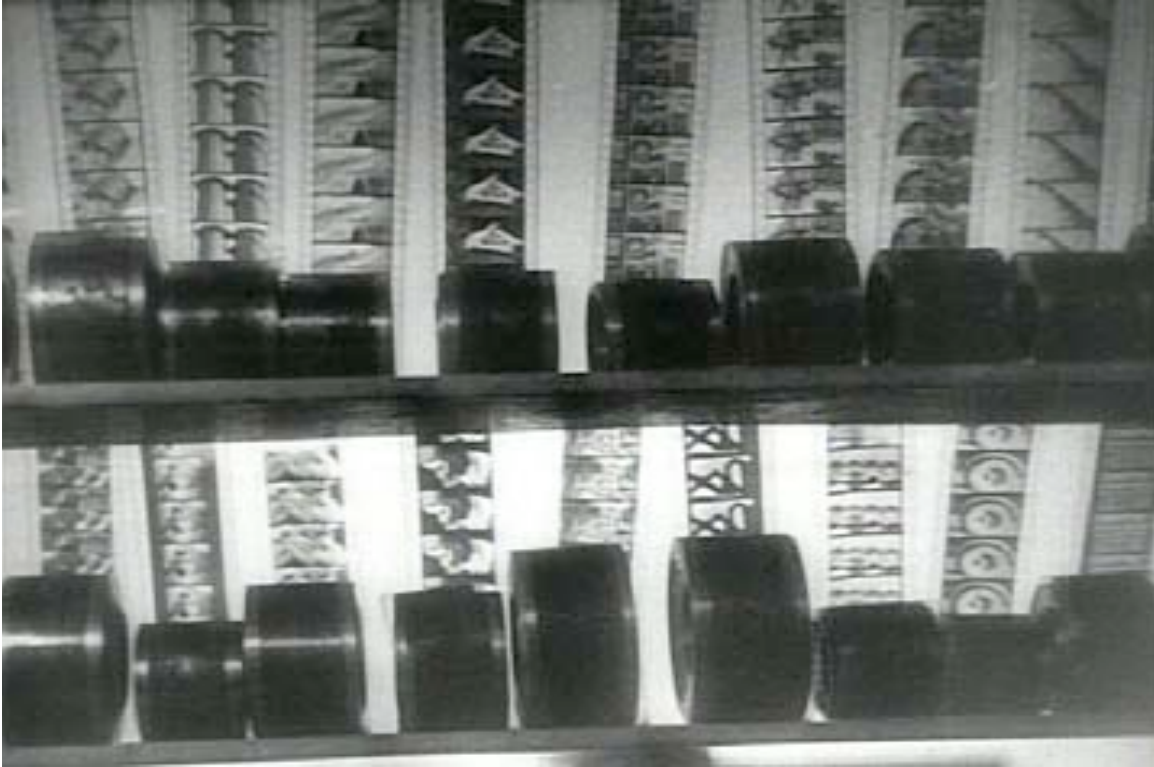
La escuela del “Cine-ojo” exige que el film sea construido sobre los “intervalos”, es decir sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación visual de las imágenes entre sí. Sobre las transiciones de una impulsión visual a la siguiente [...] Encontrar el “itinerario” más racional para el ojo del espectador entre todas esas interacciones, interatracciones, interrechazos de las imágenes, reducir toda esta multitud de “intervalos” (movimientos entre las imágenes) a la simple ecuación visual, a la fórmula visual que mejor expresa el tema esencial del film, ésta es la tarea más difícil y capital que se plantea el autor-montajista.³²

²⁹ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008, p. 81.

³⁰ Francisco Serra, “El Libro de los pasajes de Walter Benjamin” en *Foro Interno*, 6, 2006, p. 157.

³¹ Dziga Vertov, *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974, p. 109.

³² *Ibid.*, pág. 110.



Dziga Vertov. fotograma de la película *El hombre con la cámara*, 1929.

(Imagen 11)

Los fragmentos están allí, alrededor nuestro, hay que capturarlos o escribirlos o describirlos y depositarlos sobre una superficie o en un contenedor. Esos fragmentos que representan lo real (por llamarlo de alguna manera y sin entrar en polémicas), son posicionados por el artista esperando que el espectador los vincule, o que a partir de una primera distribución, la dialéctica de la imagen los ponga en movimiento y despliegue una constelación.

WARBURG + BENJAMIN + GODARD. Si bien es cierto que Warburg es una cita obligada por ser uno de los precursores de la idea de constelación, también debemos mencionar que en nuestro caso resulta aún más importante por el uso que hace de la imagen fotográfica; tácitamente la define y ubica como componente esencial en su discurso y la integra a él, dentro del proyecto *Mnemosyne Atlas*, como elemento aglutinador de su particular idea de montaje.

Igual que Warburg, Benjamin puso la imagen (*Bild*) en el centro neurálgico de la “vida histórica”. Comprendió como él que tal punto de vista exigía la elaboración de nuevos modelos de tiempo: la imagen no está en la historia como un punto sobre la línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee –o más bien produce– una *temporalidad de doble faz*: lo que Warburg había captado en términos de “polaridad” (*Polarität*) localizable en todas las escalas del análisis, Benjamin terminó de captarlo en términos de “dialéctica” y de “imagen dialéctica” (*Dialektik, dialektisches Bild*). [...] Esta temporalidad de doble faz fue dada por Warburg, luego por Benjamin –cada uno con su propio vocabulario–, como la condición mínima para no reducir la imagen a un simple documento de la historia y, simétricamente, para no idealizar la obra de arte en un puro momento de lo absoluto. Pero las consecuencias eran graves: esta temporalidad de doble faz debía ser reconocida sólo como productora de una historicidad *anacrónica* y de una significación *sintomática*. Paradojas constitutivas de los umbrales teóricos, de las radicales novedades introducidas en las disciplinas históricas por Warburg y más tarde por Benjamín [...] Lo que Freud llamaba –a propósito del sueño– un “rébus” (*Bilderätzel*), Warburg y Benjamín lo habrán puesto en práctica en el carácter de “montaje” (*Montage*) del saber histórico que ellos producían. La concepción inicial del *Libro de los pasajes* en 1927-1929, es estrictamente contemporánea a *Mnemosyne*, pero también a los “montajes de atracciones” cinematográficos de Eisenstein o los “montajes de repulsiones” surrealistas de George Bataille en la revista *Documents*.³³

Los trabajos de Warburg y Benjamin buscaban entender la historia, en nuestro caso lo que nos interesa es el arte, y en particular ciertas obras dentro de este universo artístico. Coincidimos en que los fenómenos se manifiestan de manera no-lineal, no-causal, no-derivativa, sino libre, cambiante, interconectada.

These media conditions led to Aby Warburg's famous image constellations in his *Mnemosyne Atlas (Atlas of Memory)*, which uses the photographic catalogue in the same way as André Malraux was to do later for his *musée imaginaire*, which he researched from 1935 and published in 1947 as a book with black and white illustrations, and Marcel Duchamp as well for his *Boîte-en-valise* (1942). Before this, constructing meaning in alternative displays and algorithmic transformations of image

³³ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006, pp. 125-126.

into text and *vice versa* had been examined, but Warburg stresses the contextual constellation of history as a visual process presented in three dimensions [...] The aim was to use specific and complex constellations of photographic reproductions to display relations that were different in each case in such a way that the hidden structures and connections were identifiable visually without textual explanation.³⁴



Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas*, 1924-1929.

(Imagen 12)

Hemos manejado algunos nombres que comparten cierta afinidad en su forma de pensar, producir y comunicar. Vemos cómo, por distintos caminos, autores como Warburg, Vertov o Benjamin, proponen procesos y sistemas similares. En el terreno de la imagen cinemática y más cercano a nosotros en el tiempo, tenemos el trabajo desarrollado por Jean-Luc Godard.

La persistencia de motivos, formas e imágenes adoptados por el arte occidental para trazar una historia cultural del siglo XX es precisamente la estrategia que sigue Godard en sus *Historie(s)*, que muestra correspondencias por momentos asombrosas con los temas e iconografías de algunos de los paneles de *Mnemosyne*, descrita por Warburg en su diario como “una historia de fantasmas para gente mayor”.

³⁴ Rudolf Frieling. “The Archive, the Media, the Map and the Text”, p. 9, en http://www.mediaartnet.org/themes/mapping_and_text/archive_map/1.

Persiguiendo espectros similares, Godard conecta imágenes y figuras de distintos tiempos y orígenes con aquellas producidas por el cine en su siglo [...] Articuladas por medio de derivas, asociaciones, deslizamientos, rupturas, contigüidades e interferencias activadas por las sobreimpresiones y las yuxtaposiciones que permite el video, la operación realiza una función similar a la de los planos dislocados por las superposiciones en el Atlas de Warburg.³⁵

Añadiendo un nivel de complejidad aún mayor, y en el entendido de que esto podría escalar de manera infinita, tanto como queramos, pongamos sobre la mesa un sistema más en juego y veamos lo que Buchloh agrega al tema:

Si el Atlas de Warburg fue parte de un paradigma cultural que consideraba al montaje como herramienta inevitable para referir una historia descentrada y para la correspondiente construcción de formas mnemónicas, la vía de recuperaciones estimuladas por *Historie(s)* da cauce a otros antecedentes de la misma constelación. El más importante de ellos es un proyecto extraordinario e inconcluso de fines de los 20, basado en el protagonismo del montaje. Se trata de los *Pasajes* de Walter Benjamin, ensamble textual dirigido a reconstruir una memoria analítica de la experiencia colectiva en París del siglo XX. “El método de esta obra, dijo Benjamin, es el montaje literario. No tengo nada que decir, sólo mostrar”. En este sentido, la descripción que realiza Adorno del proyecto de los *Pasajes* puede aplicarse a la vez a los rasgos esenciales del Atlas *Mnemosyne* de Warburg:

Benjamin excluyó de manera deliberada toda interpretación y quiso que las condiciones verdaderamente existentes fueran puestas en primer plano a través de los shocks que el montaje de materiales generaría inevitablemente al lector... Para llevar su antisubjetivismo al punto de culminación, Benjamin imaginó que la obra consistiría solamente en citas acumuladas.³⁶

El historiador del arte B. Buchloh se apoya en estas afirmaciones de Adorno para destacar no solamente la cercanía estética de Benjamin y Warburg a través de la práctica del *collage*, sino la anticipada utilización que hacen ambos del *shock* como un resultado ineludible e intencional de la técnica

³⁵ Ana Amado, “Cine, historia, memoria. Notas sobre *Histoire(s) du cinema*, de J.-L. Godard”, p. 2, en http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_amado2.html.

³⁶ Citado en Buchloh, Benjamín H.D., “Atlas/Archivo”, *Pasajes, Revista de teoría y crítica del arte y la arquitectura* N° 3, segundo semestre de 2002, Centro de Estudios Amancio Williams/UBA.

del montaje. Procedimiento transformado luego en estética literaria o fílmica (la de la Unión soviética en particular), artística e historiográfica en general. [...] Heredero enfático de ese rasgo de escritura moderna, Godard confecciona sus *Histoire(s)* convocando –como Benjamin y Warburg– efectos *shockeantes* en cada intersticio de los diversos campos discursivos utilizados: el pictórico *versus* el fotográfico; el artefacto artesanal *versus* el técnicamente reproducido; lo escrito *versus* lo pictórico y lo fílmico, para mencionar sólo algunas de las colisiones generadas por la estética del *collage* y el montaje.³⁷

Surgen de todo esto, términos recurrentes que buscamos para entender la manera en que se producen las constelaciones. Palabras tan fuertes como colisión, nos remiten no solamente a un encuentro dialéctico sino al resultado físico de choque entre dos cuerpos que liberan una energía que lanza una línea de fuga y que al encontrarse con otro cuerpo (componente para nosotros) despliega nuevas líneas que van conformando una constelación. Y parece que nos acercamos a un importante punto de coincidencia.

Por supuesto que sí. Cuando hablo de que “las imágenes pueden tocar lo real”, quizás tendría que precisar que en esta idea hay una postura paradójicamente inversa a toda tentativa de ontología de la imagen. No creo que sea posible, ni interesante, hacer una ontología de la imagen; de hecho, creo que intentarlo fue el gran error de Barthes. Casi diría que es un falso problema. De forma que cuando alguien habla de La Imagen, así, con mayúsculas, como suelen hacer los filósofos, yo no entiendo de qué están hablando, y pregunto: pero, ¿de qué imagen hablas?, ¿cuál imagen?, ¿cuántas imágenes? Jean-Luc Godard, por ejemplo, dice que no hay una imagen sino, por lo menos, dos y, en general, suele haber tres. Es decir, para hacer un montaje tiene que haber un choque entre dos imágenes y, generalmente, de este choque surge una tercera. Así pues, La Imagen no existe, no me interesa. En realidad, como dices –estamos completamente de acuerdo en esto– lo que hace falta para comprender una imagen es ver cómo trabaja en casos muy precisos.³⁸

³⁷ Ana Amado, *Op.Cit.*, p. 3 En este punto ocurre algo muy curioso y es el hecho de que como en cualquier proceso de creación citamos lo que otros citaron citando a alguien. Concretamente, estamos citando el trabajo de Ana Amado que habla del trabajo de Warburg en relación a otros autores, y para ello, la autora hace referencia a la cita que Buchloh hace de Adorno refiriéndose a Warburg: citas dentro de citas dentro de citas... volveremos más adelante con Jorge Luis Borges.

³⁸ Pedro G Romero, *Op.Cit.*

ROMPER EL SILENCIO. La huella implica siempre la intervención de un espacio y el Ser Humano ha expresado siempre la necesidad de dejar rastro y ejecutar de distintas maneras este ritual. El espacio que se elige para realizar esta acción representará en todo momento un espacio virgen y nuevo para quien la ejecuta.

El viajero deja siempre una huella por los lugares que transita. Las huellas de las manos que desde tiempos ancestrales han dejado los seres humanos en distintas partes del mundo es una costumbre aún reproducida por las culturas contemporáneas. No sólo las manos que de vez en cuando vemos plasmadas en algunas paredes de nuestras ciudades. También los *graffitis*, las pintas o simplemente los mensajes que aparecen en lugares públicos, zonas arqueológicas, árboles, etc. denotan la necesidad de estar presente, de demostrar o dejar rastro de un paso y contribuir a la permanencia en el tiempo como ser humano [...] Una huella, es de alguna manera una forma de delimitar el territorio; de decir, aquí estuve.³⁹

Ahora bien, como artistas podemos crear espacios que inviten al espectador a hacerlo suyo e intervenirlo, y entendemos por intervención no solamente una acción física, ya que el simple hecho de quedar atrapado por una obra es signo de que allí hay algo en común con el espectador y que allí éste puede introducirse, sumergirse, y dejar a su vez algo suyo, o tomar algo para sí.

Veamos como caso concreto de lo dicho y como ejemplo de sistema constelar, la instalación *Ruido*⁴⁰. Esta propuesta audiovisual se integró con algunas obras tomadas de exposiciones anteriores y con piezas realizadas *ex profeso* para el lugar. La utilizaremos como un primer ejemplo personal porque nos parece un caso claro de lo que entendemos por constelación y nos puede ayudar a definir este sistema.

³⁹ Gerardo Suter, *Viaje*, marzo de 1998. Texto tomado del documento electrónico *RecopilaciónC*.

⁴⁰ Gerardo Suter, *Ruido*, fotografía, vídeo, instalación, *La Capella*, Barcelona, junio-septiembre de 2005.



Propuesta de portada para catálogo de la exposición *Romper el silencio*.

(Imagen 13)

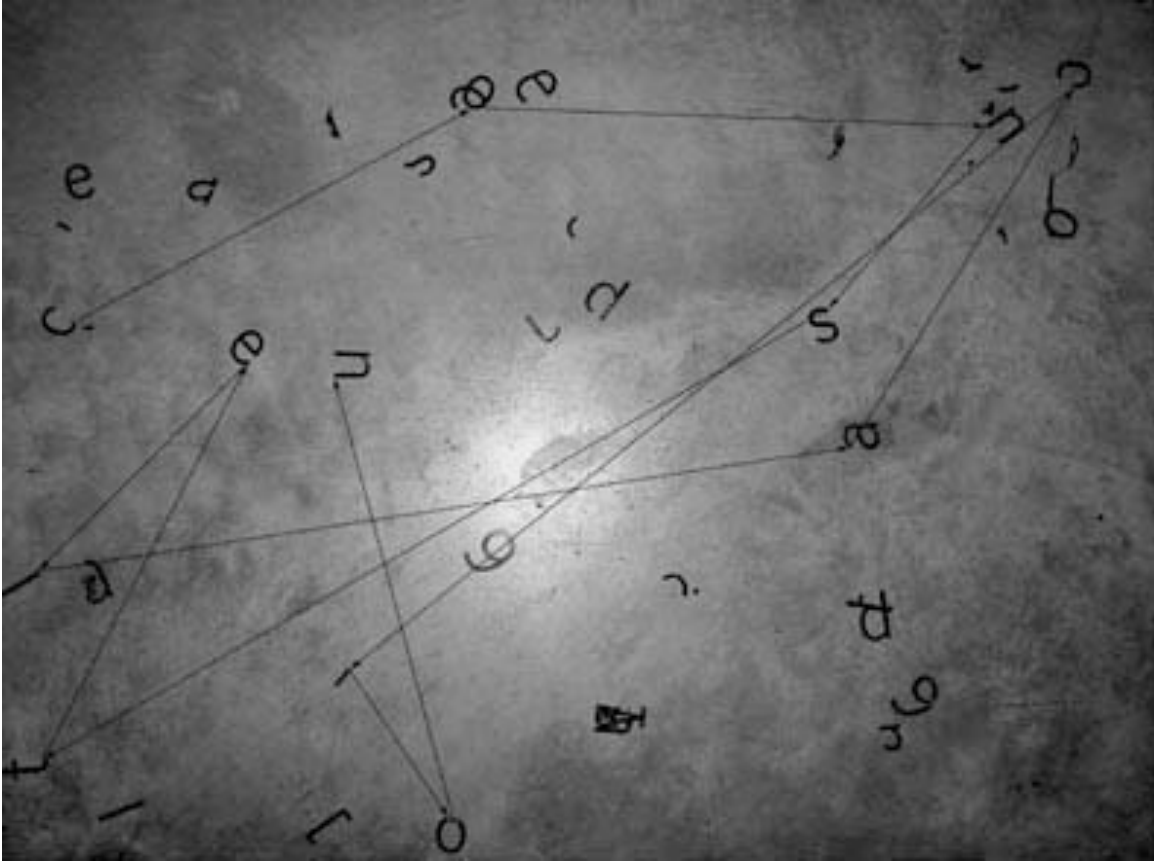
El vacío se puede llenar de diversas maneras: con sonidos, con imágenes, con textos, con trazos, sean estos visuales, sonoros o textuales, y así, el ruido, del tipo que sea, representa una intervención en estas arquitecturas [...] Romper el silencio y llenar el vacío, es marcar un trayecto, trazar una línea, escribir y borrar, construir, deconstruir, fragmentar [...] Aquí, los espacios vacíos se ven intervenidos por palabras. La hoja en blanco, el lugar que al mismo tiempo todo lo contiene y nada tiene. La posibilidad latente. El recorrido, visual, sonoro o textual que traza caminos y recompone el vacío [...] Los trabajos presentados tienen como punto de partida la literatura y navegan alrededor del vacío utilizando coordenadas

referenciales poco ortodoxas, se acercan a él y cuando logran tocarlo, lo hacen tangencialmente y con una doble modalidad: modificándolo o exacerbándolo.⁴¹

La primera premisa de esta instalación fue liberar los distintos trabajos en el espacio expositivo. La obra en su conjunto estaba compuesta de texto, vídeo (monitor y proyecciones), fotografía y sonido. Estos componentes resultaban puntos en el espacio de la galería que el espectador debía conectar visualmente o desplazándose. El texto jugaba un papel importante porque, por un lado, era el hilo conductor de los trabajos: fotos y vídeos contenían citas de distintos autores iberoamericanos y en algunos casos eran parte fundamental de las imágenes (texto no sólo como discurso sino también como imagen dentro de la imagen o como parlamento); por otro, ocupaba un lugar físico: al entrar al recinto, el espectador encontraba en el suelo un texto que podía pisar (como las palabras estaban sueltas, un nuevo texto se escribía cada vez que se caminaba sobre él)⁴². La idea de trayecto y de intervención del espacio estaban presentes desde que el espectador ingresaba al espacio.

⁴¹ Texto del autor, presentado al curador de la muestra (Iván de la Nuez) como parte del proyecto de exposición.

⁴² En uno de sus párrafos, el texto decía que “un libro es un espacio que, como todos los espacios, está construido a partir de un tejido de vectores indiciales que funcionan como balizas de localización y orientación”: Belén Gache, “Literaturas nómades / ciudades, textos y derivas” en *Cuadernos del LIMbØ*, Año I Núm. 1, primavera de 2003. Se trataba de transcribir físicamente las palabras de Belén Gache acerca del *flâneur* que transita por un libro.



Gerardo Suter, *Espacios intervenidos*, 2003.

(Imagen 14)

La pieza central de esta instalación era la vídeo proyección *Ruido*. Se trataba de una proyección en dos canales que presentaba una misma acción vista desde dos diferentes puntos de vista (una cámara fija y otra móvil). El sonido provenía del personaje que repetía un texto de Juan Rulfo y que hacía referencia al silencio. El personaje del vídeo repetía el mismo parlamento una y otra vez, al grado de crear una suerte de *mantra*. El juego sonoro entre la palabra ruido y la palabra silencio, así como el sonido mismo, se relacionaban con cuadros negros intermitentes en las secuencias visuales. Vacíos visuales dialogaban con el concepto de ruido-silenció. El espectador podía ver las secuencias desde diferentes lugares de la sala, pero el sonido sólo era audible en un punto, al centro de las dos proyecciones. Sólo un espectador podía estar en este punto, confrontando al personaje y compartiendo su silencio.



Vista parcial del montaje de la instalación *Ruido*, La Capella, Barcelona, 2005.
(Imagen 15)



Gerardo Suter, vista parcial de la instalación *Ruido*, La Capella, Barcelona, 2005.
(Imagen 16)



Gerardo Suter, *Ruido*, 2005.

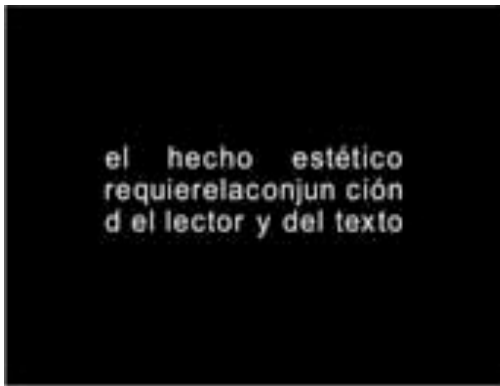
(Imagen 17)



Vista parcial del montaje de la instalación *Ruido*, La Capella, Barcelona, 2005.

(Imagen 18)

Otra pieza se titulaba *Memoria*, estaba compuesta de una vídeo proyección y una secuencia fotográfica. El juego aquí era entre el texto, el parlamento y la acción. El personaje repetía una frase que iba olvidando a medida que la repetía. El espectador en cambio, la aprendía a medida que la secuencia avanzaba. El espacio temporal ocupado por el parlamento era intervenido de una forma por el personaje y de otra por el espectador.



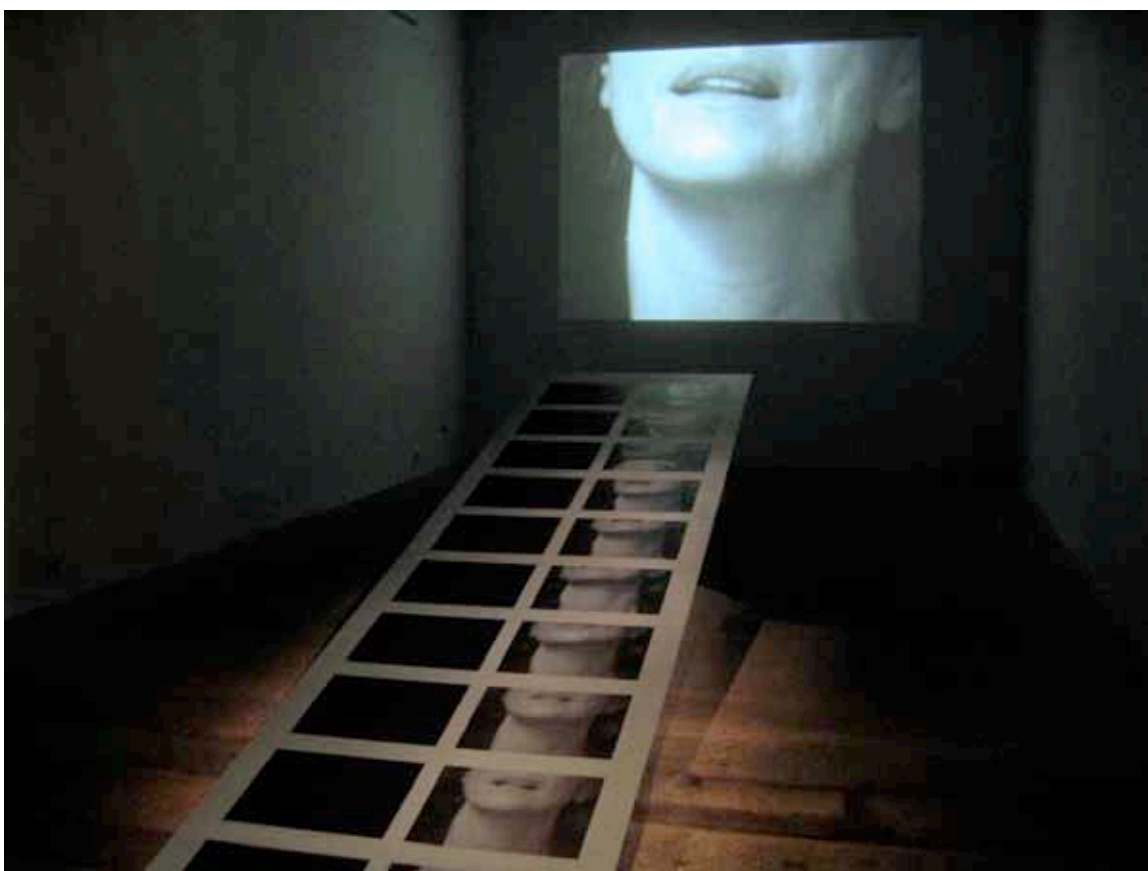
Gerardo Suter, *Memoria*, 2005.

(Imagen 19)

Cuadros negros interrumpían la acción, silencios se relacionaban con textos y un palimpsesto se construía a medida que el vídeo avanzaba. El texto era de Jorge Luis Borges y en su versión original decía:

El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre, entonces existe el fenómeno estético, que puede parecerse al momento en el cual el libro fue engendrado.⁴³

Como se podrá ver, en todos los casos, los textos escogidos funcionan además como explicativos del mismo fenómeno que se está abordando. Tanto las líneas de Gache, como las de Borges o Rulfo, ponen el acento en lo mismo que se está tratando de describir con cada una de las obras.



Gerardo Suter, vista parcial de la instalación *Memoria*, La Capella, Barcelona, 2005.

(Imagen 20)

⁴³ Jorge Luis Borges, "Borges, oral" en: Jorge Luis Borges, *Borges A/Z*, Ediciones Siruela, Madrid, 1988, pp. 125-126

Otra de las proyecciones se titulaba *Romper el silencio*, y la obra bordaba en torno a la idea de no callar la palabra, de decir lo que se tiene que decir, y se ejemplificaba con el sonido que se produce cuando un boxeador golpea un *punching bag*. La proyección se realizó en un espacio cerrado, en una de las capillas laterales del lugar, con una sola entrada. El sonido jugaba un papel fundamental. Había mucho negro en la secuencia, y de vez en vez ocurría la acción de golpear la bolsa, de romper visualmente el silencio. Evidentemente el silencio también se rompía sonoramente, y como se había colocado un altavoz que manejaba con gran intensidad los bajos, los golpes sonoro-visuales repercutían corporalmente en el espectador.



Gerardo Suter, *Romper el silencio*, 2005.

(Imagen 21)

Como nota, podríamos agregar que el paseante entreveía desde la puerta

de *La Capella* la obra principal que articulaba el resto de la muestra. El enorme portal dejaba ver al fondo de la iglesia un llamativo primer plano de un personaje que algo trataba de decir. El visitante, una vez dentro del espacio tenía una visión de conjunto y podía trazar sus recorridos. Podía ir de punto en punto de luz, de punto en punto de sonido, e ir articulando su propio discurso, armando su rompecabezas a partir de los fragmentos presentados.



Diagrama de distribución de la obra en la instalación *Ruido*.

(Imagen 22)

Revisar el plano de *La Capella* con la distribución de la obra en su conjunto, podría ayudar al entendimiento de cómo el espectador podía trazar estos recorridos, de cómo los puntos unidos por las líneas de fuga podían construir una constelación y cómo a la vez los espacios entre obras o componentes eran intervenidos por los trazos. No olvidemos tampoco los ejemplos presentados en páginas anteriores donde mostrábamos una imagen

del poema de Mallarmé y la síntesis del mismo en una versión de placas negras sobre la hoja blanca ⁴⁴.

El plano de *La Capella*, donde aparece el posicionamiento de las diferentes obras, ilustra el comienzo de todo proyecto que realizo [...] En todos los casos mi relación con el sitio expositivo es siempre determinante, es el primer y último espacio que intervengo como artista: es mi página en blanco. ⁴⁵

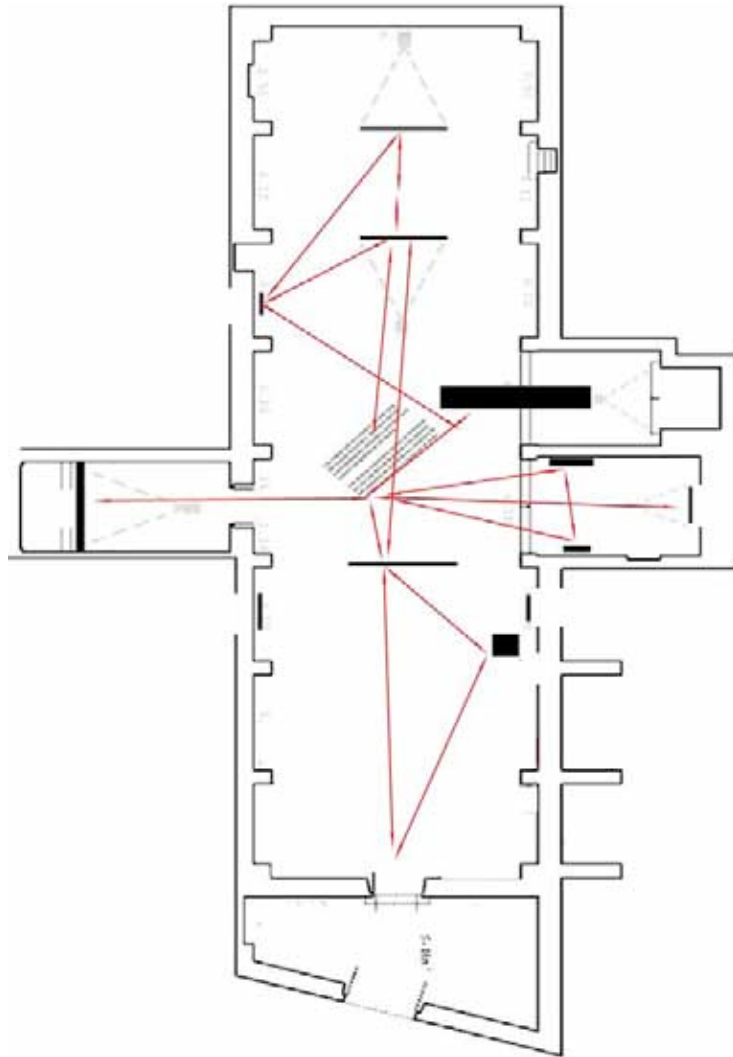


Diagrama de distribución de obra de la instalación *Ruido* (placas negras), con posibles flujos y recorridos del espectador (líneas rojas).

(Imagen 23)

⁴⁴ Imágenes 4, 5 y 6.

⁴⁵ Nota del autor.

APRECIACIONES PERSONALES A MODO DE CONCLUSIÓN (Y ALGO MÁS DE BORGES). Momento justo para comentar que en el proceso mismo de construcción de este capítulo se utilizó un sistema similar al planteado por Aby Warburg y que denominaba *la ley del buen vecino* porque consideraba la posibilidad de encontrar siempre, cerca de la información que se busca, material adicional que sirve a la investigación. En nuestro caso partimos de un guión o un índice básico. Durante la marcha fuimos encontrando información en distintas fuentes (publicaciones, conversaciones, entrevistas –coincidentes y no-, páginas web, revistas, proyectos artísticos, etc.); variadas fuentes que conformaron una constelación que es la que aquí presentamos como uno de los capítulos bajo el título de *Constelación*.

Acudimos a varios autores y a la obra personal, dimos algunos ejemplos, algunos se desenvuelven en el terreno de la creación artística y otros en el del pensamiento puro. Sin embargo, lo que los reúne en este capítulo es la forma en que tanto los primeros como los segundos, los que aparentemente están de un lado de la orilla como los que se encuentran claramente del otro, se unen gracias a una misma forma de trabajar y de ordenar los resultados del proceso. Todos coinciden a su vez, desde las fuentes primarias consultadas (los artistas y teóricos), hasta los intérpretes de estas fuentes primarias, en la aplicación y creación de un sistema constelar. Su pensamiento y método de trabajo muchas veces no sólo evidencian un sistema constelar sino que el trabajo en sí mismo es una constelación.

Después de una conversación reciente con Néstor García Canclini sobre un tema que poco tiene que ver con este ensayo, recibimos de él un manuscrito, y al mejor estilo Warburg encontramos en el texto un párrafo que llama la atención y que resulta interesante ligarlo a lo que aquí se comenta. Es una reflexión que parte de una vivencia circunstancial provocada durante una viaje por Lejano Oriente, y muestra cómo, el encuentro con algo desconocido, con un orden diferente, y en una cultura diversa, despierta en nosotros reacciones ante lo nuevo que nos empujan a construir códigos o sistemas de comprensión de esa nueva situación.

Más que conocimientos, encontré oportunidades para imaginar nuevos interrogantes. Después de estudiar varios años la megaciudad de México, me hice por primera vez ciertas preguntas sobre el Zócalo cuando llegué a la Plaza de Tiananmén. Algo sucedió en mi modo de pensar sobre los medios, sobre la clasificación de los libros y las imágenes, que quizá no se me hubiera ocurrido sin visitar una librería de siete pisos en Beijing. Quizá estas vivencias de corto plazo ofrecen, más que saberes, cambiar la manera de buscarlos.⁴⁶

Existen trabajos artísticos que confrontan al espectador y lo empujan a reflexionar de la misma manera en que García Canclini lo hizo en China. Nuevamente, la cita de Didi-Huberman / Brecht puede ser recordada: “el arte no ha de representar las cosas ni como evidentes (hallando aprobación sentimental), ni como incomprensibles, sino como comprensibles, pero todavía no comprendidas”⁴⁷. Hay muchos puntos, a veces infinitos. Pero aunque los puntos sean finitos, sus posibles líneas y las formas que asumen esos vínculos pueden ser no sólo infinitas, sino particulares. Nos muestran algo, no nos dicen todo, y nos empujan aún más a la reflexión y a la construcción de un conocimiento dinámico. A diferencia de las ciencias exactas, el arte produce dudas, no certezas.

Si se rehicieran las Leyes de la Física o de la Química, investigaciones y resultados y tratados y todo un Universo del Conocimiento tendría que ser modificado. Estamos seguros de que $2 + 2$ suman 4, ó que $-1 + 1 = 0$ no puede cambiar (claro que si hoy en día nos gritaran 4×4 no sabríamos si responder 16 ó vehículo todo terreno). ¿Qué sucede cuando volvemos a un texto literario que habíamos leído hace 30 años? ¿Por qué releemos una novela o un cuento o un poema y descubrimos siempre algo nuevo? La lluvia de flores amarillas en Macondo no sería la misma lluvia si José Arcadio muriera esta tarde, y por lo mismo, y por temor a perder el momento que conservamos de la salida de la sala cinematográfica, nunca volveríamos a ver *El último tango en París* de Bertolucci. El arte nos deja siempre la posibilidad de regresar a una obra y de

⁴⁶ Néstor García Canclini, *Nuestro ex Lejano Oriente, China y Japón*, versión digital de un texto en proceso, México, abril de 2009.

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *Loc.Cit.*, p. 81

atraerla de manera novedosa. Nosotros nunca somos los mismos; la vida diaria, nuevas lecturas, visitas a museos o conversaciones, nos moldean continuamente y en ese movimiento constante nos permitimos armar nuevas constelaciones.

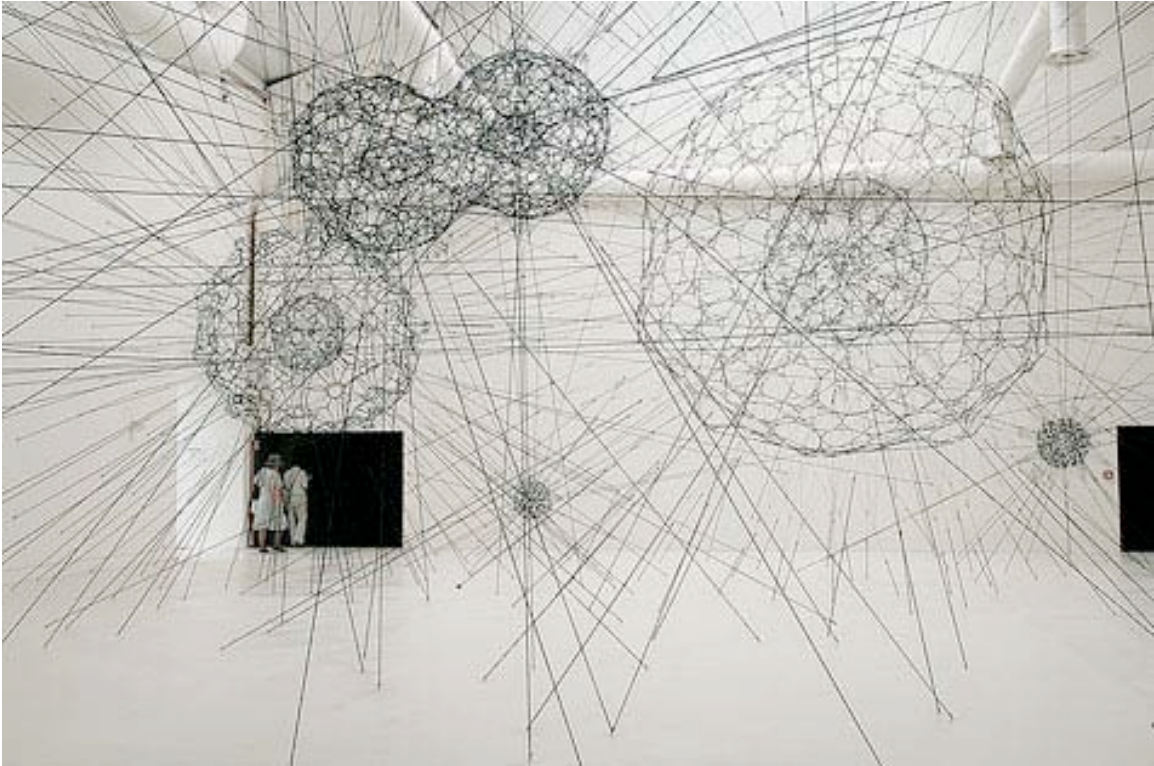


Tomás Saraceno, *Cloudy House*, Andersen's Contemporary, Berlin, 2009.

(Imagen 24)

Tomemos de *Mil Mesetas* las líneas de fuga; de Godard, la convicción de que una imagen aislada no funciona y que lo importante es más bien la imagen en relación con otra imagen (o un texto o un sonido); de Vertov el mecanismo del montaje; de Warburg la importancia de darle al hallazgo un lugar primordial en la investigación, y a Benjamin, la de proponer y forzar esos hallazgos. Cuando hablábamos en un principio de tratar de crear una obra que pudiera explicarse a sí misma, pensábamos un poco en este resultado. Cuando comentábamos que debía ser inductiva, suponíamos que iría en este sentido. Cuando hablábamos de una cuestión cualitativa porque tratamos un asunto relacionado con el arte, nos referíamos al tipo de reflexiones que hemos hecho

hasta aquí y a las que haremos en lo que resta de la investigación. Una vez más, un sistema articulado como constelación.



Tomás Saraceno, *Galaxias formándose a lo largo de filamentos, como gotitas en los hilos de una telaraña*, Bienal de Venecia, 2009.

(Imagen 25)

La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes... No, decididamente no es éste, *more geometrico*, el mejor modo de iniciar mi relato. Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico.⁴⁸

⁴⁸ Jorge Luis Borges, "El libro de arena" en *Prosa completa*, Volumen 4, Bruguera, Barcelona, 1985, p. 183.

PARPADEO

Parpadeo está dividido en cinco bloques. En el primero, que lleva por título *Y de pronto, un parpadeo*, explicaremos cómo podemos llegar a esta idea haciendo referencia a trabajos de diferentes artistas en diversos campos (filosofía, fotografía, literatura, cine, instalación, pintura, música). En los tres siguientes, *Fragmentos dispersos en la arquitectura*, *Sobre el vacío* y *Explosivamente multidimensionales*, relacionaremos el parpadeo con la obra personal (fotografía, vídeo, instalación, teoría, entrevistas, críticas). Por último, en *Apreciaciones personales a modo de conclusión (y algo de Mallarmé)*, trataremos de apuntalar algunas ideas que nos parecen fundamentales y que retomaremos en el siguiente capítulo titulado *Imagen expandida*.

En todo momento, insistiremos en que el parpadeo es un pretexto o una licencia poética, o una metáfora que nos permitirá construir otro pretexto para reflexionar acerca de lo propio y de lo ajeno. Al interior de la tesis debe considerarse como una licencia poética porque, si bien es cierto que nuestra inmediata relación con esta palabra nos remite a una acción física y refleja de desconexión visual, el interés será extenderlo a otros sentidos. Quisiéramos pensar que el parpadeo es también un parpadeo sonoro, textual o espacial. Y también, que los parpadeos pueden ser más o menos largos, más o menos grandes, más o menos altos; digamos que, los parpadeos pueden ser multidimensionales.

Y DE PRONTO, UN PARPADEO. El punto de arranque de estos parpadeos es el texto de Paul Virilio *Estética de la desaparición*, en donde el autor habla de las desconexiones temporales que todo individuo sufre y que científicamente llevan el nombre de *picnolepsia*. Resultan reveladoras las asociaciones que Virilio establece entre la fotografía o el cine, y las desconexiones o huecos generados en la percepción cotidiana.

Como fotógrafo me sentí identificado con mucho de lo que él comentaba citando a otros fotógrafos, y me di cuenta entonces de la afinidad que mi obra tenía con la idea de desconexión. Entendí que mi trabajo estaba plagado de huecos, de la importancia de los fragmentos en mis propuestas visuales, y más aún, de la importancia de lo no dicho y de los vacíos contenidos en mi discurso. Este ensayo surge de aquella idea de desconexión, del cuadro en blanco o cuadro negro que se crea en nuestra percepción, y me interesa aún más, saber qué ocurriría si esas desconexiones que muchas veces derivan en momentos de alta creatividad, fueran provocadas conscientemente al interior de una obra con la finalidad de darle al espectador la oportunidad de perderse y sumergirse en un mundo más personal. Así, después de ver la obra de otros artistas y de analizar el propio trabajo, encuentro importante hacer un alto para reflexionar sobre esta idea recurrente: *El parpadeo*.⁴⁹

El problema a tratar es el parpadeo como momento de desconexión temporal. Y la hipótesis que nos interesará manejar es que el parpadeo construye espacios vacíos, intervalos que le permiten al espectador establecer una relación diferenciada con la obra y que abre nuevos canales de participación con la misma. Entendemos el parpadeo como el intersticio; la interrupción que se genera en un continuo visual, sonoro, textual o espacial. Es el espacio-hueco-vacío; el silencio que crea una suerte de *tabula rasa* que llama a ser esgrafiada: romper el silencio, llenar con luz la oscuridad. Es el espacio que se abre a la creación individual o colectiva. Es la ruptura que crea una zona virgen capaz de ser intervenida por el espectador.

Buscaremos aproximarnos a la comprensión de lo que sucede en los momentos en los que se produce una desconexión temporal en el espectador y/o, lo que ocurre en él, cuando deliberadamente el artista genera una interrupción en alguno de los estímulos.

Cierro los ojos cuando quiero imaginar algo, me tapo los oídos cuando quiero oír otras cosas. Me voy a un lugar solitario cuando quiero crear un vacío en la vorágine cotidiana. Parpadeo por necesidad, y provoco esos parpadeos para desconectarme temporalmente y entrar en otros territorios (no hay imagen más terrible que la del pobre Alex, el *little droogoo*,

⁴⁹ Nota del autor.

en la película *Naranja Mecánica*, donde se le impide parpadear y desconectarse aunque sea temporalmente). Como artista quiero crear y aprovechar los espacios de desconexión para crear espacios de reflexión. Pienso que esos intervalos son también momentos de incertidumbre para el espectador, y creo que esa incertidumbre obliga a su participación en la obra.⁵⁰



Stanley Kubrick, fotograma de la película *La naranja mecánica*, 1971.

(Imagen 26)

Si bien es cierto que mucho de la presente investigación estará apoyada en mi obra como artista y que recurriremos a la inevitable cita personal (aceptando un acto de autofagia), no podemos dejar de mencionar dos textos que se aproximan claramente a la idea de parpadeo y que han influido sustancialmente en este proceso. El primero, que ya hemos mencionado, *Estética de la*

⁵⁰ Nota del autor.

desaparición de Paul Virilio ⁵¹ y el segundo, *Geologías de lo especular* de José Luis Barrios ⁵². Al inicio de su libro Virilio nos dice:

Durante el desayuno son frecuentes las ausencias, y la taza volcada sobre la mesa es una consecuencia bien conocida. La ausencia dura unos segundos, comienza y termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos, pero no reciben las impresiones del exterior. Puesto que el retorno es tan inmediato como la partida, la palabra y el gesto detenidos se reanudan allí donde fueron interrumpidos. El tiempo consciente se suelda automáticamente formando una continuidad sin cortes aparentes. Las ausencias, denominadas picnolepsia (del griego *pycnos*, frecuente), suelen ser muy numerosas, cientos al día, y en general pasan desapercibidas para quienes nos rodean. ⁵³

Desde un inicio, el autor define estos momentos de desconexión temporal para asociarlos luego con la idea de la obturación, y cita al fotógrafo Jacques Henri Lartigue que cuenta en una entrevista una anécdota de su infancia:

P: Mencionó usted una trampa de la vista o algo parecido, ¿se trata de la cámara fotográfica?

R: No, nada de eso, es más bien una cosa que yo hacía cuando era pequeño. Cerraba a medias los ojos hasta no dejar más que un resquicio por el que miraba intensamente lo que quería ver. Después, giraba tres veces sobre mí y pensaba que así había atrapado, cogido en la trampa, lo que había visto, y que podía guardar indefinidamente no sólo eso sino también los olores, los ruidos. Por supuesto, a la larga caí en la cuenta de que mi truco no funcionaba, sólo a partir de entonces recurrí a las herramientas técnicas para conseguir el mismo efecto... ⁵⁴

Después Virilio concluye que “lo notable en el caso del pequeño Lartigue es que asimila su propio cuerpo al aparato, la cámara de su ojo al de la herramienta técnica, el tiempo de exposición a las tres vueltas sobre sí” ⁵⁵, y subrayaríamos,

⁵¹ Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998.

⁵² José Luis Barrios, “Geologías de lo especular” en *Gerardo Suter / Mapeo*, Turner, Madrid, 2005.

⁵³ Paul Virilio, *Op.Cit.*, pp. 7-8.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 10.

que las fugaces desconexiones o parpadeos que existieron, al momento de obturación.

En el texto, Virilio pasa de la instantánea fotográfica a la llamada cronofotografía de Étienne-Jules Marey: una placa que registra un conjunto de instantes; una fotografía que contiene una colisión de momentos que nos permiten entender el movimiento. El ejercicio es muy simple: un sujeto en movimiento, una cámara cargada con una placa fotográfica y un disparador que abre y cierra el obturador permitiendo que regularmente se registren en el material sensible las entradas de luz. El resultado final es una imagen que contiene una sucesión de eventos sobre un espacio negro. La obturación, los parpadeos, bloquean la visión pero permiten el registro del suceso. Las cronofotografías son las medias hermanas del cine. Podría decir que una cronofotografía no es sino una película que no se puede desplegar en el tiempo pero que sí nos habla del paso de éste. Son muchos tiempos contenidos en una instantánea. Son parpadeos que se compactan y convierten en única imagen que a su vez podemos aprehender con un solo parpadeo.



Étienne-Jules Marey, *cronofotografía*.

(Imagen 27)

El cine en cambio está construido de innumerables parpadeos, de hecho, son los parpadeos los que nos permiten reconocer el paso del tiempo. Los cuadros fijos pasan frente a nuestros ojos a intervalos regulares, con espacios negros intermedios y nos crean la ilusión de movimiento. Las desconexiones temporales, entre cuadro y cuadro, nos permiten reconstruir los desplazamientos espacio-temporales. La referencia que Virilio hace sobre el cine a través de Méliès resulta igualmente ilustrativa:

Lo que la ciencia intenta actualizar, “lo no visto de los instantes perdidos”, se convierte para Méliès en *la base misma de la producción de la apariencia*, de su invención. Lo que él muestra de la realidad es aquello que reacciona constantemente ante las ausencias de la realidad que ha pasado. Es el “entre dos” de las ausencias lo que hace visible esas formas que él califica como “imposibles, sobrenaturales, maravillosas”.⁵⁶

Al cerrar los ojos y volverlos a abrir, vemos que el tiempo ha pasado y que nuestro entorno ha cambiado. Es el mismo parpadeo que tiene el cine: una desconexión temporal que crea la ilusión de movimiento y que para nosotros reafirma el paso del tiempo.

Pero el punto aquí no es tanto hablar de lo que sucede exclusivamente en la fotografía o en el cine, sino hablar de lo que sucede con nuestra percepción y con la creación de imágenes cuando creamos un hueco en nuestra visión, cuando parpadeamos y abrimos la posibilidad de que muchas otras cosas sucedan en ese hueco. Durante ese parpadeo se crea la ilusión de movimiento y aparecen otras cosas, durante el parpadeo se crea una imagen de lo que no vemos en la realidad. La obra de Vito Aconcci, *Blinks*⁵⁷ (Imagen 28), resulta esclarecedora en este sentido. El artista camina por Nueva York de su casa al estudio con una aditamento sujeto a los ojos que le permite obturar una cámara fotográfica cada vez que parpadea. ¿Cuándo aparecen las imágenes en este juego?: precisamente cuando la visión se cancela. La representación se crea cuando el contacto con lo real-visual desaparece. La imagen va sustituyendo a la realidad a lo largo de un trayecto espacio-temporal, la imagen se apropia del cuadro negro que se creó al cerrar los ojos. Cuando, sobre un *continuum* algo desaparece, se abre la posibilidad de que otro elemento aparezca y llene el hueco, se apropie del intersticio.

⁵⁶ Paul Virilio, *Op.Cit.*, p. 16-17.

⁵⁷ Hay pocas obras tan descriptivas como la realizada por Vito Aconcci en 1969, y también nos gustaría mencionar de manera adicional la publicación *Broken Screen* de Doug Aitken sobre la que volveremos más adelante.



Vito Aconcci, *Blinks*, 1969.

(Imagen 28)

La obra de Aconcci y las cronofotografías de Marey tienen cierta afinidad. Dicho de otra manera, queda muy claro en el trabajo de Vito Aconcci que los momentos de “visibilidad” son aquellos donde la vista se bloquea. Cuando ocurre una desconexión del entorno, es el momento en que el obturador de la cámara hace su trabajo y registra un fragmento espacio-temporal. Fuera de ese parpadeo, cuando nuestra atención visual está activa, no sucede nada, la imagen se crea cuando aparece un cuadro negro que nos desconecta temporalmente de nuestro entorno.

El parpadeo, a pesar de que se entiende como un momento de desconexión, lo es también de gran creatividad. Ese momento de ceguera produce también su contraparte, y lo que aquí buscamos es el entendimiento de lo que potencialmente puede suceder y se puede generar en esos intersticios. Cabe aclarar que no pretendemos abordar el tema desde una perspectiva médica, psicológica, ni de percepción. Es desde la experiencia artística y hacia ella que se dirigen las reflexiones; si tangencialmente se tocan las esferas

anteriores, bienvenidas, pero el camino está dentro del campo de la creación artística.⁵⁸ Como comentábamos, el parpadeo es un término que no solamente estaremos aplicando a lo visual. Es una licencia poética, es una metáfora que nos permite trabajar con esta idea.

En la literatura existe una idea cultivada desde hace años que tiene mucho que ver con el parpadeo: la página en blanco. Salvador Elizondo en uno de sus textos⁵⁹ dice que “la página en blanco es la posibilidad del proyecto”⁶⁰. Haciendo una clara alusión a Mallarmé, Elizondo continúa diciendo en tono burlón:

Durante los últimos doce meses he sido presa de violentas distracciones. Solamente en el vacío de la atención puede nacer la idea interesante o el proyecto de imposible realización digno de considerarse unos instantes más o ser arrojado al cesto. No ha sido uno de los menos resonantes el que me dictó, hace veinticinco años, la primera lectura de *Un coup de dés...* Intuí la posibilidad de un proyecto más osado que el de Mallarmé: el proyecto de la página en blanco.⁶¹

La importancia de la página en blanco como espacio que todo lo puede contener podría ser entonces otra forma de parpadeo. Es decir, los espacios vacíos como lugar de creación o lugar donde el espectador-lector puede sumergirse. La importancia de esos espacios blancos en la literatura, como los cuadros desprovistos de imagen, son lugares de fuga o inmersión para el lector-espectador. Jaime Moreno Villarreal, como traductor de Mallarmé al castellano, anota en el prólogo a *Variaciones sobre un tema*: “Esta traducción respeta cuidadosamente los blancos que Mallarmé indicó originalmente. Por circunstancias editoriales, durante mucho tiempo estos blancos que separan lo

⁵⁸ En la India dicen que los Dioses no parpadean, que sólo los seres humanos lo hacen. Yo no lo veo como un rasgo de debilidad del Ser Humano, más bien creo que es el momento ideal para la creación. Pero no me interesa profundizar en ello, sólo mencionarlo, porque el problema no quisiera abordarlo desde el punto de vista místico-religioso, ni desde la percepción y el aprendizaje, ni desde la psicología, aunque tenga que ver con todo ello quiero tratarlo desde el punto de vista del arte, y a partir de la experiencia personal y de otros artistas.

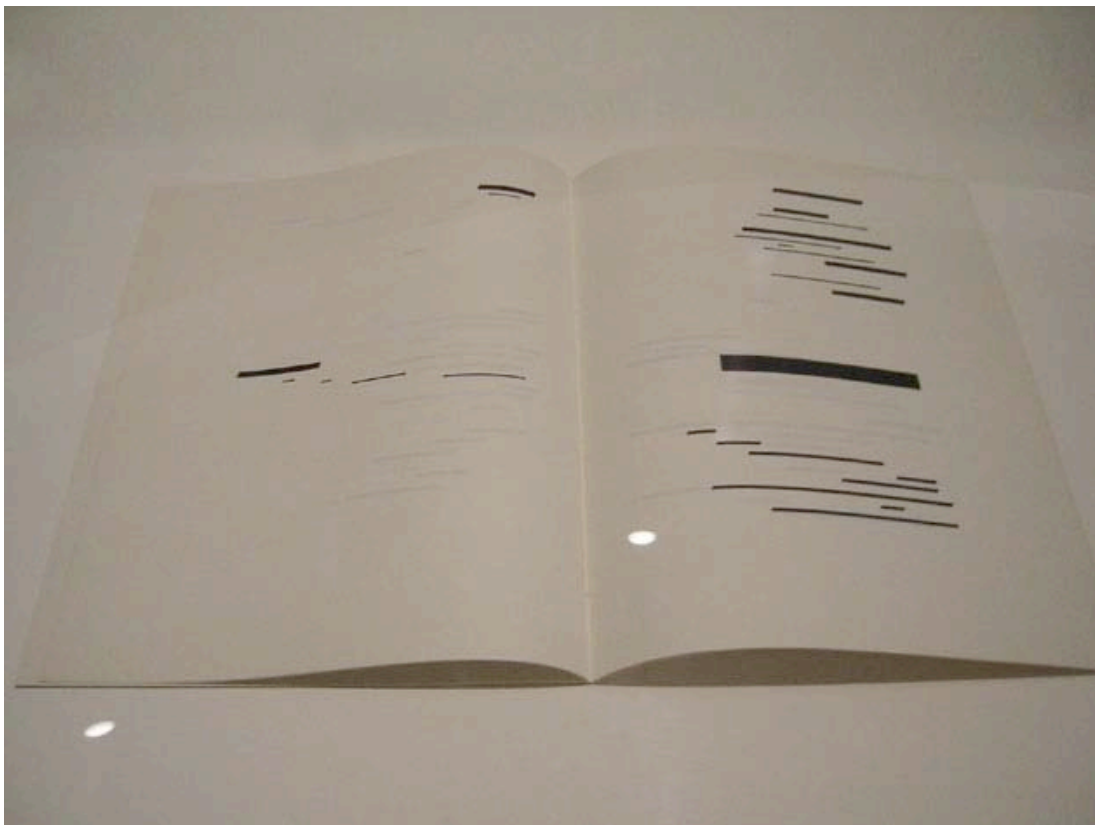
⁵⁹ Salvador Elizondo, “Proyectos” en *Camera lucida*, Editorial Vuelta, México, 1992.

⁶⁰ Más adelante revisaré una obra en vídeo generada a partir de esta cita y que formó parte de la muestra *Trayectos* que realicé en el año 2004.

⁶¹ Salvador Elizondo, *Op.Cit.*, p. 49.

parágrafos o fragmentos en que están escritas las variaciones sobre un tema fueron ignorados.”⁶²

La obra de Mallarmé *Un coup de dés* ha sido citada y analizada en distintos contextos, pero también ha sido utilizada como catalizador de otras obras artísticas. Nos parece importante señalar el trabajo que Marcel Broodthaers realizó en 1969 a partir del poema, ya que tradujo el lenguaje textual a un lenguaje gráfico, sustituyendo las palabras por plecas de distintos tamaños y densidades.⁶³ Los espacios blancos se conservaron, el texto no importaba, lo que “leíamos” era un conjunto de líneas de distintos grosores y calidades sobre superficies blancas que construían una suerte de partitura: los silencios de la página en blanco eran intervenidos por los ruidos de las plecas.



Página del libro de M. Broodthaers que contiene la versión gráfica del poema de S. Mallarmé.

(Imagen 29)

⁶² Stéphane Mallarmé, *Variaciones sobre un tema*, prólogo y traducción de Jaime Moreno Villarreal, Editorial Vuelta, México, 1993, p. 27.

⁶³ Catálogo de la exposición *Marcel Broodthaers*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992.

Una vez más, quisiéramos señalar aquí también que no se trata de hablar sobre literatura, sino más bien ejemplificar a través de ella las posibilidades de interrelación que un espectador puede tener con una obra cuando la propuesta en términos formales habilita ese camino.

La voluntad de alcanzar el Absoluto lleva a Mallarmé a minar el sentido convencional de las palabras. Enfrentando la propia imposibilidad del lenguaje de dar cuentas de este Absoluto, el poeta recurre, en cambio, a la voz del silencio. Para Mallarmé, sólo el silencio habla. Es así cómo en el *Coup de dés* vemos al espacio blanco de la página cobrar significación y afectar a las palabras impresas que son circundadas por el mismo al punto de amenazarlas con borrarlas o tragarlas. Los blancos, en el *Coup de dés*, no son meros espacios muertos entre las palabras impresas sino materialidades significativas que determinan la posición, composición y relaciones entre las mismas.⁶⁴

Los espacios vacíos son espacios que se abren a la creación; es ahí donde el espectador puede tener un momento de reflexión y entrar en la obra. Y si esos espacios son tan importantes, ¿por qué no crearlos deliberadamente como parte constitutiva del discurso? No todo está dicho por el artista, hay lugares de reflexión a los que el espectador puede acceder para refugiarse y luego involucrarse aún más en una obra. “La poesía ha luchado desde siempre por decir lo indecible y encontrar imágenes para el vacío y el silencio. La nada se presenta como fuerza productora de un sentido pleno al que no tienen acceso las palabras”.⁶⁵

Voy en tren, veo el paisaje y estoy pensando en lo que ello evoca. Repentinamente entro a un túnel y todo cambia, mi mente comienza a pensar en otra cosa: en el paisaje que dejé atrás, en la falta de luz, o en la falta de oxígeno, en el ruido rítmico dentro de esa negritud; en lo que vendrá al final. ¿Será de día o de noche, estará lloviendo o nevando?⁶⁶

⁶⁴ Belén Gache, *Escrituras nómades, del libro perdido al hipertexto*, LIMBØ ediciones, Buenos Aires, 2004, p. 59.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁶ Nota del autor.

Repentinamente llegamos a un lugar donde la imaginación se activa. Puede ser que ese momento dure únicamente una fracción de segundo, pero ese lapso es *tabula rasa*, tiempo de crear. Oliver Sacks nos dice que “el acto de observar y ver no es solamente ver hacia afuera, no es simplemente ver lo visible, sino que es también ver lo invisible, y en esencia esto no es otra cosa que lo que uno entiende por imaginación.”⁶⁷

Lo que a mí me gusta de un libro es que lo que realmente te da no está dentro de él; lo que agregas es lo que hace que la historia suceda. Cuando lees, puedes leer entre líneas y volcar toda tu imaginación. Realmente tu imaginación completa las palabras. Cuando comencé a ver cine lo hice de esta manera, quería leer entre líneas. Por ejemplo en los *Westerns* de John Ford tu puedes leer entre las imágenes, hay tanto espacio entre cada toma, que te puedes proyectar dentro de la película. Hoy las películas están completamente cerradas, no hay espacio para soñar dentro de ellas. Mucho del cine hoy en día no deja espacios, lo que ves es lo que recibes, no tienes lugar para soñar porque son obras que llegan de un sólo golpe.⁶⁸

Quiebres en la arquitectura. Rupturas físicas o narrativas. Son espacios blancos o negros. Son silencios o ruidos⁶⁹. Es el cambio de ritmo, lo inesperado. No solamente espacios vacíos capaces de ser llenados o sustituidos por ideas o imágenes, también grandes espacios. Wenders decía, o al menos así podríamos entenderlo, que las largas secuencias en los *Road Movies* son los espacios de reflexión que se le conceden al espectador.

⁶⁷ Oliver Sacks en la película *Janela da Alma* del director brasileño João Jardim.

⁶⁸ Wim Wenders en la película *Janela da Alma* del director brasileño João Jardim.

⁶⁹ ¿Ruido blanco tal vez?



Gerardo Suter, *Road Movie*, 2008.

(Imagen 30)

Desde hace más de veinticinco años he estado cerca de la fotografía, trabajando con la imagen y comentando aspectos de mi trabajo que nunca pensé que estuviesen tan arraigados en mí.⁷⁰

En 2001 el crítico mexicano José Antonio Rodríguez preparó una exposición titulada *Archivo*, y realizó una entrevista⁷¹ como parte de la muestra y es la que transcribimos a continuación:

JAR: Creo que tu lenguaje visual es una forma de escritura, no únicamente porque suele remitir a ésta en sus metáforas, pero no una escritura no necesariamente con un sentido lineal –cada quien con lo que le ofreces puede reestructurar su propio

⁷⁰ Nota del autor.

⁷¹ Entrevista tomada de la invitación a la exposición *Archivo*, Gerardo Suter, Galería Nacho López, Fototeca Nacional, Pachuca, México, 2001.

discurso, salvo que a veces esta forma de escritura visual se suele concatenar en lo simbólico. ¿Así lo crearías tú?

GS: Definitivamente, el concepto de escritura o de una forma de narrativa está presente en todas mis imágenes. Diría que cada imagen plantea esta inquietud, y agregaría que el hecho es más notorio al interior de cada serie. Las series son el conjunto de las palabras, son la frase, la aseveración. Un orden dado puede ser importante para mí, pero me interesa más la forma en que el espectador reconstruye el discurso y establece una nueva lectura a partir de los elementos individuales que ofrece una serie. Con el correr de los años, las series (la escritura) se han vuelto cada vez más abiertas, dejando a un lado el discurso lineal y permitiendo armar el conjunto de una forma siempre diferente (cada espectador agrega algo a la lectura global). Lo simbólico forma parte del discurso de cada imagen y de cada serie, pero, aunque estrechamente ligado a la escritura en tanto propuesta, representa una preocupación independiente.

JAR: A lo que quiero llegar es que cada quien, en un proceso de arqueología de tus imágenes, podría hacer su propio archivo, su propia biblioteca borgeana a la que has sido tan afecto, su propia memoria.

GS: Exacto, ése es el punto. En mis series siempre faltan imágenes. Por lo general no tienen ni principio ni fin. De esta forma, el espectador tiene que recurrir a su propio archivo para completar el conjunto. Volviendo a la pregunta anterior, se propone una estructura no lineal donde caben muchas lecturas lineales, tantas como espectadores existan. Inclusive al interior de una imagen puede darse esto. Por ejemplo, la foto titulada *Más allá de la gran ciudad* está construida de esta manera: el principio y el final de la imagen, y del texto, no existen; el espectador debe realizar el trabajo arqueológico de reconstrucción, y muchas veces busca las piezas que faltan al interior de su propio archivo.



Gerardo Suter, *Más allá de la Gran Ciudad*, 1985.

(Imagen 31)

FRAGMENTOS DISPERSOS EN LA ARQUITECTURA. La deconstrucción y fragmentación es otra forma de crear parpadeos en la obra. Al quedar desmembrada la totalidad y al haberse creado espacios vacíos entre sus partes, existe no sólo la posibilidad de regresarla a su forma original, también tenemos la opción de armarla de manera distinta y de insertar elementos nuevos en los intersticios.

Los mapas (de una ciudad, de una casa, del trazado ferroviario, etcétera) dan pie a constelaciones textuales y permiten una lectura topográfica de los textos. Las derivas espaciales pronto se mimetizan así con las derivas textuales y los desvíos del paseante se convierten en metáfora de los desvíos del lector a través de un texto [...] Un libro es un espacio que, como todos los espacios, está construido a partir de un tejido de vectores indiciales que funcionan como balizas de localización y orientación [...] Leer implica, así mismo, poner en práctica saberes espaciales: en la lectura avanzo, me detengo, me sitúo, me oriento, vuelvo sobre mis pasos, retomo el camino, me pierdo. Aun cuando la cultura del libro impreso se constituye a partir de trayectos lineales, cualquier lector ha practicado lecturas de reenvíos, saltos y derivas.⁷²

Doug Aitken plantea en su trabajo *Broken Screen* algo similar⁷³. Su obra personal y su interés por acercarse a diferentes artistas que, percibe, están trabajando en la misma dirección, marca un punto de controversia y reflexión en torno al fenómeno que él está describiendo. Como decía, la fragmentación es

⁷² Belén Gache, "Literaturas nómades / ciudades, textos y derivas" en *Cuadernos del LIMbØ*, *Op.Cit.*

⁷³ Doug Aitken, *Broken Screen*, D.A.P / Distributed Art Publishers, Nueva York, 2006.

algo cercano al concepto de parpadeo. No es que haya espacios vacíos o que falte información, simplemente, al romper las pantallas, al deconstruir un discurso lineal, al proponer lecturas múltiples a partir de la contraposición de varias pistas sonoro-visuales, se generan parpadeos o momentos de incertidumbre que obligan al espectador a participar activamente en la reconstrucción y asociación de los contenidos de una obra determinada.

En los últimos diez años mi trabajo se ha vinculado cada vez más al espacio arquitectónico. He buscado que aquello que ocurría al interior de una obra o de una serie de imágenes, se extendiera al espacio físico. Me interesó no sólo llevar las imágenes al terreno de la espacialidad a través de la instalación, sino además establecer un discurso, una narrativa en ese espacio. Permitir que el espectador pasara de una obra a otra, como pasaría de un párrafo a otro, tratando de llenar los interlineados, de aportar algo en su trayecto (visual o físico) entre un punto y otro. Si el parpadeo se puede gestar en una obra bidimensional o en una película, en el espacio arquitectónico también es posible.⁷⁴

⁷⁴ Nota del autor.



Gerardo Suter, *Espacios intervenidos*, 2003.

(Imagen 32)

El ritmo y la dislocación, que constantemente se observan en el trabajo de Suter, son mediaciones compositivas que permiten abrir zonas de indeterminación de la imagen y de su principio de dilatación en el espacio [...] Ese instante de dislocación, habla más de la apertura de una zona de indeterminación similar a la que tiene un claro-oscuro, que al ejercicio meramente mecánico o técnico de cortar o fisurar la figura, pero además explica la lógica que el ritmo y las repeticiones tienen en sus trabajos. Esta dislocación y su consecuente despliegue en las repeticiones rítmicas, además habrá que leerlo no sólo en el sentido horizontal y apaisado que se puede adivinar en primera instancia, sino en las direcciones múltiples que tienen los distintos registros y posiciones de las imágenes a la hora de estar desplegándose en el espacio objetivo de las instalaciones a través de la disposición de las fotos, las pantallas, los monitores y de las imágenes en movimiento [...] vistas desde las sendas y los rastros, las imágenes de Suter funcionan más por sus puntos ciegos, por sus zonas de

indeterminación, que por las circunscripciones de lo representado en ellas.⁷⁵

La instalación *Bitácora (disecciones de un topógrafo)* realizada en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México en 1998, resultó esclarecedora para mí en el sentido de poder crear un espacio transitable para el espectador, que le permitiera participar activamente en la instalación moviéndose de una pieza a otra siguiendo las coordenadas marcadas por la luz, o las balizas de localización como diría Belén Gache.⁷⁶

La historiadora de arte Karen Cordero comentó que le había emocionado navegar en un espacio negro, dejándose conducir por el sonido que la llevaba a cada una de las islas que no eran otra cosa que puntos de luz. Posteriormente escribió:

[...] al entrar al recinto oscuro del espacio galerístico, las imágenes fijas y en movimiento que emergían por arte de la manipulación digital y lumínica, espacial y temporal, involucraban el imaginario corporal por medio de la visualidad [...] las imágenes borrosas y fragmentadas de un vídeo que se repetían eternamente sin poder concretar una imagen coherente, me recordó la manera en que uno intenta armar los fragmentos de memorias o sueños que, demasiadas veces, evaden cualquier definición y articulación lógica.⁷⁷

¿Dónde queremos llegar? A que el espacio negro, de incontables instalaciones (de otros artistas y personales), se convierte en el parpadeo, en el vacío, en un intersticio espacio-temporal que obliga al espectador, ya sea por desplazamiento, ya sea porque hay un tiempo que transcurre, a involucrarse de manera particular con la obra. En enero de 2005 comentábamos:

Actualmente, mi inquietud se mueve hacia un nuevo vértice. Retomando lo desarrollado y reflexionado en los últimos años, mi interés parece ser el de hablar de los espacios vacíos; de los intersticios entre un bloque visual o sonoro determinado, y otro. Es decir, me interesa trabajar los parpadeos como espacios de creación del espectador. Quiero darle a éste la

⁷⁵ José Luis Barrios, *Op.Cit.*, pp. 13-18.

⁷⁶ Nota del autor.

⁷⁷ Karen Cordero Reiman, "Vicios y virtudes de la virtualidad" en *Curare*, Núm. 12, enero-junio de 1998, p. 74.

posibilidad de que complete los espacios vacíos con sus propias imágenes, textos o sonidos. Busco crear el punto de partida y el punto de llegada, y dejar un hueco para que el espectador aproveche ese intersticio y pueda colocar en él, lo que crea conveniente. Si tuviera que pensar en cómo ejemplificar mi inquietud, creo que el poema de Mallarmé, o la versión de Marcel Broodthaers de dicho poema, o los planteamientos de John Cage acerca del silencio, serían la clave ¿Qué ocurre con los silencios?, o más bien, ¿qué ocurre durante los silencios? Durante los silencios oímos, durante los silencios, imaginamos. Colocamos en los intervalos algo que nuestra imaginación dicta, y no es que en los espacios definidos no hagamos algo parecido, es más bien en los silencios cuando esta acción, la de imaginar, es más efectiva. La exploración que deseo realizar tiene que ver con lo mencionado anteriormente y se apoya básicamente en la fotografía y en la extensión temporal de la imagen fotográfica, convirtiéndola en imagen en movimiento y tocando tangencialmente al cine. Ello además, vinculado a la arquitectura y a la literatura.⁷⁸



Vista parcial del montaje de la instalación *Bitácora*, Centro Nacional de las Artes, México, 1997.

(Imagen 33)

Durante varios años estuve convencido de que el soporte final de mis trabajos era la arquitectura. Hoy todavía sigo pensando en esa dirección.⁷⁹

⁷⁸ Nota del autor.

⁷⁹ Nota del autor.

Y si bien es cierto que, como veíamos a partir de la entrevista realizada por Rodríguez, los espacios vacíos en las fotografías o las series eran importantes, al ser la arquitectura el soporte final de la obra, los vacíos de las imágenes se colocan sobre vacíos espaciales aumentando el nivel de complejidad del discurso. Existe una fragmentación dentro de otra fragmentación, o más bien, la fragmentación que crea espacios vacíos se extiende de manera multiplicada a la arquitectura que a su vez recibe fragmentadamente las imágenes ya fragmentadas.

SOBRE EL VACÍO. Insistimos una vez más en la afinidad que hay entre las distintas expresiones artísticas. Son los mismos huecos que Mallarmé construyó en su poema y que le permitieron a un lector como Marcel Broodthaers tejer su propio texto. El mismo Godard en su película *Scénario du film 'Passion'*, habla de la pantalla en blanco estableciendo un paralelismo con la página en blanco de Mallarmé, y la define igualmente como algo que el artista enfrenta al momento de iniciar su trabajo: un espacio virgen para la creación. Insistentemente agregaría que es también un espacio abierto para el espectador, y que de muy diversas maneras el artista puede provocar esos espacios, intersticios, intervalos, fragmentos, vacíos, para ser llenados.

Y me encuentro a mí mismo...
Y me encuentro a mí mismo buscando...
Encontrarse a uno mismo enfrentando lo invisible...
Una vasta superficie vacía, como la famosa página en blanco de Mallarmé...
Y como el sol es muy fuerte, todo es blanco,
y en contraste (es un sentimiento raro),
lo blanco se presenta como un vacío en la memoria.
Y ahí estoy, en el último rincón de mi memoria. Y ahora, tengo el trabajo del escritor.⁸⁰

⁸⁰ Jean-Luc Godard, *Scénario du film 'Passion'*, 1982.



Jean-Luc. Godard, fotograma de la película *Scénario du film 'Passion'*, 1982.
(Imagen 34)



John Loengard, *Ad Reinhardt cuelga sus cuadros a secar*, Nueva York, 1966.
(Imagen 35)

En una sala de exposición hay un cuadro blanco o un cuadro negro (Mark Rothko o Ad Reinhardt). Cuando el espectador se detiene frente a una de estas obras:

¿Qué piensa?

¿Qué sigue?

¿Qué significa?

¿Qué hubo antes?



Imagen utilizada para promover las *Primeras jornadas de investigación arte contemporáneo y público ¿Una relación imposible?*, MuVIM, Valencia, 2009.

(Imagen 36)

Es como si sobre una pared perfectamente lisa hiciésemos una hendidura, una línea vertical de 2 cm. de ancho y 2 cm. de profundidad. Un corte uniforme sobre una superficie uniforme. Esta hendidura marcaría inmediatamente dos planos distintos: el de la izquierda y el de la derecha. En esa hendidura cabría cualquier cosa, un listón de madera, un pedazo de metal, unas pequeñas piedras, una idea. Ese espacio creado sobre un continuo, nos permite hacer un descanso y abre un espacio de reflexión.



Ad Reinhardt, *Pintura abstracta*, ca. 1962.

(Imagen 37)

Podríamos pensar de la misma manera con el sonido. Si nos tapamos los oídos, generamos un silencio sobre el cual podríamos imaginar todos los sonidos posibles. El silencio como sonido, o como la posibilidad de crear sonidos. ¿Qué sucede con el espectador que asiste a un concierto y escucha la obra 4'33" de John Cage?, (pieza que aun se interpreta). ¿Qué ideas pasan por la cabeza del espectador durante esos 273 segundos de silencio? La página en blanco se vuelve un cuadro negro se vuelve una pantalla en blanco y se vuelve un silencio de 4 minutos 33 segundos que pueden ser llenados con algo:



4'33" de John Cage interpretada por la *BBC Symphony Orchestra* en enero de 2004.

(Imagen 38)

Dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de un camión a ochenta kilómetros por hora. Interferencias entre emisoras. Lluvia. Queremos capturar y controlar estos sonidos, utilizarlos no como efectos sonoros sino como instrumentos musicales.⁸¹

Juan Rulfo, en uno de sus cuentos, tiene un diálogo memorable:

⁸¹ John Cage, *Silencio*, trad. Pilar Pedraza, epílogo Juan Hidalgo, Árdora Ediciones, Madrid, 2002, p.3.

¿Qué es? –me dijo
¿Qué es qué? –le pregunté.
Eso, el ruido ese.
Es el silencio.⁸²

EXPLOSIVAMENTE MULTIDIMENSIONALES. Quién no ha manejado kilómetros y kilómetros y al llegar a su destino se pregunta: “¿cómo es que estoy aquí?”. Seguramente se produjo un corto circuito que activó el piloto automático en una parte del cerebro permitiendo que otra parte se dedicara a divagar sobre un tema cualquiera. ¿Un estado alterado? Sí, así se le llama a este fenómeno. Es un momento de desconexión, como la *picnolepsia*, y muchas veces de alta creatividad porque de alguna forma nos permite trabajar en un “mundo paralelo”.

En lo que aquí concierne y como decíamos al inicio de este capítulo, el parpadeo no lo entenderemos como una mera desconexión visual, sino como un fenómeno capaz de extenderse a los demás sentidos. Si lo manejamos así, podríamos hablar de parpadeos sonoros, textuales o espaciales, y distinguir en ellos diferentes modulaciones, amplitudes y extensiones, pudiendo ser más o menos largos, más o menos grandes, más o menos altos, digamos entonces que los parpadeos podrían llegar a ser multidimensionales.

Para efectos de esta investigación, la *picnolepsia*, los estados alterados, los blancos en la literatura o los silencios en la música, serán lo mismo, porque tales fenómenos tienen la peculiaridad de crear resquicios por los cuales podemos entrar, como espectadores, lectores u oyentes, en una obra. La ventaja de estos espacios vacíos es que, al adentramos portando nuestra propia información, nuestros propios intereses, nuestros recuerdos y vivencias, los podemos modificar. Parpadear en nuestro caso es un movimiento continuo que nos lleva del afuera hacia el adentro en una acción constante de introspección y que en los momentos de desconexión, cuando dejamos de ver o de oír, cuando no existe un estímulo externo, descubrimos que nuestra imaginación se echa a andar de manera potenciada.

⁸² Juan Rulfo, “Luvina” en *El llano en llamas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 98.

¿Qué sucedería si esos vacíos fueran creados para que el espectador los aprovechara llenándolos con su imaginación? Una vez más, como en el poema de Mallarmé, tendríamos dispersos en el espacio (visual, sonoro, textual), elementos distribuidos de una manera aparentemente azarosa que permitirían conducir al espectador por el camino de completar lo existente y al observador de crear sus imágenes a partir de las pautas sugeridas antes y después de los vacíos. Como sea, nos gustaría pensar en la idea de poder llegar a definir o crear un tipo de silencio visual. El silencio como el espacio ocupado por la indefinición, por lo que puede suceder, el intersticio entre ruidos o imágenes. El lugar donde el azar y la complicidad del espectador juegan un papel determinante. Dicho de otra manera, si el intersticio que se genera en un parpadeo, o el vacío que aparece cuando se deconstruye o fragmenta una totalidad, pueden ser *tabula rasa*, entonces ¿cómo podemos intervenirla? Muchos artistas provocan estos momentos en sus obras o a través de sus obras, y nosotros como “consumidores”, nos vemos inevitablemente tocados por este tratamiento.

La idea de construir las series y la misma fotografía, acercándolas a una estructura literaria como la borgeana resultaba evidente para mí. Creaba una ficción a partir de tender una nebulosa sobre el trabajo e invitando al espectador a descubrir lo que se alcanzaba a vislumbrar. En la serie *El archivo fotográfico del profesor Retus* de 1985, el espectador tenía que realizar un doble o triple trabajo arqueológico. Eran fotografías muy oscuras, en pequeño formato, que obligaban a quien las veía a acercarse y descubrir en los espacios negros fragmentos de vestigios arqueológicos, posteriormente enfrentaba la tarea de reconstruir esos fragmentos y colocar entre los huecos negros una sección que completara lo representado. Lo negro como sinónimo de misterio obligaba a la involuntaria participación del visitante.⁸³

⁸³ Nota del autor.



Gerardo Suter, *Frente al muro de las palabras*, 1985.

(Imagen 39)

Decíamos que los silencios, huecos, intersticios, los parpadeos, existen en muchísimas propuestas artísticas y de diversa índole. Han sido detectados, señalados y aprovechados como recurso formal y conceptual por los artistas, pero nos parece importante no solamente señalarlos, es interesante ver también cómo el espectador puede intervenirlos.



Gerardo Suter, bocetos para la realización de la obra *El templo del silencio*, 1989.

(Imagen 40)

Durante años mis trabajos fotográficos se construyeron a partir de esta necesidad de colocar algo legible dentro de un contexto desprovisto de información; espacios negros o neutros por lo general, donde lo reconocible ocupaba muchas veces un extremo del espacio vacío. Todo hacía pensar que lo que no se veía era más importante que lo que se veía. La intención siempre fue que el espectador imaginara el contenido, descubriera la trama o completara la historia.⁸⁴

⁸⁴ Nota del autor.

En la película *La Jetée* de Chris Marker ⁸⁵, el personaje sólo es capaz de imaginar con los ojos cerrados y en un estado alterado. Todo lo que ocurre con los ojos abiertos, frente a la realidad, tiene un estado de ánimo depresivo. Lo placentero sucede mientras el personaje imagina, mientras las imágenes que imagina se acomodan idealmente en su mente. La película está realizada a partir de fragmentos espacio-temporales, de fotogramas o fotografías, de momentos de obturación o parpadeos, curiosamente sólo una secuencia tiene movimiento y es una escena donde la imagen-mujer-ideal abre y cierra los ojos: parpadea.



Chris Marker, fotograma de la película *La Jetée*, 1962.

(Imagen 41)

Para iniciar con la idea de lo explosivamente multidimensional, mencionaremos simplemente una coincidencia en dos de los ejemplos citados aquí que nos muestran, cada uno, a una persona que es sometida a un

⁸⁵ Chris Marker, *La Jetée*, 1962.

tratamiento donde se le administra una droga que le provoca un estado alterado (*Naranja Mecánica* y *La Jetée*). La escena es prácticamente la misma, ambas tienen que ver con el parpadeo, a uno se le mantiene con los ojos abiertos, al otro con los ojos cerrados. El primero enfrenta las imágenes de una proyección cinematográfica, el segundo se sumerge en sus propias imágenes. ¿Dos extremos de un mismo experimento? ¿Curioso verdad?



Chris Marker, fotograma de la película *La Jetée*, 1962.

(Imagen 42)

Pero todo parece indicar que algunas veces, conceptos tales como silencio o vacío no pueden existir sin su contraparte y únicamente pueden definirse a partir de su contrario: Rulfo sólo pudo explicar el ruido a partir del silencio; Cage descubrió en los silencios los otros ruidos. Otras veces, se tira tanto de un extremo que lo que se logra es catapultarlo hacia el lado opuesto. Sugimoto recargó a tal grado el contenido de una pantalla blanca que la llevó a su punto inicial: al vacío.

En toda mi obra fotográfica, la visión viene primero, el concepto y la visión. Pienso en lo que voy a hacer y luego me imagino la manera en la que voy a fotografiar [...] Tengo muchas series diferentes, pero todas están interrelacionadas conceptualmente [...] Con los teatros empecé en una etapa temprana en un barrio de Nueva York en 1974/5. Decidí realizar mis fotografías llevando mi cámara a la sala cinematográfica [...] Abro el obturador cuando comienza la película, cuando aparece el título, luego simplemente dejo mi cámara abierta por dos o tres horas; lo que dure la película. Cuando aparecen los créditos cierro el obturador [...] Así fotografié las imágenes de películas completas. Luego proceso la película y luego no aparece ninguna imagen de la película. Termina siendo esa luz blanca que queda en la pantalla. Después aparecen los interiores de la sala, reflejando esa luz blanca que sale de la pantalla. Sabes que la gente estuvo en la sala, pero todos desaparecieron al recibir la luz radiante de la pantalla [...] Lo que quiere decir, que es probablemente lo que quiero expresar, es que demasiada información termina siendo nada. Este es un concepto interesante: ¿cómo mostrar la nada, el vacío? Tienes que tener algo rodeado por esta nada [...] En este caso, la sala de cine es la caja que alberga este vacío.⁸⁶

⁸⁶ Hiroshi Sugimoto en el DVD *Contacts, Vol. 2: The Renewal of Contemporary Photography*, 2005.



Hiroshi Sugimoto, *Autocinema*, 1993.

(Imagen 43)

Tangencialmente, Sugimoto menciona algo que es importante en mi obra: la relación entre vacío y espacio. Como veremos más adelante la arquitectura ha jugado un papel importante en mis trabajos, pero antes de entrar en materia quisiera comentar que hay un motor impulsor que ha hecho que mi relación con la arquitectura sea cada vez más estrecha. Desarrollar propuestas para lugares específicos me permite enfrentar continuamente nuevos retos. Cada espacio implica para mí una página en blanco que me obliga a escribir siempre un texto nuevo.⁸⁷

Mi obra es un proceso [...] Las series son grupos de ideas que se insertan en un discurso más complejo y se convierten en etapas de dicho proceso [...] El hecho de haberme involucrado más y más en la realización de obras para sitios específicos y la idea de involucrar el espacio arquitectónico como soporte de las imágenes no es sino una manera de evitar que los procesos se repitan. Repetir un trabajo me resulta poco interesante,

⁸⁷ Nota del autor.

porque implica volver atrás en el tiempo y repetir una etapa del proceso [...] El proceso y el fragmento representan ejes de lectura de mi obra.⁸⁸

Me interesan los in-ter-sti-cios. Hablaba de los espacios que existen al interior de mis fotografías, o la manera de componer que reforzaba la idea de lo no dicho. Si bien esto ocurre en las imágenes individualmente y como conjunto al interior de una serie, al momento de trasladarlas al espacio arquitectónico sucede algo similar.⁸⁹

Comienzan a darse huecos entre las imágenes. Espacios que el espectador no sólo puede ver, sino que puede transitar. La primera propuesta de este tipo fue la realizada en el Centro de la Imagen de la Ciudad de México. El título de la exposición fue *Anáhuac (radiografías de un valle)*, y sin pensar todavía en los parpadeos, el trabajo quería darle al espectador la posibilidad de convivir con las imágenes como si fuesen esculturas; más bien, que tuviese una experiencia volumétrica con la obra a pesar de que se tratase de delgadas láminas de película fotográfica. En 1996 escribía:

En la exhibición *Cantos rituales* (1994), llevada a cabo en la Galería OMR de la Ciudad de México, había tenido la inquietud de establecer una nueva relación entre mi obra, el espacio y el espectador. Pero no es sino hasta septiembre de 1994 cuando desarrollo con mayor conciencia esta propuesta [...] Los nuevos proyectos planteaban esencialmente dos puntos: primero, la producción de un conjunto de imágenes fotográficas transparentes en b/n y de gran formato; segundo, y paralelamente a la producción de las imágenes estrictamente fotográficas, la utilización de otros lenguajes como el vídeo o la instalación. En todos los casos, la imagen sería la constante y ocuparía un lugar determinante en el espacio, de tal manera que el espectador pudiera transitarlas y adquirieran, prácticamente, un carácter tridimensional.⁹⁰

⁸⁸ Gerardo Suter, *Proceso*, agosto de 2002. Texto tomado del documento electrónico *RecopilaciónC*.

⁸⁹ Nota del autor.

⁹⁰ Gerardo Suter, *La imagen y el espacio*, octubre de 1996. Texto tomado del documento electrónico *RecopilaciónC*.



Gerardo Suter, vista parcial de la instalación *Anáhuac*, Centro de la Imagen, México, 1995.

(Imagen 44)

Por razones de montaje y presentación de la obra, los espacios donde se colocaban estas grandes diapositivas debían ser espacios predominantemente oscuros. Por regla general sólo la pared del fondo de la sala estaba pintada de blanco y era la que recibía la luz, mientras que el resto del espacio era negro. Lo negro comenzó a jugar un papel primero museológico, y luego formal y conceptual dentro del discurso.

La oscuridad es un espacio donde la memoria comienza a trabajar y a reconstruir las imágenes de un tiempo distinto al inmediato [...] La ausencia de luz puede ser una forma de ausencia de memoria [...] Estos espacios negros, bidimensionales o tridimensionales, son el lugar donde una o varias imágenes, fijas o en movimiento, se desplazan y acomodan.

Donde estas formas de memoria toman su lugar y llenan con luz ese enorme hueco [...] ⁹¹

En la obra *Geografía de la memoria*, realizada en 1996, se aprecia con bastante claridad la fusión de la idea de fragmentación y de utilización de los espacios vacíos como espacios de intervención por parte del espectador, ya que el visitante se sumerge en un espacio negro donde únicamente las imágenes son las transmisoras de luz.



Montaje de la instalación *Geografía de la memoria*, Palau de la Virreina, Barcelona, 2003.

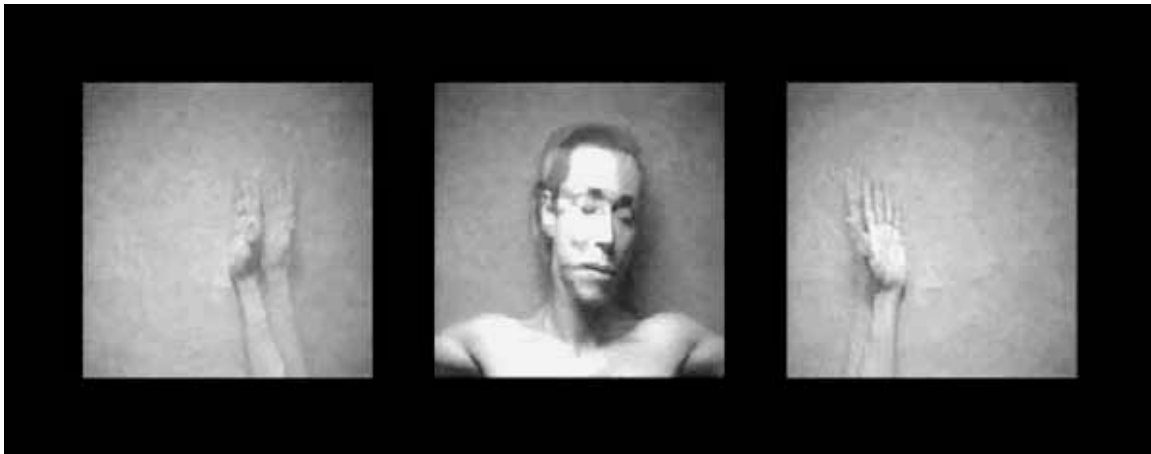
(Imagen 45)

Los intersticios que quedan en el espacio, así como los intersticios que quedan entre los lienzos de la fotografía, son espacios a completar, a rellenar por la imaginación. En ninguno de los casos existe una correspondencia lógica, lo que sigue más allá de los límites vacíos no es lo que debiera ser. No hay una continuidad, es como si el tiempo se hubiese movido entre sección y sección de imagen, y es como si la imagen en su conjunto se hubiese dislocado. Al interior

⁹¹ Gerardo Suter, *Memoria*, febrero de 1997. Texto tomado del documento electrónico *RecopilaciónC*.

de las imágenes en movimiento sucede algo similar. Varias de las propuestas realizadas en estos años eran proyecciones que contenían secuencias simultáneas que remarcaban una fragmentación física y temporal de la acción.

Pequeños fragmentos de una totalidad [...] Nuestra memoria se construye a partir de estos fragmentos. Repetidos y magnificados. Como en el sueño, donde todo ocurre fugazmente: en una fracción de segundo se suceden todas las cosas, siempre las mismas cosas [...] Busco retomar esos pequeños fragmentos y reconstruir una realidad-ficción. Imágenes y sonidos, las mismas y los mismos, repetidos, comprimidos, alargados, recortados. Una misma realidad-ficción vista en secciones y reconstruida para crear una nueva ficción-realidad [...] Imágenes como representación de las imágenes, reflejos o proyecciones. Representación de la representación de la realidad, tal como aparecen en la memoria o el sueño: como una imagen de una imagen de la realidad.⁹²



Gerardo Suter, *Spatium*, 1996.

(Imagen 46)

La intención en esos momentos era, entre otras, la deconstrucción espacial y temporal con la idea de reconstruir ambas bajo un orden distinto y tratando de ejemplificar visualmente el funcionamiento de la memoria. Pero, involuntariamente, al realizar esto se estaban creando espacios interrumpidos, parpadeos al interior del vídeo.

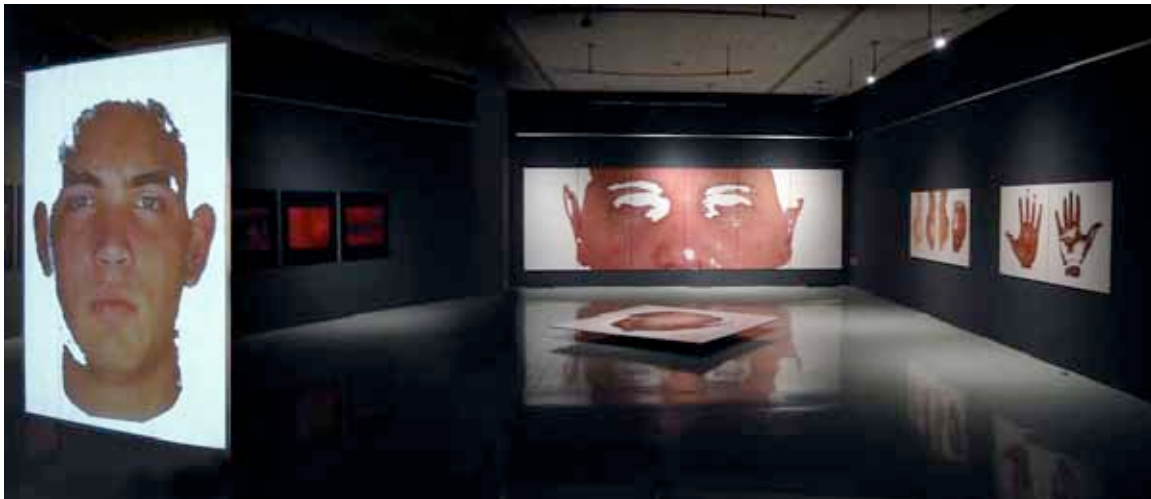
⁹² Gerardo Suter, *Memoria*, diciembre de 1996. Texto tomado del documento electrónico *RecopilaciónC*.

El proyecto *Skin (el cuerpo fragmentado)* fue un trabajo iniciado en el año de 2002, donde la idea de fragmentación fue llevada a todos los niveles. Desde la captura de la imagen (fotografiando digitalmente y evidenciando la existencia de píxeles como elemento constitutivo), siguiendo con la impresión (modulando cada imagen en cuadrados de 1 x 1 metros) y dispersándola en el espacio para que el espectador reconstruyera visualmente el discurso. Todo apuntaba a remarcar esta idea deconstructiva y de fragmentación. Pero como hemos insistido, todavía no existía una razón para nombrar a los espacios vacíos; los intersticios sí existían, jugaban un rol importante, pero todavía no adquirían el peso que hoy tienen en el discurso de la obra personal.

Una característica del cuerpo contemporáneo es su fragmentación. Es difícil entender la representación del cuerpo contemporáneo si no es a través de su fragmentación, y es importante hacer notar la acelerada fragmentación de actividades en la sociedad contemporánea provocadas, en gran medida, por el avance y penetración de las nuevas tecnologías en distintas esferas de la vida cotidiana. Simples acciones se ven fragmentadas para poder integrarse a procesos de comunicación, investigación, diversión, etc.

Sencillamente, la comunicación visual o sonora no existiría si nuestras palabras, habladas o escritas, o nuestros movimientos, no se fragmentaran y codificaran para poder ser transportados [...] Los procesos cotidianos son deconstruidos para poder ser procesados y entendidos. La acelerada fragmentación acelera la transmisión de datos (textos, sonidos e imágenes), pero también la acelerada transmisión de datos favorece y exacerba la fragmentación. Y ello es posible porque la fragmentación contemporánea es efecto y causa de la reducción del todo a un código binario, a un código de información que transforma sujetos, objetos, acciones e interrelaciones efectivamente diferentes, en sujetos, objetos, acciones e interrelaciones efectivamente similares. Palabras a través del teléfono se convierten, gracias a la digitalización, en unos y ceros. Fotografías que viajan de una punta a la otra del planeta fueron codificadas y reducidas a unos y ceros. Textos que son escritos incesantemente son traducidos a unos y ceros para poder ser transmitidos y leídos en distintas computadoras alrededor del mundo. Parecería que un nuevo Reino ha sido creado, y que a los Reinos Animal, Vegetal y Mineral, se sobrepone el Reino Digital [...] Hoy, nuestros cuerpos tienen que ser fragmentados para poder ser estudiados y entendidos.

El médico diagnostica sobre la base de datos recabados digitalmente, sobre representaciones fragmentarias de nuestra totalidad, y al aproximar su ojo, lo que descubre es que nuestro cuerpo se ha convertido en una suma de píxeles, y que es a partir de esos píxeles que tiene que derivar conclusiones y emitir un juicio. Píxeles que no son más que el reflejo de un cúmulo de datos: piel que se convierte en información y que a su vez se convierte en píxel para poder ser entendida. La idea del hombre que Leonardo tenía, ha cambiado. El Ser Humano ya no es un todo en torno al cual se ordena el Universo; el Ser Humano es un *aparente todo* formado de fragmentos que controla una *aparente* totalidad fragmentada. De hecho, la globalización misma sería impensable sin la fragmentación [...] Desde hace tiempo, al interior de mis propuestas, el cuerpo ha sido el vehículo para la concreción de diversas ideas relacionadas con el tiempo, el espacio, la memoria, el territorio, la pertenencia, etc. [...] El mapeo y la fragmentación han sido herramientas de mi trabajo, y éstas se han expresado tanto en términos formales como conceptuales. En mis trabajos ha existido siempre la necesidad de deconstrucción, para poder construir bajo un nuevo y diferente orden.⁹³



Gerardo Suter, vista parcial de la instalación *Skin*, MAZ, México, 2002.

(Imagen 47)

Desde hace más de 10 años trabajo en la dirección de convertir a la arquitectura en soporte final de mis imágenes [...] Cada espacio representa un reto particular y cada uno de los proyectos iniciados fueron hechos para sitios específicos [...] El proceso de creación se ve entonces contaminado no sólo por el contenido mismo de la obra, sino que además considera paso a

⁹³ Gerardo Suter, *Skin (el cuerpo fragmentado)*, agosto de 2002. Texto tomado del documento electrónico *RecopilaciónC*.

paso las particularidades del espacio en el cuál va a ser exhibido.⁹⁴

Pensar en la disposición de las imágenes en espacios negros fue durante algún tiempo una constante en la obra personal. Como comentábamos, se entendía lo negro como un lugar de ausencia y la luz como presencia. El espectador entonces transitaba entre estos puntos y armaba su discurso. Para lograrlo, se diseñaba para cada exposición una caja negra (de hecho una pieza itinerante se titulaba *Black Box*) que permitía controlar no sólo la disposición de las imágenes y su adecuada apreciación, sino que condicionaba al espectador a un recorrido preciso.

En 2001 enfrenté un caso que me obligó a cambiar mi forma de trabajo. Visité un templo del siglo XVI, destinado desde el inicio del siglo XXI a la presentación de Arte Contemporáneo (el Laboratorio Arte Alameda en la Ciudad de México) y desarrollé un proyecto para el espacio oscuro que había visitado. Dos semanas antes del montaje volví al lugar para confirmar que iba por el camino trazado y con sorpresa me doy cuenta de que el lugar que había conocido era ahora un espacio lleno de luz. Lo invisible se volvió visible, la oscuridad era claridad, y las fotos y proyecciones tal como las había planeado ubicar, no tenían sentido. En poco tiempo tuve que reajustar todo el proyecto. No tenía caso oscurecer el lugar, el reto era convivir con la arquitectura en vez de negarla, plegarme a lo que una iglesia del siglo XVI era y no tratar de competir con la arquitectura. El recorrido del espectador debía ser otro, ese espacio vacío, ahora blanco, debía funcionar de otra manera, las palabras sobre la página en blanco debían tener otra ubicación y el espectador debía poder establecer una nueva relación entre esas palabras al transitar el espacio expositivo.⁹⁵

⁹⁴ Gerardo Suter, *La arquitectura como soporte de la imagen*, septiembre de 2005. Texto tomado del documento electrónico *RecopilaciónC*.

⁹⁵ Nota del autor.



Gerardo Suter, vista de la instalación *Toy Stories*, Laboratorio Arte Alameda, México, 2001.

(Imagen 48)

[...] las instalaciones en el espacio real, o aquellas que combinan los espacios real y virtual, no son más que formas de presentar fragmentadamente las imágenes: los huecos espaciales que existen entre imagen e imagen, y que el espectador tiene que transitar visual, física o virtualmente, no son más que desplazamientos a través de intervalos que permiten que el espectador reconstruya lo deconstruido [...] A la manera borgeana probablemente, no están dadas las

totalidades, contamos únicamente con realidades u objetos incompletos. Esos huecos son los que provocan la incertidumbre, lo que obliga al espectador a involucrarse en la obra completando lo ausente [...] Intersticios, intervalos, huecos, fragmentos, espacios negros o blancos, espacios reales o virtuales, todo apunta a lo que no vemos, a lo que percibimos o intuimos. Las imágenes parecen ser entonces el mero pretexto para llevar al espectador a construir lo suyo en el terreno de lo que no ve, utilizando como instructivo lo que sí ve [...] Puntos de luz que se fijan en el papel fotográfico o en el espacio arquitectónico. El espectador desplaza su mirada o su cuerpo por estos lugares carentes de información y en ese acto complementa lo existente y completa lo inexistente [...] Durante mucho tiempo fueron espacios negros, después blancos, ahora nuevamente negros; en ambos hay ausencias y en las secuencias de vídeo hay ahora, en los últimos trabajos, ausencias temporales [...] Toda fotografía nos enseña un fragmento espacio temporal y nos obliga a pensar qué es lo que sucedió alrededor de esa imagen, cuál es el antes y el después, o el arriba y el abajo. Nos hacemos esa pregunta porque queremos saber más de lo que estamos viendo representado en ella [...] Me da la impresión de que en mi trabajo sucede algo diferente. Ese antes y ese después no agregarán nada a lo que estamos viendo, lo que se presenta frente a nuestros ojos ya está definido y sirve sólo como guía conductora por los intervalos, permitiéndonos descubrir otras cosas. Interesa entonces conocer lo que quedó fuera: las ausencias temporales y las ausencias espaciales [...] Lo importante está en lo que no se ve [...] Esta idea de los espacios de indefinición como lo llama José Luis Barrios me lleva también a pensar en la idea de que toda obra o toda serie es algo inacabado, o más bien, obra en proceso: proyecto, historia interminable, y que mantenerla en ese estatus me permite seguir produciendo. Trabajar para acabarla sabiendo que lo que quiero en realidad es experimentar el proceso.⁹⁶

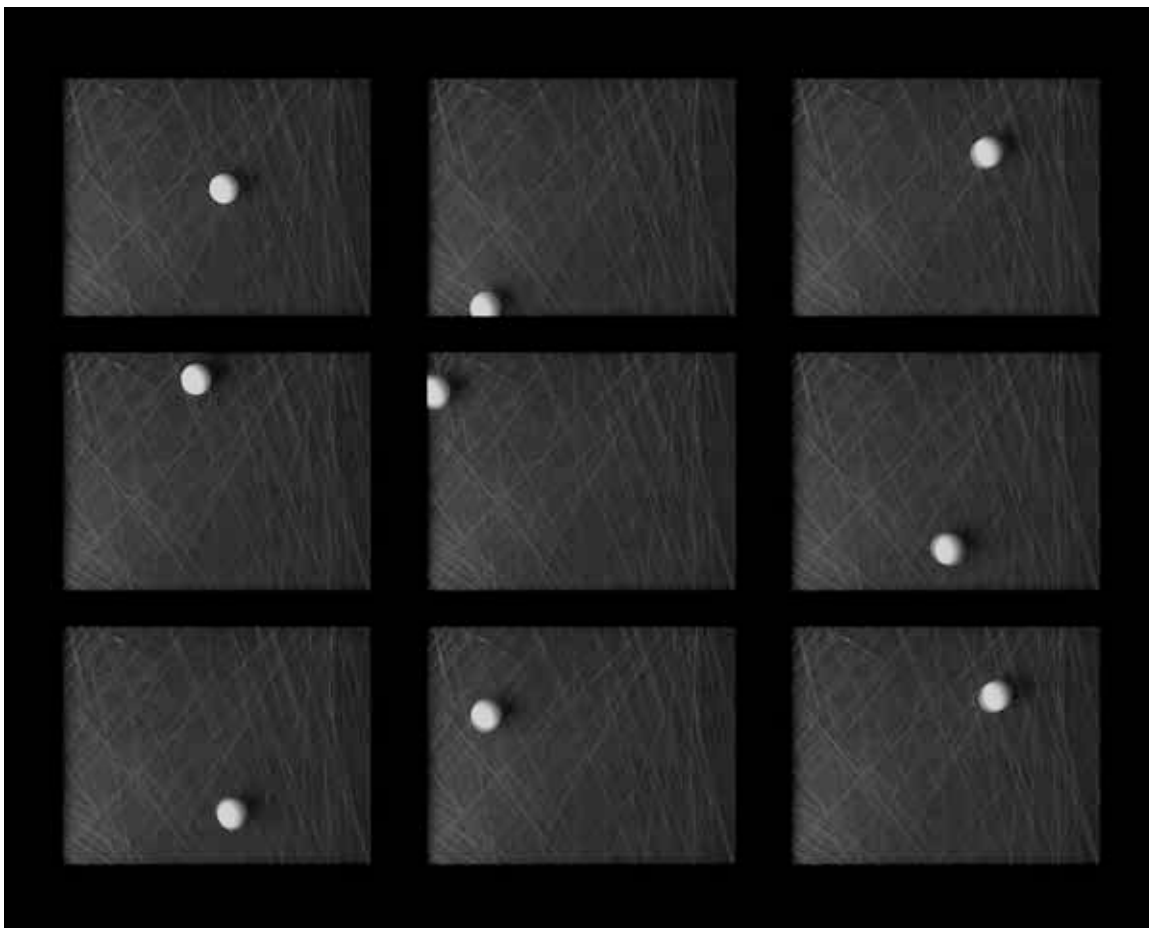
⁹⁶ Gerardo Suter, *La luz es una sombra del tiempo*, ponencia magistral, *Encuentros FotoGuanajuato 2004*, Guanajuato, mayo de 2004.



Gerardo Suter, vista parcial de la instalación *Cuaderno de viajes*, Sala Polivalente, México, 2007.

(Imagen 49)

Cada vez más cercano a la idea de parpadeo, en junio de 2004 se desarrolla *Trayectos*. La idea de esta exposición surgió de un hecho simple: cualquier espacio puede ser intervenido, desde un cuaderno hasta una ciudad; toda intervención genera un rastro; un trayecto es una forma de intervención en un espacio determinado (si un trayecto implica un desplazamiento y si fuera posible dejar rastro de cada trayecto, algo así como una estela sobre el agua o una huella en el barro, estaríamos marcando los espacios con cada uno de nuestros movimientos). Realizar un trayecto implica trazar una línea entre dos puntos; intervenir el espacio, aunque sea en sentido figurado, pero intervenirlo. Partiendo de este supuesto se realiza el vídeo *Versus IV* en el que los trayectos de una pelota de *ping-pong* podían ser visibles sobre una superficie negra. Esta secuencia ya contenía interrupciones visuales. Estaba armada sobre un continuo sonoro, pero visualmente tenía interrupciones. El juego entre lo visible y lo perceptible utilizando como guía la cama sonora, construía la pieza.



Gerardo Suter, *Versus IV*, 2004.

(Imagen 50)

La vídeo proyección como pieza central estaba acompañada de un texto que rodeaba la sala y una serie de fotografías atravesadas por palabras extraídas del siguiente comentario de Paul Virilio:

Yo no trabajo sobre el objeto y el sujeto -ésta es la tarea del filósofo-, sino sobre el trayecto. Incluso, he propuesto inscribir el trayecto entre el sujeto y el objeto e inventar el neologismo "trayectivo" para agregarlo a "subjetivo" y "objetivo". Soy, pues, un hombre de lo trayectivo y la ciudad es el lugar de los trayectos y de la trayectividad. Es el lugar de la proximidad entre los hombres, de la organización del contacto. La ciudadanía es la organización de los trayectos entre los grupos, entre los hombres, entre las sectas, etc. Cuando se dice que la ciudadanía está ligada al suelo y a la sangre, se olvida una vez

más el trayecto; es decir, el tipo de proximidad que vincula a los seres humanos entre ellos en la ciudad.⁹⁷



Gerardo Suter, vista de la instalación *Trayectos*, Centro Cultural de España, México, 2004.

(Imagen 51)

¿Qué nos interesa con este ejemplo? Primero, insistir en la idea de que hay vacíos; segundo, que estos vacíos pueden ser intervenidos o involuntariamente se intervienen; tercero, que hay un proceso creativo detrás de la intervención (entendiendo creativo e intervención, en el sentido más amplio de las palabras: CREAR v. t. [lat. *creare*]. Producir una cosa que no existía. INTERVENIR v. i. Tomar parte en un asunto⁹⁸). Todo apuntaba pues a señalar trayectos, trayectos que marcaban superficies vacías. El texto que hablaba del trayecto era un trayecto en sí mismo al trazar una línea sobre la pared. Las imágenes fijas y en

⁹⁷ Paul Virilio, *Cibermundo: ¿una política suicida?*, Dolmen Ediciones, Santiago de Chile, 1997, pp. 41-42.

⁹⁸ *Pequeño Larousse ilustrado*, México, Ediciones Larousse, 1994.

movimiento eran registros de trayectos. Espacios todos, bidimensionales y tridimensionales, desde la sala de exhibición hasta las superficies de las fotografías y del vídeo, convertidos en espacios intervenidos.

Otra de las obras que armaba la exposición retomaba la idea del esgrafiado o la escritura sobre una superficie, huella o rastro creativo que igualmente representaba una intervención espacial. En concreto y a partir del texto de Salvador Elizondo mencionado con anterioridad, se desarrolla la vídeo instalación titulada *Proyecto*. La idea era ejecutar una acción sobre una pizarra que reprodujera la frase: “La página en blanco es la posibilidad del proyecto”. Esta acción se repetía infinitas veces, ya que después de escribir la frase, se borraba lo escrito para crear nuevamente una página en blanco, y en determinado punto, el vídeo volvía a comenzar manteniéndose en un bucle. Existía también el doble juego de la idea de la página en blanco ejemplificada sobre una pizarra negra. Esta secuencia se ligó a una pieza musical y no hubo edición en ninguna de las dos. La única intervención sobre la secuencia visual fue la inserción de algunos cuadros negros que se intercalaban intermitentemente cortando la acción. El espectador percibía una continuidad en las acciones debido a la continuidad sonora que estaba guiándolo. En este vídeo, que por cierto fue proyectado reproduciendo la idea de una pizarra, se planteaba por un lado la intervención de un espacio específico, la pizarra, con una frase que de forma tautológica remitía a la idea de creación, y por otro, obligaba al espectador a completar la historia rellenando los huecos de la secuencia a partir de la información proporcionada.

El panorama se completa cuando todas estas imágenes que se encuentran construidas siguiendo un mismo patrón (plagadas de huecos, interrupciones, intersticios, silencios y parpadeos), se desplazan al espacio arquitectónico, al espacio físico que las acoge y comienza a dialogar con ellas utilizando las mismas reglas de indefinición. Es en este punto que ocurre una explosión que fragmenta el todo y nos obliga a buscar las esquirlas que se han esparcido en todas direcciones y dimensiones: el parpadeo se vuelve entonces multidimensional.



Gerardo Suter, *Proyecto*, 2004.

(Imagen 52)

APRECIACIONES PERSONALES A MODO DE CONCLUSIÓN (Y ALGO MÁS DE MALLARMÉ). Hemos insistido en la licencia poética, pero cuidándonos de no ser extremos, de lo contrario todo podría convertirse en parpadeo. El *quid* de la cuestión es apuntalar el tema de la desconexión, para entonces poder ver cómo el artista administra esa desconexión, cómo crea esos vacíos que atrapan al espectador sumergiéndolo hacia lo más profundo de una obra ⁹⁹. Comenzamos este capítulo hablando de lo que había sido el detonante de los parpadeos, y cómo, a partir de la lectura del texto de Virilio se sucedieron en cadena una serie de reflexiones y relaciones que, tanto en aspectos teóricos como prácticos, personales y de otras manifestaciones del arte, apuntaban a la creación de intervalos de reflexión para el espectador. Vimos cómo, de una manera casi dialéctica juegan los contrarios, de cómo se puede intervenir el vacío y de cómo el vacío puede ser a la vez algo lleno (Sugimoto), o cómo de tanto escribir y borrar una página en blanco se puede desbordar y caer en un vacío negro, el ejemplo inverso de la pizarra es elocuente (*Proyecto*).

Después de conjuntadas estas ideas, descritas a lo largo de algunas páginas, y ordenadas y comparadas con el trabajo personal, podemos decir que quedan en el tintero (fuera de campo) varias reflexiones que serán incorporadas más adelante a la investigación. Pero, ¿de qué otra manera podríamos insistir en la relación existente entre los parpadeos y la obra personal? A riesgo de ser esquemáticos y al igual que al final del capítulo *Constelación*, diríamos que a partir de cualquiera de los planos arquitectónicos donde se aprecia la distribución de los componentes de una instalación se transparenta este fenómeno. Como planteábamos en el capítulo *Constelación*, diríamos que cualquiera de estos mapas arquitectónicos representan un sistema con múltiples posibilidades de formar constelaciones y que las líneas que la conforman no hacen otra cosa que intervenir los intersticios, como cualquiera de las páginas del multicitado trabajo de Marcel Broodthaers basado en el poema de Mallarmé. En suma, un plano arquitectónico, un mapa, es simplemente un espacio con plecas; en un caso, las plecas responden a palabras, en otro, son eco de las imágenes.

⁹⁹ Permitir la existencia de estos espacios genera obras abiertas.

Uno es un espacio bidimensional, la página en blanco, mientras que en el caso personal es un espacio tridimensional. Se parecen y en ambos se aplica un sistema de navegación parecido.

Tomemos nuevamente cualquiera de mis instalaciones. Si nos adentramos al espacio físico haciendo un *zoom in* a una fotografía, veremos que la arquitectura se repite dentro de ella: un espacio negro o blanco con elementos que en su conjunto articulan un discurso. Si el acercamiento lo realizamos a una secuencia en movimiento, sucede lo mismo, sólo que la temporalidad juega un papel mucho más importante y la aparición de los elementos sobre este sustrato negro o blanco no se da de manera estática, sino desplegada en el tiempo. Pero repito, el procedimiento sigue siendo el mismo. La superficie sobre la cual se colocan las piezas es la misma. Una página blanca o una página negra, un tiempo blanco o un tiempo negro, un espacio bidimensional, tridimensional, o de cuatro dimensiones si incorporamos el tiempo. En fin, multi-dimensional y que se expande en todas las direcciones posibles. ¡Esos es lo que hay que habilitar!¹⁰⁰



Diagrama de distribución de la obra en la instalación *Trayectos*.

(Imagen 53)

¹⁰⁰ Nota del autor.

De la misma forma como he hablado de la página en blanco en la literatura, probablemente pueda decir algo acerca de la importancia del fuera de campo en el cine y su vínculo con los espacios de reflexión. Pero si bien es cierto que hay mucho que agregar¹⁰¹, también es verdad que mi interés está depositado más en la creación y utilización de los intersticios. Me interesa crear esos espacios (esas páginas blancas para el espectador o esos fuera de campo en la obra) no simplemente mencionarlos. Y agregaría, crearlos en todas las dimensiones posibles; dentro del discurso o en cada una de las obras o en el sitio de exposición. Multidimensionales. Y nuevamente, multidimensionales significa que lo son para el artista y para el espectador. Permitir que una obra contenga esto en cualquiera de sus formas, abre puertas, propone una verdadera interacción y participación; es una obra viva. Me gusta darle al espectador elementos con los que él pueda construir: marcas sobre un espacio blanco o negro o imágenes que sugieran que hay algo fuera de ellas, cualquier cosa que pueda utilizar para comenzar a tejer. La urdimbre ya está, falta concluir el tramado, gran parte de ese tramado lo pongo yo, la otra algún cómplice.¹⁰²

Hay también algo de rizomático en lo escrito hasta aquí. A partir de la *picnolepsia* se crea un complejo entramado (no entramado) que nos va conduciendo por las catacumbas del pensamiento, donde se abren túneles que se bifurcan y se vuelven a (des)encontrar, o no. Descubrimos juegos que denominamos de ida y vuelta, ideas que están en continuo movimiento y que parecen en un momento dado significar una cosa y luego otra. Se mueven muy rápido, tan rápido que nos crean la ilusión de estar congeladas. Pero aunque parezca contradictorio, no lo es, los extremos sí se pueden tocar. El comportamiento esta vivo y depende de muchos factores que lo mantienen en ese estado, y por eso hay momentos en que lo aleatorio también es parte nodal del sistema, y otras veces, sólo comprendemos algo si lo explicamos a partir de lo que no es. Y en esta inquietud rizomática, no lineal, de ida y vuelta, muchas veces lo que uno busca se encuentra reflejado en la estrategia misma de la búsqueda: hay un punto en el que forma y contenido se amalgaman.

¹⁰¹ En la lista entrarían, por ejemplo: Laurie Anderson y sus menciones al parpadeo y al vacío, Walter Benjamin con su idea del discurso interrumpido y las citas y los paréntesis, la influencia oriental en el pensamiento y la obra de John Cage, o el fuera de campo y la elipsis en el cine.

¹⁰² Nota del autor.



Gerardo Suter, *Tabula rasa*, 2000.

(Imagen 54)

My memory is chiefly of books. In fact, I hardly remember my own life. I can give you no dates. I know that I have travelled in some seventeen or eighteen countries, but I can't tell you the order of my travels. I can't tell you how long I was in one place or another. The whole thing is a jumble of divisions, of images. So that it seems that we are falling back on books. That happens when people speak to me. I always fall back on books, on quotations. I remember that Emerson, one of my heroes, warned us against that. He said: "Let us take care. Life itself may become a long quotation."¹⁰³

¹⁰³ Jorge Luis Borges en: Willis Barnstone, *Borges at eighty. Conversations*, Bloomington, Indiana University Press, 1982 en: Jorge Luis Borges, *Borges A/Z*, selección, prólogo y notas Antonio Fernández Ferrer, Ediciones Siruela, Madrid, 1988, pp. 41-42.

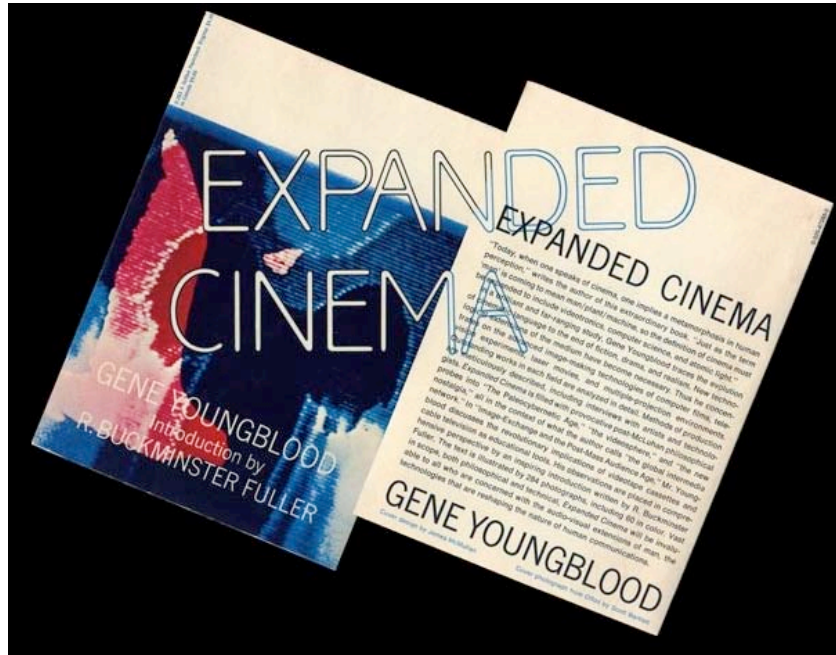
IMAGEN EXPANDIDA

Hemos hablado hasta ahora de la **constelación** como **sistema** dentro del cual se manifiesta el **fenómeno** que denominamos **parpadeo**. Ambos, constelación y parpadeo, el sistema y el fenómeno, fueron abordados desde la perspectiva de la producción artística y con un mayor énfasis desde la producción de imágenes. Nos acercaremos ahora al **objeto** de estudio de nuestra investigación: **la imagen expandida**. Trataremos de abordarlo desde distintos puntos de vista, buscando construir una definición que nos permita en el próximo capítulo insertar dicho objeto en el sistema constelar y comprender cómo se manifiesta el fenómeno del parpadeo si ponemos en funcionamiento este particular objeto. La palabra choque, colisión es la clave para comenzar a hablar de la imagen expandida. Y como es lógico, no podría haber colisión entre imágenes ni colisión entre una imagen y el espectador, si no hubiese aunque sea un mínimo espacio entre ellas o entre ellas y éste.

UN TÉRMINO PRESTADO. En 1970, el periodista y escritor Gene Youngblood pone en circulación el emblemático libro *Expanded Cinema*.¹⁰⁴ En esta publicación, Youngblood no sólo aventura una de las primeras definiciones de lo que posteriormente conoceremos como video arte, sino que plantea una serie de reflexiones acerca de la imagen cinemática que resultaron de enorme influencia para teóricos y artistas de la época. Entre otras ideas, hablaba de la importancia de reconocer en nuestra sociedad un fenómeno que definió como “cine expandido”. Desde 1967 y desde una columna semanal titulada *Intermedia* en el periódico *Free Press* de Los Ángeles, Youngblood preparó el terreno para aterrizar sus ideas. Las notas hablaban tanto de arte, cine, ciencia y tecnología, como de revolución cultural, y estaban muy cerca de lo que algunos años antes Dick Higgins expresaba en *Statement on Intermedia*:

¹⁰⁴ Gene Youngblood. *OpCit.*

Does it not stand to reason, therefore, that having discovered the intermedia (which was, perhaps, only possible through approaching them by formal, even abstract means), the central problem is now not only the new formal one of learning to use them, but the new and more social one of what to use them for? Having discovered tools with an immediate impact, for what are we going to use them? If we assume, unlike McLuhan and others who have shed some light on the problem up until now, that there are dangerous forces at work in our world, isn't it appropriate to ally ourselves against these, and to use what we really care about and love or hate as the new subject matter in our work? Could it be that the central problem of the next ten years or so, for all artists in all possible forms, is going to be less the still further discovery of new media and intermedia, but of the new discovery of ways to use what we care about both appropriately and explicitly? The old adage was never so true as now, that saying a thing is so don't make it so. Simply talking about Viet Nam or the crisis in our Labor movements is no guarantee against sterility. We must find the ways to say what has to be said in the light of our new means of communicating. For this we will need new rostrums, organizations, criteria, sources of information. There is a great deal for us to do, perhaps more than ever. But we must now take the first steps.¹⁰⁵



Portada y contraportada del libro *Expanded Cinema* de Gene Youngblood.

(Imagen 55)

¹⁰⁵ Dick Higgins. *Statement on Intermedia*, Nueva York, 1966. Le recordamos al lector que puede encontrar la traducción de ésta y otras citas a partir de la página 217 de este documento.

Las nuevas formas de comunicación encapsuladas en el término intermedia, son tomados por Higgins y Youngblood como herramientas que existen, se perfeccionan e inciden en el quehacer de la sociedad. Youngblood habla a lo largo de su libro de la sinestesia, un fenómeno que podríamos relacionar con la parte subjetiva y vivencial del Ser Humano. A su vez, la idea de sinestesia lo lleva desarrollar el concepto de cine expandido, mismo que significa para Gene Youngblood algo complejo que inunda igualmente las distintas esferas de la vida cotidiana. Por eso nos dice que cuando se habla de cine expandido se habla a la vez de consciencia expandida. Para él, el cine expandido va más allá del mero despliegue técnico o tecnológico, es una forma de ser de la sociedad contemporánea.

SINESTESIA¹⁰⁶. De *sin-* y el gr. α σθησις, sensación:

1. f. *Biol.* Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él.
2. f. *Psicol.* Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.
3. f. *Ret.* Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales.

When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes. One no longer can specialize in a single discipline and hope truthfully to express a clear picture of its relationships in the environment. This is especially true in the case of the intermedia network of cinema and television, which now functions as nothing less than the nervous system of mankind.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Definición de la Real Academia Española en <http://www.rae.es/rae.html>.

¹⁰⁷ Gene Youngblood. *OpCit.* p. 41.

Antes de seguir, sería importante anotar una ligera diferencia con el pensamiento de Youngblood, concretamente, por el lugar preponderante en el que este autor coloca a la intermedia. Como actitud contestataria y en su momento, en el seno de la sociedad de los sesentas y setentas parece estar bien, pero ahora debemos tomar sus conclusiones con pinzas para ser menos radicales. No veo cómo podamos hablar de que la expansión de las sensaciones en distintos ámbitos de lo cotidiano se le pueda atribuir primordialmente a la expansión de la imagen cinematográfica. Creemos que el fenómeno de la sinestesia es importante para entender cómo se comporta nuestro objeto de estudio, el de la imagen expandida, pero no podemos convertir la expansión de la imagen cinematográfica en el centro neurálgico del fenómeno. Valie Export es un excelente ejemplo de cómo el concepto de *expanded cinema* encuentra eco en una práctica concreta. Desde el ejercicio artístico, ella coincide de alguna manera con Gene Youngblood, pero reposiciona el concepto de expansión y lo ubica en el lugar justo. En un texto leído en mayo de 2003 nos dice:

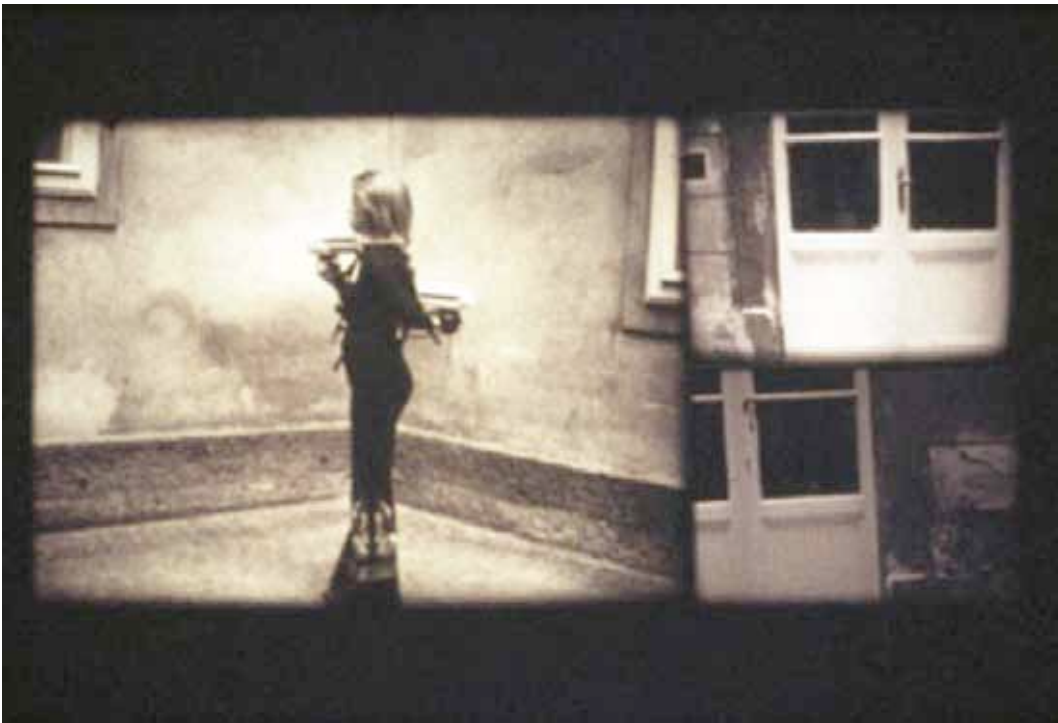
I have found a way to continue expanded cinema in my physical performances in which I, as the center point for the performance, position the human body as a sign, as a code for social and artistic expression. Today, expanded cinema is the electronic, digital cinema, the simulation of space and time, the simulation of reality. The expanded cinema of the 1960s, as part of the alternative or independent cinema, was an analysis carried out in order to discover and realise new forms of communication, the deconstruction of a dominant reality. Expanded Cinema must also be seen within the context of the development of the political situation in the '50s and '60s – on the one hand, in the revolts of the student movement that waged an attack against dominant oppressive state power, and, on the other, in the artistic developments of this period that sought a new definition of the concept of art. Its aesthetic was aimed at making people aware of refinements and shifts of sensibility, the structures and conditions of visual and emotional communication, so as to render our amputated sense of perception capable of perception again. It was a matter of abolishing old, outdated aesthetic values.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Valie Export, *Expanded Cinema as Expanded Reality*, Londres, 2003.



Valie Export, *Adjungierte Disklonationen II*, 1973.

(Imagen 56)



Valie Export, *Adjungierte Disklonationen*, 1973.

(Imagen 57)

Quedémonos por lo pronto con dos ideas: una, la de sinestesia y su relación con la imagen en cualquiera de sus formas; otra, la del cine expandido y su relación con otras disciplinas artísticas.¹⁰⁹ Podríamos agregar una tercera, que englobaría las anteriores, y que podría definirse como el vínculo que se establece entre la experiencia obtenida de los estímulos provenientes de la activación de los distintos sentidos y la imagen cinematográfica. Con el afán de acercar esta idea aún más a nuestro objeto de estudio, tomaremos prestado el término “expansión” para desligarlo parcialmente del cine y vincularlo a todas las formas de imagen, y agregaremos que, si bien el concepto desarrollado por Youngblood nos parece importante, nosotros quisiéramos manejarlo en otro sentido. Cine expandido no es imagen expandida. Nuestro camino va por otro lado. Como hicimos en otra ocasión en esta misma investigación, lo anterior nos sirve para definir lo que no es imagen expandida y lo que podemos tomar prestado del término cine expandido. Si Youngblood habla de una expansión de las sensaciones derivada de las nuevas formas que adquiere y se manifiesta la imagen cinematográfica a partir de los años sesenta, nosotros acercaremos la idea de expansión de la imagen a la idea de colisión.

GRADOS (MODALIDADES) DE EXPANSIÓN. Tenemos una imagen aislada. En primera instancia, esta imagen en tanto unidad, establece un conjunto de flujos hacia el interior y otro conjunto de flujos hacia el exterior. El primero en ser tocado por una de esas líneas de fuga es el espectador, y por ello, el primero en colisionar con la imagen como un todo es el espectador. Posteriormente, es muy probable que éste se vea atraído (o no) por la imagen, en esa atracción, el *punctum* como lo define Roland Barthes, va a provocar un nuevo conjunto de líneas de fuga hacia el interior y hacia el exterior.

Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea

¹⁰⁹ Estos puntos están ampliamente desarrollados por Gene Youngblood en el segundo capítulo (*Synaesthetic Cinema: The End of Drama*) y en el sexto capítulo (*Intermedia*) del citado libro, y van a ser importantes más adelante para la definición de las especificidades de nuestro objeto de estudio.

porque las saboreo como cuadros históricos [...] El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi consciencia soberana el campo de *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme [...] Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza).¹¹⁰

Este ejemplo que estamos utilizando, el de una sola imagen y el de un solo espectador, es el más sencillo y el más complejo a la vez. Es el más sencillo, porque convoca al mínimo de componentes y en su estado más simple; el más complejo, porque todo el fenómeno se resuelve con ese mínimo de componentes. Ahora bien, para que las líneas de fuga se puedan trazar entre dos o más componentes debemos suponer que entre ellos existe un espacio mínimo y que ese espacio se modifica cuando se da la colisión entre componentes y cuando éstos a su vez generan otros choques y rozaduras produciendo algo similar a una explosión en cadena. Resulta evidente también que el espacio físico entre el espectador y la imagen son el primer intersticio o parpadeo reconocible, como lo es el espacio físico entre una imagen y otra o entre éstas y el espectador.

¹¹⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 64-65.

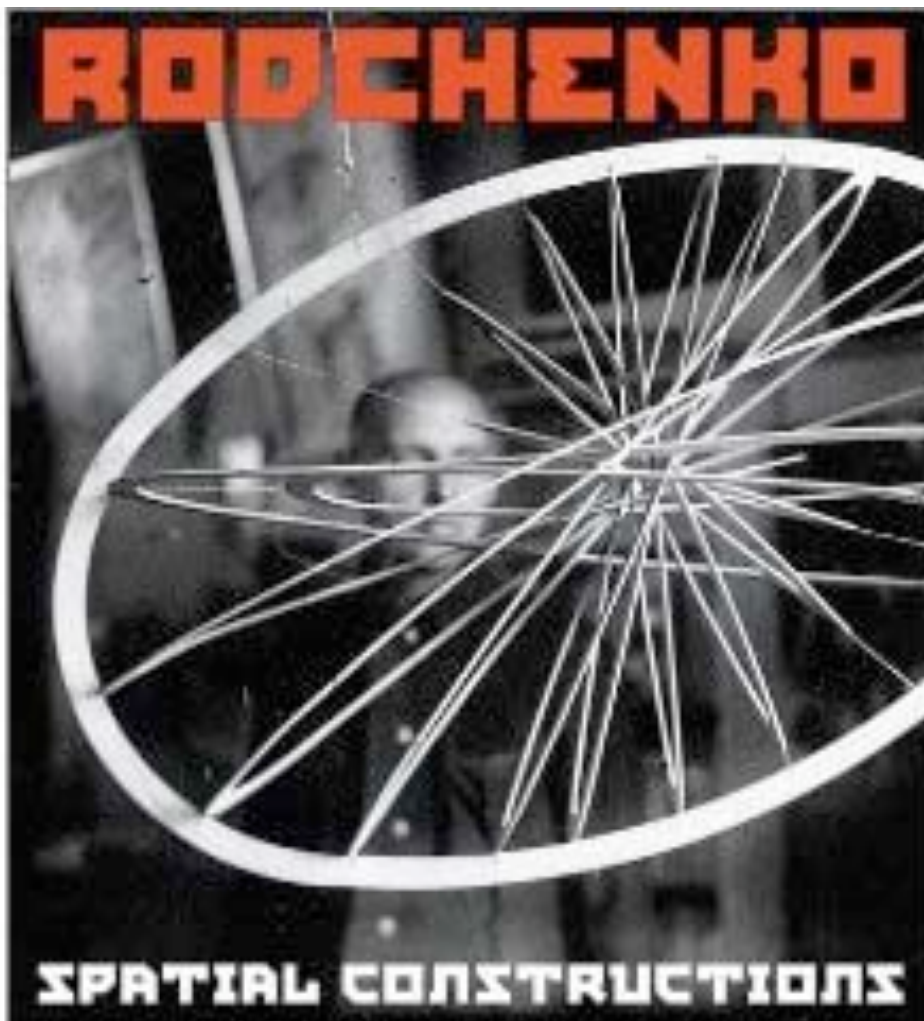


Thomas Struth, *Art Institute of Chicago*, 1990.
(Imagen 58)



Thomas Struth, *Galleria dell'Accademia*, 1992.
(Imagen 59)

No tan evidentes resultan los intersticios al interior de una misma imagen, ya que, como decíamos, una fotografía es muchas veces el caso más sencillo y más complejo a la vez. Trataremos este punto utilizando ejemplos provenientes del constructivismo ruso y de las vanguardias europeas de los veinte y treinta. Para iniciar, el caso de Alexander Rodchenko parece servir muy bien en estos momentos y tomarlo como referencia nos servirá posteriormente al abordar el tema del montaje en Eisenstein y su extensión a la problemática del espacio arquitectónico.



Portada del libro *Spatial Constructions* con obra de Alexander Rodchenko.

(Imagen 60)

Rodchenko, en marzo de 1934 escribe en su diario, “I want to take some quite incredible photographs that have never been taken before... pictures which are simple and complex at the same time, which will amaze and overwhelm people” ¹¹¹. Para lograrlo, comenzó a buscar provocadores puntos de vista y encuadres fotográficos que en su mayoría forzaban la construcción diagonal.



Alexander Rodchenko, *Escaleras*, 1930.

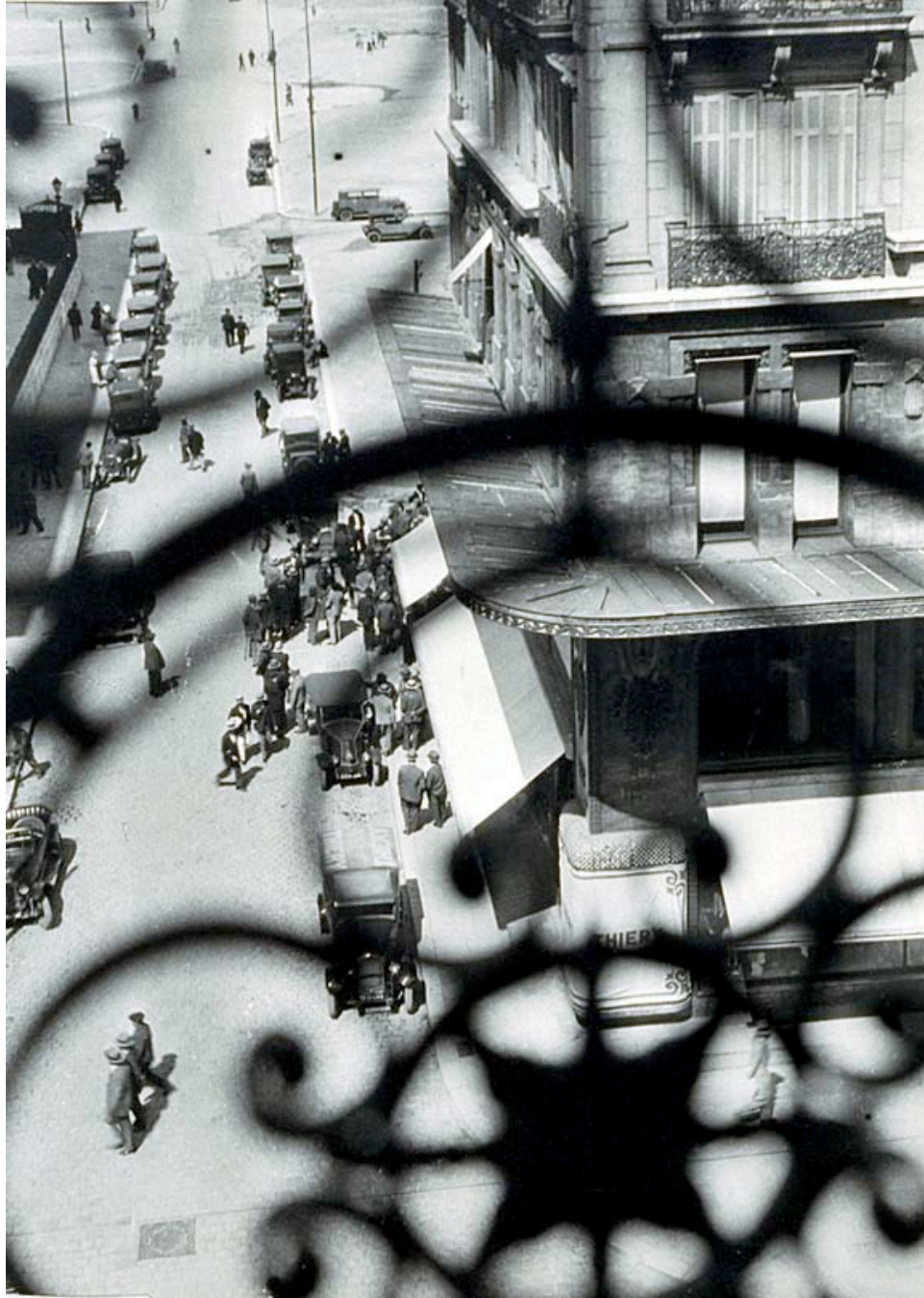
(Imagen 61)

Por ejemplo, podríamos trazar líneas de fuga en todas direcciones cuando vemos la imagen de la mujer subiendo la escalera; sentimos que una línea recta la atraviesa e imaginamos de dónde viene y hacia dónde va. Las escaleras a esa hora del día, convierten su ascenso en recorrido sobre un paisaje casi

¹¹¹ Alexander Rodchenko, tomado de <http://www.artadox.com/alexander-rodchenko-a-man-who-took-life-lying-down/>.

abstracto de líneas inclinadas. Nuestra vista no puede quedarse inmóvil, estamos siendo empujados continuamente hacia las orillas de la imagen. En el fuera de campo, en la orilla de la foto, allí donde ya no hay imagen visible nosotros imaginamos el resto, completamos la arquitectura e inventamos una posible historia. Las líneas de fuga nos llevan hacia esos intersticios y nos regresan a la imagen para encontrar mayores referencias. Los zapatos de la mujer golpetean sobre los escalones y los escalones golpetean entre sí al ritmo de luz y de sombra. Parece ser un mecanismo de relojería perfecto donde una sección de la imagen nos conduce a la otra. Por simple que parezca, el ruido visual que generan una línea blanca y una línea negra hacen posible que reconstruyamos no solamente los escalones, sino que definamos un arriba y un abajo y que derivemos de allí una acción: movimiento ascendente. Esos choques entre los componentes de una imagen son los que interactúan con nosotros, nos vinculan con la imagen y nos atrapan momentáneamente en la dinámica quietud del objeto fotográfico.

Muchas veces, como espectadores, quedamos cautivados por la construcción interna de la imagen, la composición, el manejo de luces y sombras, o la inclusión de formas y/o conceptos contrapuestos que dialogan dentro de estas cápsulas espacio-temporales. El manejo de los planos fotográficos en el trabajo de László Moholy-Nagy nos genera esta misma sensación: comparamos significados, contrapunteamos una parte de la imagen con la otra, trazamos líneas de fuga al interior de ella y entre sus componentes, identificamos parpadeos e intervenimos intersticios.

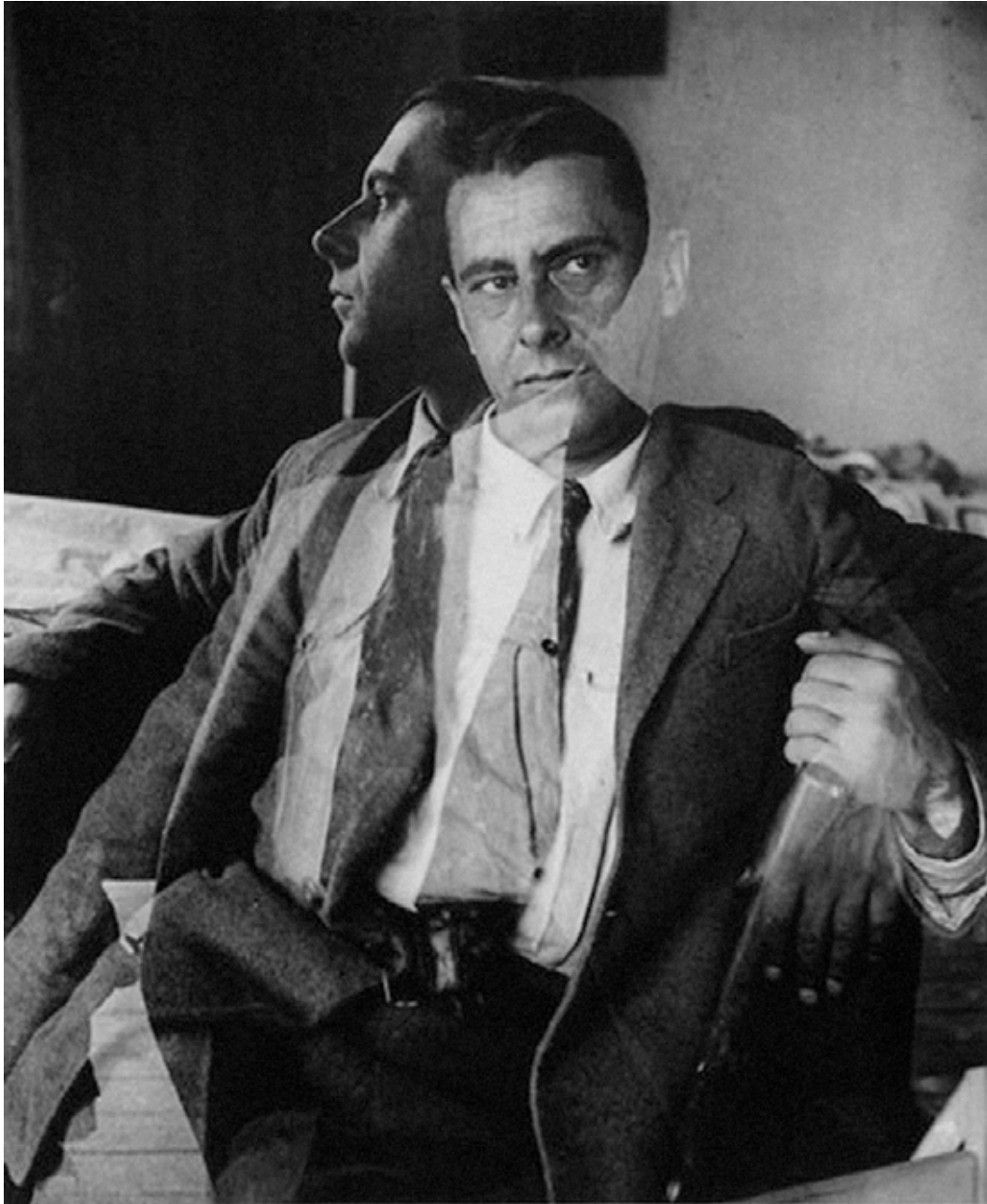


László Moholy-Nagy, *Vista a través de la reja del balcón*, 1928

(Imagen 62)

Cuando el propio Rodchenko o los fotógrafos vanguardistas creaban una imagen sobreponiendo dos o más fotografías, digamos dos o más espacio-tiempo específicos, construían un sutil intersticio, un parpadeo, entre las

imágenes superpuestas. La vibración entre esas imágenes era suficiente como para provocar fricciones que desprendían chispas que saltaban hacia el espectador generando reacciones que no podían ser obtenidas a partir de una, de otra, o de todas las imágenes de manera individual.



Alexander Rodchenko, *Alexander Shevchenko*. 1924.

(Imagen 63)

Se trata del acoplamiento de diversas fotografías, de una [...] tentativa metódica de representación simultánea: superposición de juego de palabras y visuales; una fusión extraña e inquietante, a nivel imaginario, de los procedimientos imitativos más realistas. Por ellos pueden al mismo tiempo narrar algo, ser sólidos y concretos, “más veraces que la misma vida”.¹¹²



László Moholy-Nagy, *Celos*, 1924-27.

(Imagen 64)

¹¹² László Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 93.

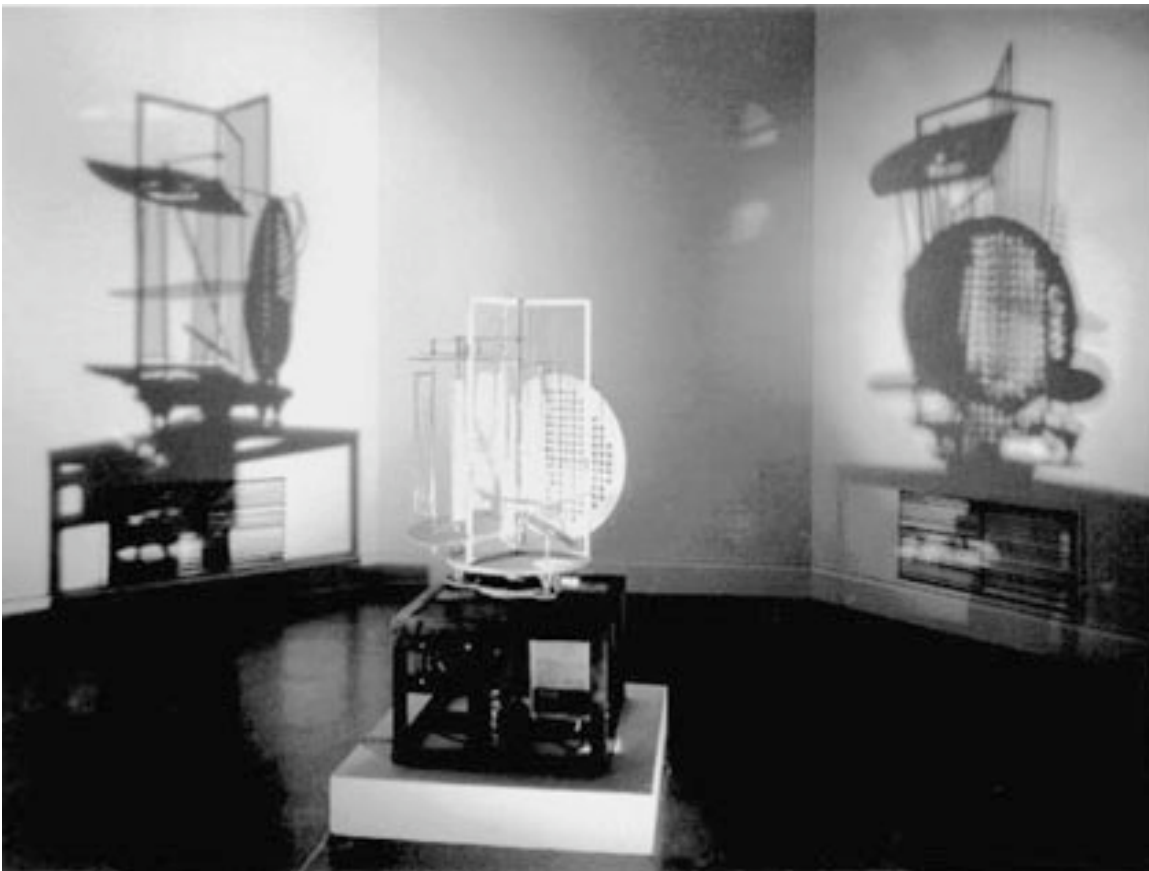
En el ejemplo anterior (Imagen 64), vemos cómo a partir de varias fotografías y un conjunto de recursos gráficos y pictóricos, Moholy-Nagy crea un discurso entre componentes que, aislados, no producen el mismo efecto en el espectador. Es decir, el intersticio existente entre los componentes de la imagen les permite colisionar, impactar e involucrar al espectador para que éste llegue a sus propias conclusiones. Este montaje, una vez más, en extremo sencillo, nos permite ejemplificar lo que posteriormente fue el montaje fotográfico con exponentes tales como Raoul Hausmann, John Heartfield, Martha Rosler, Paul Citroën, Joseph Renau, etc.; en fin, una amplia lista que se extiende hasta nuestros días, reimpulsada últimamente por las bondades tecnológicas que ofrece la imagen digital y que a pesar de lo que se pueda pensar, todavía resultan de su uso, formas efectivas de interlocución entre el artista y el espectador ¹¹³.

Estamos explicando pues la **imagen expandida** en su **primera modalidad**. Partimos de la definición más sencilla, del choque de una imagen con otra (una foto con otra, o como veremos más adelante, un fotograma con el siguiente, una imagen con una palabra o con un sonido, o la confrontación de una imagen con el espectador para generar una nueva imagen). Y nos interesa esa mínima distancia entre imágenes que generan un intervalo o intersticio, porque esos intersticios dan cabida a los espacios de reflexión. En un collage o sobre imposición de imágenes fotográficas se da una sobre imposición de tiempos en un mismo espacio, el del objeto fotográfico. Un espacio-tiempo sobrepuesto a otro espacio-tiempo define un espacio esencialmente temporal entre ambos momentos. Esto lo percibimos como espectadores. En una sobre imposición o doble exposición, marcamos un principio y un final, y en el *inter*, sucede algo, o más bien el *inter* es, un intervalo un intersticio. Volviendo al *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin y si entendemos el concepto de imagen en este autor en un sentido amplio, podríamos decir que en su trabajo, un texto o un párrafo son una imagen. Al contraponer o relacionar estos párrafos o vincular

¹¹³ No olvidemos aquí, cómo estas soluciones estéticas no distan mucho de las disposiciones de Aby Warburg.

imágenes, las ponemos en movimiento, la fricción de estas imágenes en una agitación dialéctica, generan chispas que conectan con otras imágenes, palabras, sonidos, provocando a su vez nuevos chispazos. Si pudiésemos visualizar esas conexiones, esas líneas, tendríamos una constelación.

Cuando László Moholy-Nagy, como Rodchenko, traslada a la escultura o al cine su particular forma de representación (*Ein Lichtspiel, schwarz-weiss-grau*, 1930), vuelve a reproducir los efectos del montaje obtenidos con la fotografía. Maneja la luz, las tonalidades, los claroscuros, los planos focales; evidencia componentes y nos invita a ponerlos en funcionamiento, a formar constelaciones con la esperanza de que en algún momento sus partes colisionen.



László Moholy-Nagy, *Light-Space Modulator*, 1928-30.

(Imagen 65)



László Moholy-Nagy, fotogramas de la película *Ein Lichtspiel: Schwarz, Weiss, Grau*, 1930
(Imagen 66)

Incluso las propuestas de Moholy-Nagy de representación de objetos o espacios arquitectónicos resueltos bidimensionalmente a través de la fotografía o el cine, al regresar a las tres dimensiones como esculturas o escenografías para teatro, traen aparejadas la estética del montaje.



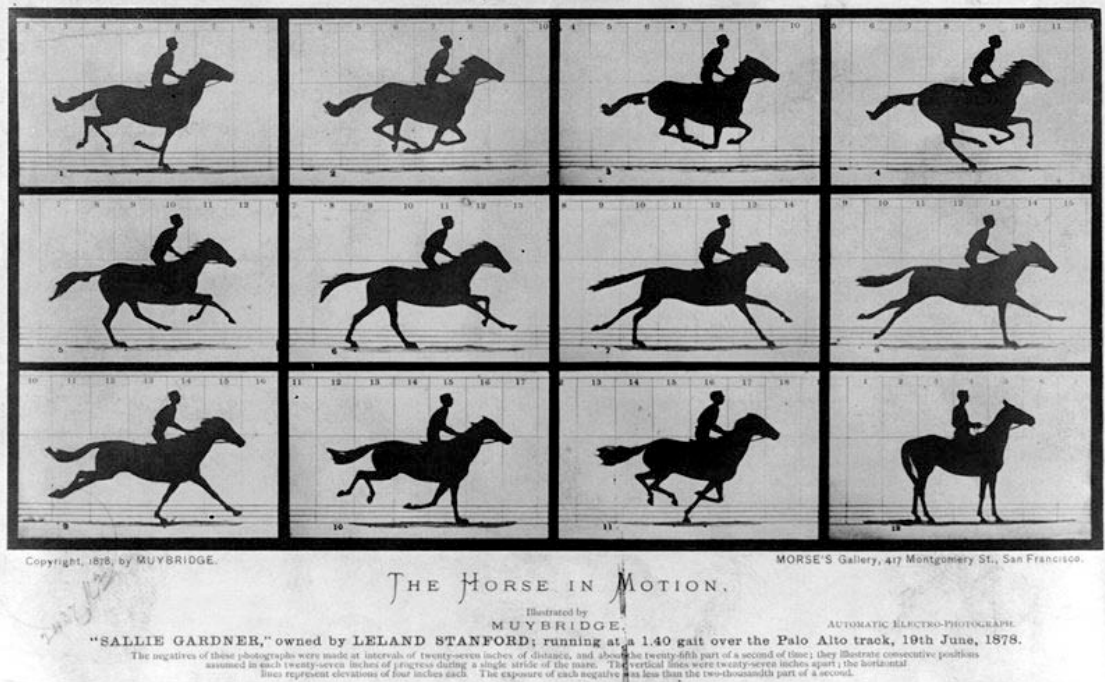
László Moholy-Nagy, *Theater, Circus, Variety*, 1924.

(Imagen 67)

Para precisar entonces, podemos decir que tanto en la fotografía como en las distintas variantes del fotomontaje, cuando las vibraciones al interior de una imagen provocan el choque entre componentes posibilitando su dilatación, dan lugar a la **primera modalidad** de expansión de la imagen, misma que se circunscribe al interior del objeto foto(montaje), y en su relación con el espectador. Pero también podríamos decir que la imagen expandida nace en el momento en que una imagen se conecta con otra; bien para evocar un movimiento, bien para construir una historia. Las modalidades de las que

hablaremos no implican necesariamente un orden jerárquico. No pensamos que haya una por encima de la otra o que ésta sea mejor que aquélla. Es cierto que en sus orígenes fue la imagen aislada, la fotografía que contenía todo. Pero aún así y en su estado más puro e inicial, la imagen fotográfica se conectó con otra imagen fotográfica produciendo un símil del movimiento y una sucesión de fotografías dieron cuenta de que el tiempo no solamente podía congelarse, sino que podía describirse. Estamos hablando de Edward Muybridge y de Étienne-Jules Marey. Tenemos que decir que, aunque el trabajo de ambos fotógrafos es representativo de los autores que se interesaron por la descripción del movimiento y que se presentan por igual como precursores de la imagen cinemática, sus trabajos tienen sustanciales diferencias para nosotros que sería importante notar aquí. En otras palabras, podemos reconocer el parecido, pero nos parece más importante destacar sus diferencias.

Edward Muybridge, buscando representar el movimiento, coloca frente a los sujetos a fotografiar una batería de hasta 24 cámaras fotográficas que registran desde distintas posiciones una acción determinada. Las instantáneas son tomadas en secuencia, cuatro cada segundo; el resultado es presentado en una sola hoja, de tal forma que con un golpe de vista podemos observar cada uno de los momentos, pero no vemos el movimiento, tenemos más bien una sensación de éste, es decir, percibimos el movimiento a partir de la reconstrucción mental de la sucesión de imágenes. Los intersticios que existen entre una fotografía y la siguiente al interior de la planilla que nos describe una acción específica, es lo que nos hace contrapuntear una y otra toma y sacar a conclusión que el sujeto se mueve, se desplaza en el espacio. Los intersticios, el parpadeo, la separación entre sección y sección de la imagen es lo que permite comparar los cuadros, provocar un choque de instantáneas, y concluir que lo que vemos representa movimiento.



Edward Muybridge, *Animal Locomotion*, 1878.

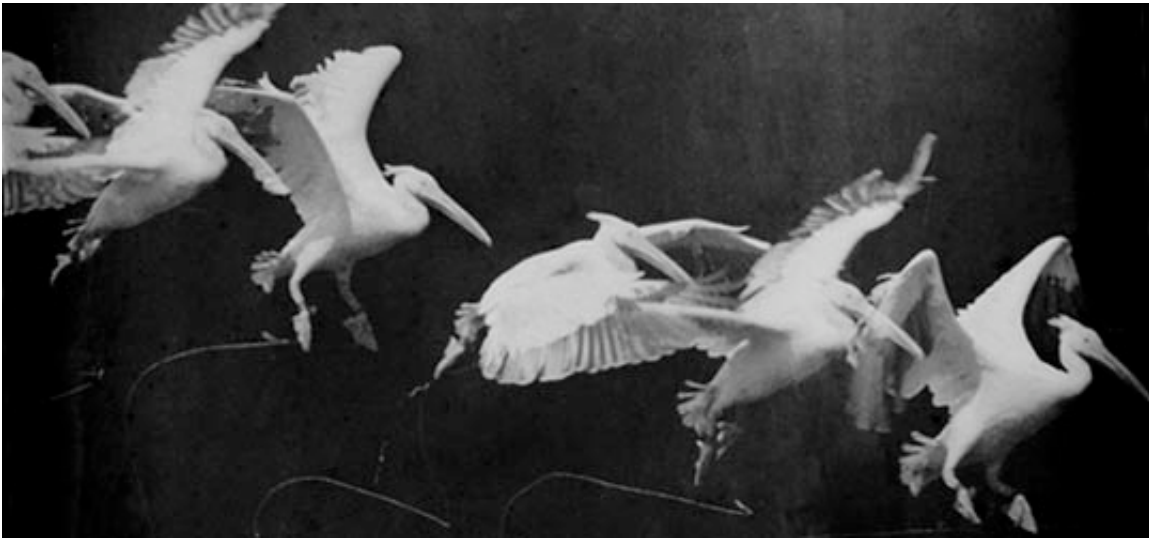
(Imagen 68)



Edward Muybridge, *Animal Locomotion*, 1878.

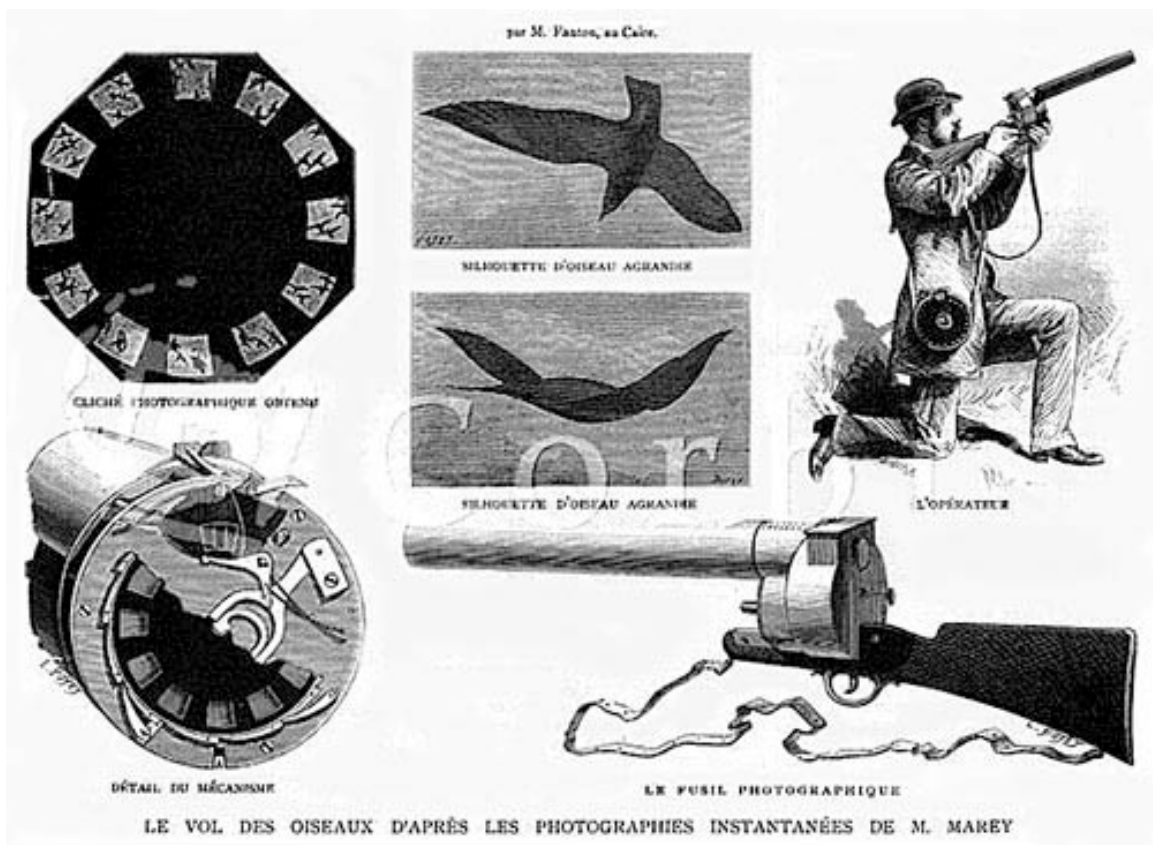
(Imagen 69)

El caso de Étienne-Jules Marey es totalmente distinto, aunque en el fondo lo que buscaba era lo mismo que Muybridge, formal y conceptualmente el resultado nos lleva a otra parte. Marey como Muybridge, desarrolla un aparato que captura el movimiento. Diseña una cámara fotográfica que le permite registrar en una sola placa fotográfica 12 cuadros por segundo. Crea así las cronofotografías, en las que vemos cada una de las imágenes como un todo. Las separaciones que en el caso de Muybridge implicaban claras tomas independientes, aquí se resuelven en el mismo cuadro; aquí los intersticios son menos evidentes, aunque sí nuestra mente entiende los espacios vacíos que quedan entre las figuras como saltos temporales. El espacio no cambia, se modifica la posición del sujeto en el espacio definido y una vez más, los intervalos los parpadeos, el momento en que se cierra el obturador para volverse a abrir, es lo que permite establecer en la placa sensible la diferencia entre momentos o tiempos distintos. El choque al interior de la imagen es de una sección con otra, y ello es la que nos sugiere el movimiento.

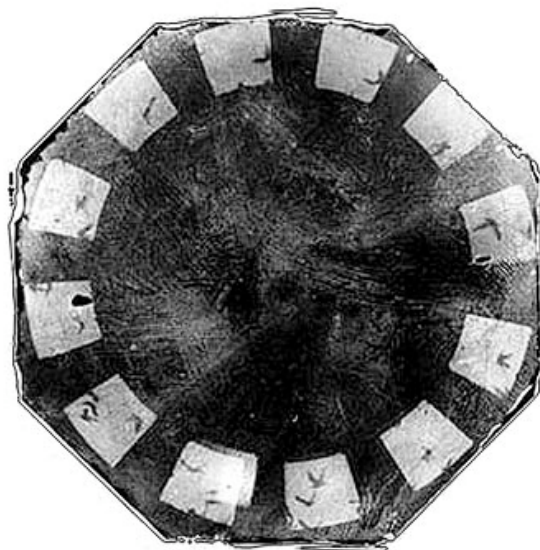


Étienne-Jules Marey, *cronofotografía*.

(Imagen 70)



Dispositivo diseñado por Étienne-Jules Marey para realizar las cronofotografías.
(Imagen 71)



Detalle del material sensible utilizado para registrar las 12 exposiciones.
(Imagen 72)

El caso de los dos fotógrafos mencionados, que esencialmente estaban preocupados por describir y entender el movimiento, nos permite conectar la **primera modalidad** con la **segunda modalidad** de la imagen expandida, insistimos, no son modalidades que impliquen una jerarquía entre ellas, inclusive pueden manifestarse de manera aislada y/o simultánea. La segunda modalidad está asociada a la imagen cinemática y por tanto el parpadeo juega un rol mucho más evidente aquí. En el cine, a determinada velocidad se suceden cuadros fijos que crean el movimiento, o mejor dicho, la imagen individual se expande en una sucesión de imágenes fijas para crear la ilusión de movimiento. La historia se cuenta ahora no solamente al interior de una fotografía, es la comparación entre fotogramas lo que por un lado provoca la ilusión de movimiento y por otro construye la narración ¹¹⁴.

Con Atget comienzan las placas fotográficas a convertirse en pruebas en el proceso histórico. Y así es como se forma su secreta significación histórica. Exigen una recepción en un sentido determinado. La contemplación de vuelos propios no resulta muy adecuada. Puesto que inquietan hasta tal punto a quien las mira, que para ir hacia ellas siente tener que buscar un determinado camino. Simultáneamente los periódicos ilustrados comienzan a presentarle señales indicadoras. Acertadas o erróneas, da lo mismo. Por primera vez son en esos periódicos obligados los pies de las fotografías. Y claro está que éstos tiene un carácter muy distinto al del título de un cuadro. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes. ¹¹⁵

Vertov comienza a montar secuencias en movimiento con un orden que no necesariamente es cronológico. Construye narraciones a partir de la asociación de ideas, de la asociación de imágenes. Aunque de manera lineal y secuenciada, existe ya una expansión de la imagen donde representaciones

¹¹⁴ Con el cine surge también la elipsis, donde se crean huecos que el espectador entiende como saltos en el tiempo.

¹¹⁵ Walter Benjamin. *“Discursos interrumpidos” en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 9.

aparentemente inconexas adquieren sentido al ser combinadas. Se construye una narración a partir de la asociación de imágenes. Se podría pensar que al expandir estas imágenes se crean intersticios entre las secuencias que el espectador interviene con su propia interpretación o asociación. El montaje en el cine, y el montaje como lo planteaba Vertov, es una forma de imagen expandida en el tiempo lineal de la proyección cinematográfica. Al interior de muchas fotografías ocurre lo mismo, y en el fotomontaje se suman imágenes que le piden al espectador establecer vínculos y lecturas particulares entre las imágenes. Ya no es lo que una u otra imagen significan. Es la relación entre las imágenes lo que construye el discurso. Sea imagen fija o imagen en movimiento, estos montajes, fotográficos o cinemáticos, representan una expansión de la imagen. Van más allá de lo que la simple imagen aislada quiere contar. Establecen vínculos que obligan al espectador a construir relaciones. Si esas imágenes se suceden rápidamente ante nuestros ojos nos crean la ilusión de movimiento, y a veces nos cuentan una historia. Pero el simple hecho de crearnos esa ilusión, aunque sea a 1/24 de segundo y de manera imperceptible e inconsciente, nos permite asociar un cuadro con el otro y atribuirle a esa sucesión de instantáneas la magia del movimiento.

Es importante distinguir en la imagen fotográfica el choque interno. Pasar a otras formas de colisión de la imagen en el que se sobreponen y contraponen imágenes, muchas veces de significados distintos, ya que a partir de esa contraposición, de esa separación, por mínima que sea, se crea el choque que permite generar la tercera imagen. Como lo sugería Sergei Eisenstein en su teoría del montaje: “En mi opinión el montaje es una idea que surge del choque de las tomas independientes –tomas incluso opuestas una a otra: el principio ‘dramático’ ” ¹¹⁶. Habría que agregar que en la imagen cinemática y en esta **segunda modalidad** de expansión de la imagen, el choque se da en dos niveles.; el primero, a partir de la existencia de los vacíos negros entre fotograma y fotograma que convierten la colisión en ilusión de movimiento, y el

¹¹⁶ Sergei Eisenstein, *La forma del cine*, Siglo XXI Editores, México, 2006, p. 51.

segundo, derivado del contenido que uno u otro fotograma contienen, como en el caso de la **primera modalidad**. Es claro también que la colisión al interior del fotograma puede sumarse a una colisión entre fotogramas, y de hecho esto es lo que ocurre por regla en la imagen cinematográfica.

Una **tercera modalidad** aparece cuando la colisión abandona el espacio bidimensional. Hasta ahora vimos que la primera y segunda modalidad se daban en el terreno de la fotografía y del cine, ambas, representaciones bidimensionales de lo real. El primer ejemplo de ruptura con el montaje en las dos dimensiones del papel o del acetato, y precursora de las hoy llamadas vídeo instalaciones, es la película *Napoleón* de Abel Gance ¹¹⁷. Este *film* va un paso más allá y mezcla en un mismo tiempo de proyección tres pantallas que al combinarse arman una narración que obliga al espectador a asociar lo que sucede en cada una de las tres secuencias. Tiempos distintos se combinan y se presentan simultáneamente. La imagen se expande temporal y espacialmente.



Proyección al aire libre de la película *Napoleón* de Abel Gance.

(Imagen 73)

¹¹⁷ Abel Gance, *Napoleón*, 1927.



Abel Gance, fotogramas de la película *Napoleón*, 1927. Tres pantallas con secuencias complementarias (arriba) y tres pantallas con una fusión de secuencias (abajo).

(Imagen 74)



Abel Gance, fotogramas de la película *Napoleón*, 1927.

(Imagen 75)

En esta **tercera modalidad** el papel de la categoría tiempo resulta fundamental para la comprensión del concepto de imagen expandida. Toda imagen *per se* es resultado de un fragmento o sucesión de fragmentos temporales capturados. La forma en que esas imágenes se presentan o que esos fragmentos temporales se relacionan, nos habla de las variantes que la imagen expandida muestra. A nosotros nos interesa fundamentalmente cuando

esas imágenes se expanden en el espacio arquitectónico, cuando desbordan los márgenes de la propia imagen y se vinculan a otras imágenes. Cuando los tiempos propios de cada obra, fotográfica o cinemática, colisionan con el tiempo del espectador.

LA EXPANSIÓN DE LA DUDA. En las últimas dos o tres décadas parece resurgir la necesidad de recurrir al espacio como depositario final de la imagen, como soporte final de la misma. ¿Deberíamos hablar entonces y antes que nada de la toma del espacio por el arte, insistir en nuestro caso en la idea de *expanded cinema*, instalación, *time based art*, *broken screens*? ¿Deberíamos extendernos en la definición? ¿Dar más ejemplos y hacer una revisión histórica, o hablar del interés por revivir un concepto: *expanded cinema*? ¿Qué ocurre con los componentes colocados en el espacio, tales como imágenes fijas o en movimiento, textos, sonidos o acciones; se vinculan y trazan lazos entre sí para construir un discurso? ¿Distintos lenguajes se entretajan para construir un discurso único? En uno de los primeros ejemplos citamos el poema de Mallarmé. ¿Cómo juega el texto, lo textual, con el componente espacial de la página en blanco? Los silencios espaciales, ¿permiten que la navegación a través de las palabras se realice de manera única por parte de cada lector?

El texto de Valie Export parece ser bastante claro en cuanto a sus inquietudes y la relación histórica con el fenómeno del *expanded cinema*, pero hoy en día, este concepto, ¿podría ser constrictor de un fenómeno más complejo? El cine tiene su propio lenguaje, y está claro cómo es este lenguaje y cuál es el papel del espectador frente a la pantalla: el cine nació como una proyección bidimensional donde la magia se encuentra en un plano localizado frente a los ojos de los espectadores. ¿Es reto de los cineastas cautivar al espectador utilizando únicamente este recurso, sin echar mano de otros? Cuando el cine rompe con la bidimensionalidad y se despliega en el espacio y se combina con otros elementos, uno de ellos, el más importante, la arquitectura, ¿se convierte en otra cosa? ¿No resulta arrogante hablar de *expanded cinema*, como si se tratara de algo que se encuentra por encima del cine, o como si se

quisiera, sin negar su valor e importancia histórica, insinuar que ahora tenemos algo nuevo que lo sustituye?

Es importante mantener el término cine como referente, y aclarar que aquello que llamamos *expanded cinema* no es sino una nueva forma de presentar las imágenes en movimiento y de relacionarlas con otros lenguajes. Es a partir de esta multidisciplinariedad, de esta multidimensionalidad, que podemos proponer nuevas formas de creación. [...] Queda claro que no es cine, que no es *performance*, que no es literatura, que no es música; son imágenes, textos, sonidos que se encuentran y relacionan en un espacio real, dentro de una arquitectura determinada, y donde el espectador puede o no incorporar su desplazamiento como elemento participativo de la construcción del discurso.¹¹⁸

También se da el hecho de que los componentes, visuales, sonoros, textuales, se combinan en otro espacio, en la arquitectura de los espacios virtuales y no en el real, cuando esto ocurre, aquellos mismos componentes, dispuestos ahora en una arquitectura diferente, adquieren otra dimensión. Por ejemplo, pensemos en un texto un sonido y una secuencia cinematográfica. Supongamos que antes de colocar estos elementos en el espacio real, decidimos realizar una simulación en un espacio virtual a partir del uso de un programa de 3D. Tendremos todos los elementos dispuestos en este espacio y veremos inclusive el espacio arquitectónico. ¿Qué es lo que no tendríamos? ¿Cuál es la experiencia que nos faltaría? La experiencia real, del espacio real y en tiempo real. Esa vivencia, donde se combinan los mismos elementos que habían sido combinados en la simulación, generan una experiencia única, insustituible, que es la experiencia vivencial del estar ahí.

Podría definir el término *expanded cinema* como:

A) Algo que no es cine, que básicamente no comparte nada de la narrativa cinematográfica, que lo único que puede tener de él es el uso de secuencias cinemáticas. Hay algo físico, podríamos decir, que viene del cine, pero que no es cine.

¹¹⁸ Tomado del documento enviado por el autor para su aceptación en el simposio *Expanded Cinema: Activating the Space of Reception*, Tate Conference, Londres, abril de 2009.

B) Las imágenes en movimiento se pueden relacionar no sólo con otras imágenes en movimiento, se pueden relacionar con acciones en vivo, con textos, con imágenes fijas, con sonidos, con la arquitectura, con el tiempo real.

C) Al establecerse esta interconexión entre lenguajes diversos, las estructuras narrativas particulares de cada uno de los lenguajes se desintegran y se crea una nueva estructura que permite trazar flujos narrativos interconectando lenguajes diferentes, y donde la cuestión espacial-arquitectónica juega un papel decisivo ya que el espectador puede transitar ese espacio, puede incorporar un ritmo personal de desplazamiento y en ese sentido el factor tiempo que utiliza el espectador en su acercamiento a la obra, es un elemento más de la obra en cuestión. La obra no se construye únicamente cuando se le contempla, sino que se construye a partir de recorrerla, esta cuarta dimensión temporal y que implica distintos puntos de vista resulta clave.¹¹⁹

EISENSTEIN EN CRUDO. El proyecto *Epílogo / Prólogo*¹²⁰ surge del interés de replantear el montaje del material filmado por Eduard Tissé para Sergei Eisenstein en los años 1930-32 en México. Estas horas de filmación, junto con algunos dibujos y un guión, se convirtieron en obra inconclusa y, de alguna manera, en material libre, de fácil apropiación, y factible de ser retrabajado (no necesariamente como Eisenstein hubiera deseado, la prueba son las diferentes versiones cinematográficas que existen de este material y dentro de las cuales *¡Que viva México!*, presentada por Gregory Alexandrov en 1977, es la más conocida). El guión original planteaba en su estructura un prólogo y un epílogo para la película. Estas dos partes, que abren y cierran la obra de Eisenstein elaborada por Alexandrov, parecen estar bastante apegadas a la idea original del autor. En ambas, se plantea claramente la preocupación estética de Eisenstein y vemos de manera sintética las ideas fundamentales que son desarrolladas en el cuerpo principal de la película.

Por su importancia, nos centramos en el manejo de estos dos fragmentos para generar a partir de ellos una nueva propuesta de montaje. Apelando a la teoría cinematográfica desarrollada por Eisenstein y publicada en su libro *La*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Tomado del documento realizado por el autor, como parte del proyecto de exposición elaborado para el Museo Universitario del Chopo, Universidad Autónoma de México (UNAM), México, mayo de 2010.

forma del cine, se recuperaron el prólogo, el epílogo y algunas escenas de un montaje no utilizado en las versiones hasta hoy conocidas, y se decidió hacer una propuesta de edición-montaje que recuperara la idea central del guión de Eisenstein, pero insistiendo en una forma distinta de presentación.

En la teoría del montaje de Eisenstein, el choque de imágenes, el conflicto, es el punto nodal del argumento, y por ende la asociación que el espectador establece entre las imágenes cuando confronta una secuencia seguida de otra, o dos conceptos en una misma secuencia, resultan igualmente importantes. A partir de lo anterior y pensando en una propuesta de instalación, se decidió plantear un nuevo orden (visual y espacial) en las secuencias escogidas; un orden que condujera al espectador a las mismas conclusiones que planteaba Eisenstein en su guión, pero un orden que trasladara la problemática del montaje a otro terreno: como un tema a resolver no sólo al interior de cada fotograma o entre fotogramas y/o entre secuencias, sino como un problema de montaje y choque de imágenes en términos espaciales. Se buscó probar el funcionamiento de las mismas imágenes con una nueva estructura lineal, y además confrontar todas esas imágenes en una suerte de simultaneidad espacial. En otras palabras, provocar no solamente el choque de las imágenes montadas una detrás de la otra, sino además hacer posible el choque frontal entre ellas.

Podríamos decir que en la misma naturaleza de la teoría del montaje de Eisenstein se encuentra la noción de dialéctica, y que su funcionamiento, al hablar de choque entre imágenes que generan una nueva imagen, lleva implícita la idea de tesis-antítesis-síntesis. Ahora bien, de la misma forma en que la teoría de la dialéctica se presenta dentro de la teoría del montaje, podemos afirmar que los conceptos abordados y analizados por Eisenstein en el caso de México, guardan en el fondo la misma estructura. A saber, tanto en el prólogo como en el epílogo Eisenstein insiste en remarcar el concepto de dualidad: lo divino y lo terreno, la vida y la muerte, lo efímero y lo perenne, lo indígena y lo castizo, lo católico y lo pagano, opuestos que finalmente crean en el espectador una nueva imagen, una síntesis visual-conceptual derivada de este conflicto.



Sergei Eisenstein, fotogramas de la película *¡Que viva México!*, 1930.

(Imagen 76)

En términos prácticos, a partir de la idea de montaje o choque de imágenes planteada por Eisenstein se reeditó el prólogo y el epílogo de la obra *¡Que viva México!*, y se recurrió a algunas escenas desechadas de las mismas sesiones de filmación que tienen que ver con el discurso propuesto (eterno retorno, dualidad, etc.). Como comentábamos, se planteó el choque de imágenes no sólo de forma lineal y al interior de las secuencias escogidas, sino que se buscó presentar el choque en términos espaciales al presentar las distintas secuencias

por separado y relacionadas unas con otras en el espacio de exposición. Para lograr esto, se instalaron 12 monitores de en un espacio de aproximadamente 40m², colocándolos de tal forma que formasen un triángulo.

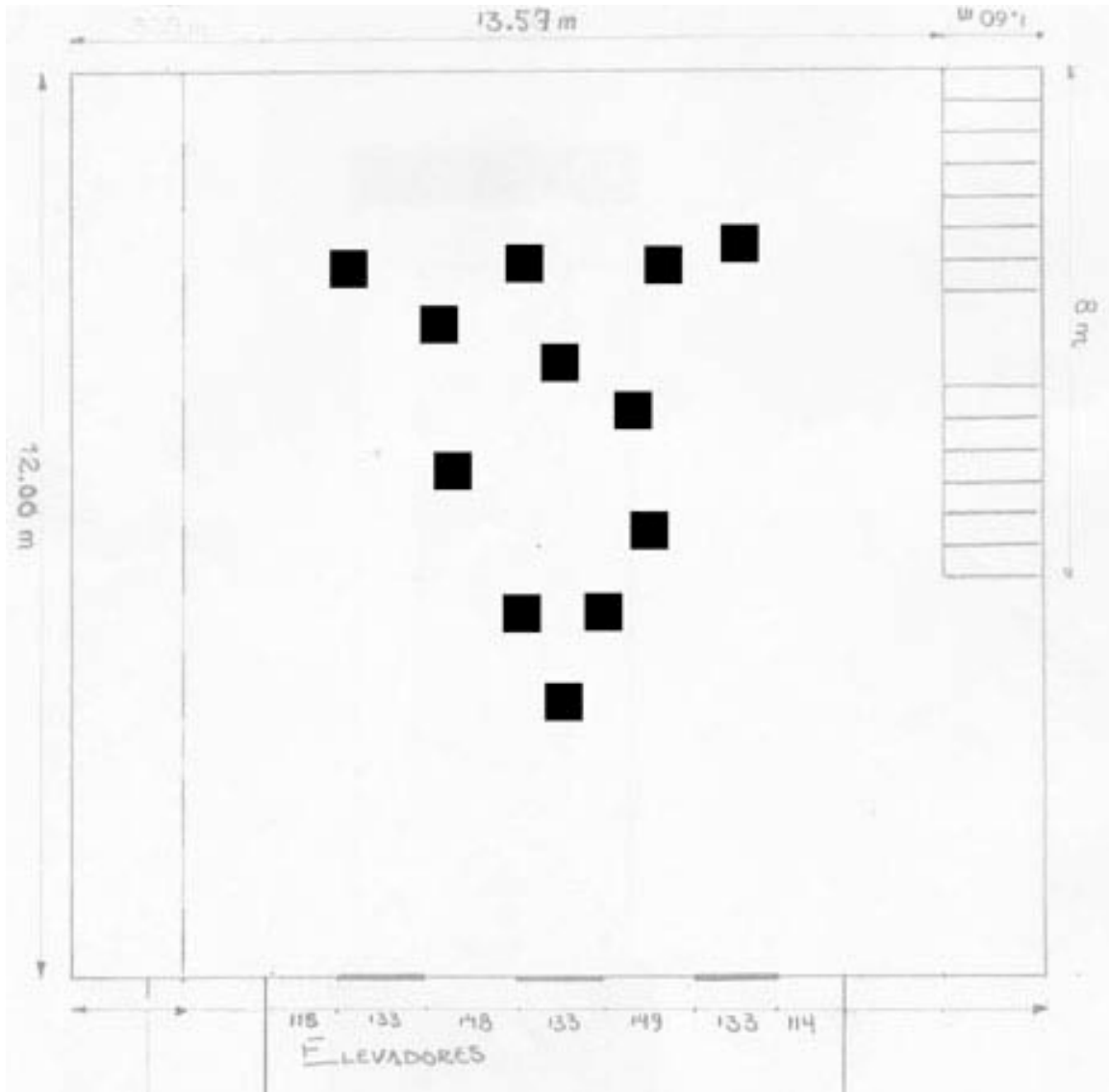
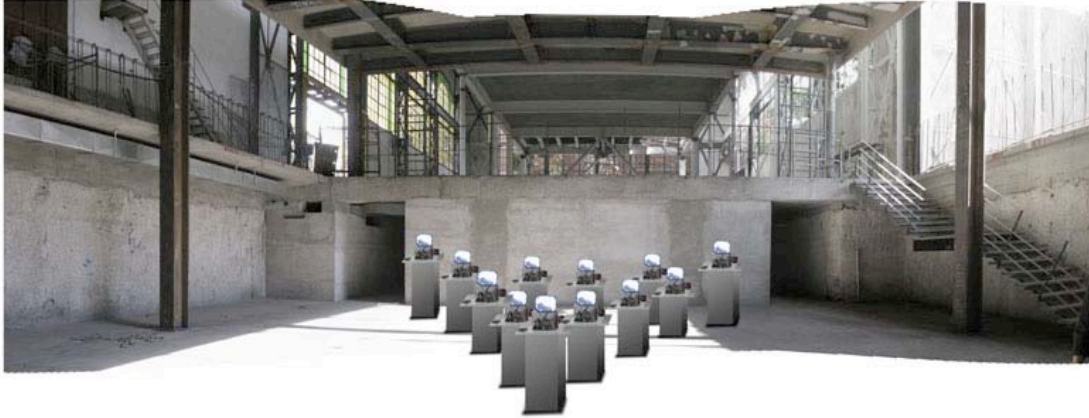


Diagrama de distribución de los monitores para la instalación *Epílogo / Prólogo*.

(Imagen 77)

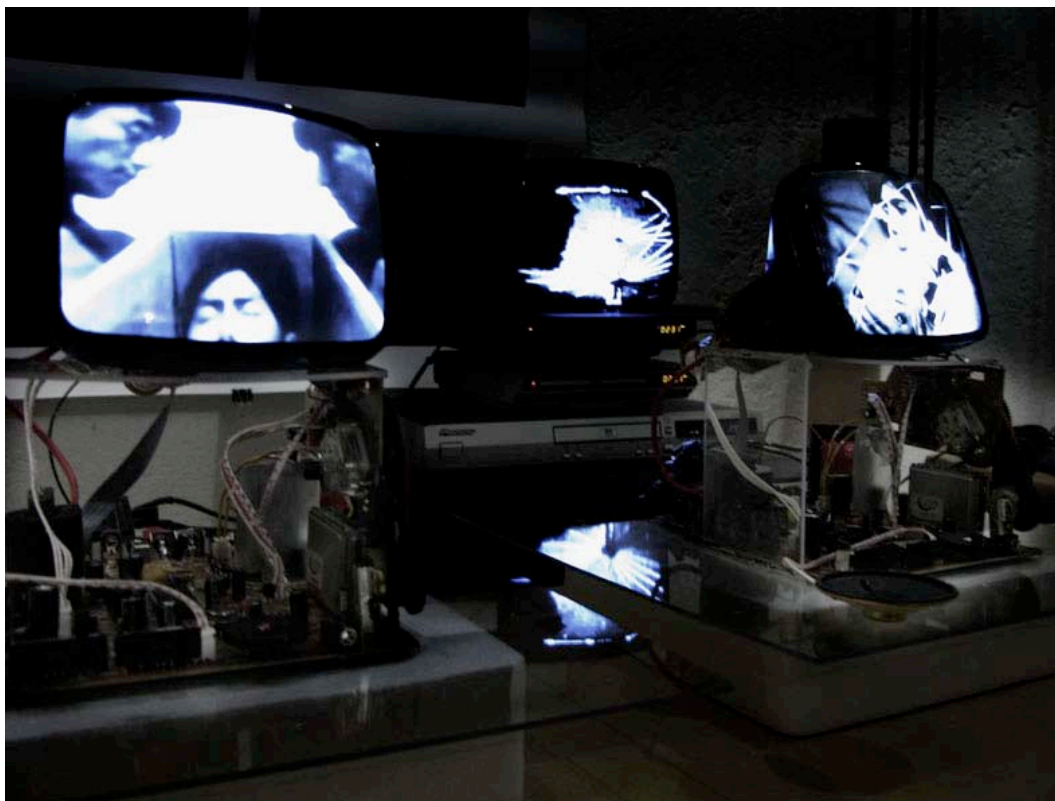
La intención fue, por un lado, reproducir en cada monitor las secuencias editadas, y por otro, desplegarlas en el espacio arquitectónico de tal suerte que, se estableciese un diálogo entre ellas, se provocara un choque que sugiriese

una forma distinta de montaje del material original, y se involucrase al espectador con la instalación a un nivel sensorial amplio y no solamente visual.



Simulación en el espacio en construcción de la instalación *Epílogo / Prólogo*.

(Imagen 78)



Vista de los monitores utilizados en la instalación *Epílogo / Prólogo*.

(Imagen 79)

Eisenstein planteó de manera teórica y práctica la importancia de la edición de las imágenes en una secuencia cinematográfica. El montaje para Eisenstein era lo que podía convertir una película en un discurso visual totalmente distinto si el orden de las secuencias se hacía de manera específica. En el proyecto *Prólogo / Epílogo*, me interesa llevar al extremo este choque de imágenes desplegándolas espacialmente. Es decir, más allá del choque de imágenes propuesto en la secuencias que abren y cierran la película *¡Que viva México!*, me interesa el choque de esas mismas imágenes al margen de la linealidad.¹²¹



Gerardo Suter, Vista de la instalación *Epílogo / Prólogo*,
Museo Universitario del Chopo, México, 2010.

(Imagen 80)

¹²¹ *Ibid.*



Gerardo Suter, *Epílogo / Prólogo*, Museo Universitario del Chopo, México, 2010.

(Imagen 81)

APRECIACIONES PERSONALES A MODO DE CONCLUSIÓN (Y ALGO MÁS DE EISENSTEIN). Hemos comentado desde la introducción que nuestra intención es situarnos en la otra orilla, no precisamente en la de la teoría, sino en la de la práctica. Nuestras reflexiones por ende, se han ido construyendo desde ese punto de vista y con una perspectiva que apunta al trabajo de reflexión del artista. El caso de Sergei Eisenstein, como hemos mencionado también, nos interesa no tanto por lo que dijo sino por lo que hizo, por los resultados prácticos de su palabras. Estamos convencidos de que es en su obra, más que en sus manifiestos, donde podemos encontrar afinidad con el sistema constelar que tratamos de describir. Sus palabras plantean un patrón objetivo de creación, su obra en cambio, concede a la subjetividad parte importante del resultado. Si hemos escogido su trabajo es porque nos parece claro y transparente el sistema

que propone y porque el objeto de estudio que nos ocupa (la imagen expandida), aparece claramente descrito.



Sergei Eisenstein en una sesión de montaje.

(Imagen 82)

Como decíamos también, nos interesan las explicaciones textuales de los teóricos por lo que revelan de su sistema de pensamiento. Creemos que Eisenstein es más certero e incluyente en su trabajo que en sus dichos. Vemos en su obra cómo las ideas, en tanto componentes, se ordenan y fluyen al interior del sistema revelándonoslo. Sus películas dan cabida a lo subjetivo, a lo artístico, a pesar de que él quiera organizar el cosmos de acuerdo a su muy particular orden. Pero sabemos que dicho orden le es útil a él y que para nosotros es únicamente una guía. El proceso creativo no está peleado con algunas guías generales-rationales de trabajo, siempre y cuando estas reglas

puedan convivir con las reglas individuales, personales, aquellas que establecen la diferencia entre un artista y otro.

Dijimos que nuestro objeto de estudio, la imagen expandida, va desde la fotografía hasta la vídeo instalación o el *postcinema*. En todas estas variantes de manifestación, de utilización, presentación, distribución y consumo de la imagen técnica, el parpadeo como intersticio está presente; como vimos, en menor o mayor grado, más o menos evidente, este fenómeno existe. E insistimos, ¿cómo podemos trabajar como artistas, para que esos intersticios, esos parpadeos que permiten la expansión de la imagen y por ende la colisión, sean resquicios de entrada y participación para el espectador?

Quando se habla de *participación* en cuestiones artísticas parece necesario extremar las cautelas. Es muy posible que el límite de participación posible en una *obra* como tal se sitúe ya en el propio acto de recepción, de *lectura* –toda lectura es un proceso alucinatorio, decía Benjamin. Quiero decir que, como dejara hace ya tiempo bien establecido Duchamp, ninguna obra efectúa otra cosa que un cierto *coeficiente de artisticidad*, y es siempre el espectador el encargado de cumplimentar el proceso. Diríamos que “la expectación” en sí misma, en el proceso creativo, es ya un acto participativo -o digamos más precisamente que cuando no hay tal acto participativo no hay de hecho experiencia propiamente artística.¹²²

En este interés por hurgar en la definición de imagen expandida, descubrimos que el fenómeno, básicamente, tiene que ver con la relación que establecemos entre una imagen y otra. En el cine, la simple sucesión de imágenes puede identificarse como una forma de imagen expandida, en el espacio, las múltiples proyecciones o un conjunto de fotografías podrían igualmente ser entendidas como imagen expandida. Pero cabe destacar que a diferencia de lo que pudiera ocurrir en el espacio arquitectónico, en el cine, un sistema constelar no puede darse a menos que se proponga una película del tipo de *Time Code*¹²³ o *The Tracey Fragments*¹²⁴, donde un mosaico de secuencias obligan a leer cada una de ellas en relación a las otras.

¹²² José Luis Brea, *La era postmedia*, pp. 102-103.

¹²³ Mike Figgis, *Time Code*, 2000.

¹²⁴ Bruce McDonald, *The Tracey Fragments*, 2007.



Mike Figgis, fotograma de la película *Time Code*, 2000.

(Imagen 83)

El cine como lo conocemos tradicionalmente es una línea, y a pesar de los saltos narrativos que pueda tener, la estructura sigue siendo lineal. Sin embargo, en películas como las mencionadas anteriormente, aunque los saltos o desplazamientos entre puntos son muy cortos, sí tienden a formar una constelación.



Bruce McDonald, fotograma de la película *The Tracey Fragments*, 2007.

(Imagen 84)

ODISEA DEL ESPACIO



Stanley Kubrick, fotograma de la película *2001: Odisea del Espacio*, 1968.

(Imagen 85)

Pensaba en órbitas, desplazamientos, imágenes estelares, y en realidad no sabía cómo nombrar este capítulo. De pronto, en el *I-Pod* suena la música de Johan Strauss: *El Danubio Azul*. Warburg nuevamente. Y tal y como sucedió durante la edición de la película de Stanley Kubrick, la redacción de estas líneas se suceden al son del vals que acompaña los movimientos de la estación espacial. Una música estelar que se convierte en pretexto perfecto para llamar a este capítulo *Odisea del espacio*.¹²⁵

Es momento, de retomar lo tratado en los capítulos anteriores e introducir al espectador en el sistema; de adentrarlo al espacio arquitectónico donde se ubican nuestros componentes; de crear puntos de atracción y líneas de fuga a partir de los ya nombrados espacios vacíos que definimos como intersticios. Quisiéramos entonces, pensar en las ideas comentadas en torno a constelación, parpadeo e imagen expandida, y ver cómo estos conceptos se interrelacionan y activan en propuestas artísticas audiovisuales específicas, dentro de espacios

¹²⁵ Nota del autor.

arquitectónicos definidos, al los cuales el espectador entra para vincularse con la obra.

En el año de 2009, *Le Mois de la Photo à Montréal*, se organizó en torno a la idea de la imagen y el espacio (*Les Espaces de l'image*) y fue comisariado por Gaëlle Morel. En el primer párrafo del texto introductorio al catálogo de la exhibición, nos dice que la obra seleccionada

[...] explores a multitude of devices and the variety of ways in which they make use of space. While the processes that go into the making of artworks, as well as their meaning and aesthetics, are generally subjected to painstaking study, the technical side of images and the situations in which they are used are often ignored - they are likely to be deemed too prosaic. These installation processes must be seen, however, as one of the essential keys to reading many photographic, video, and media arts projects presented in recent years. These works necessitate a new relationship with the public, one that involves a form of interactivity.¹²⁶

Y después de describir las distintas maneras en que las obras han sido dispuestas en el espacio, concluye:

The exhibition parameters are also intended to give the public a more active role in the apprehension and comprehension of works. Whether interactive or contemplative, the exhibition space is used in ways that give viewers a visible and decisive role. Detached from the conventions of the "painting format", these installations call for contact and active involvement.¹²⁷

SISTEMAS: DIFERENCIAS Y SIMILITUDES. La odisea del espacio que estamos sugiriendo es aquella que el artista ofrece al espectador a partir de una obra rica en parpadeos e imágenes expandidas y que permiten su participación a través de un sistema específico. Digamos que el espectador, cuando inicia su viaje por el espacio y reconoce entre los intersticios unos "puntos luminosos", descubre un asterismo y al poco tiempo, mientras navega, define una constelación. Así como Chabert y Mole lo sugieren, en la publicación anteriormente mencionada

¹²⁶ Gaëlle Morel, *The Spaces of the Image*, Le Mois de la Photo à Montréal, Montreal, 2009, p. 219.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 233-234.

(*The Spaces of the Image*), para el caso del artista como productor de la obra, nosotros, quisiéramos hacerlo extensivo al espectador como consumidor diciendo:

An asterism becomes a constellation when the points of light that compose it form a pattern in which it is possible to read and name a figure. An asterism could, therefore, serve as a methodological metaphor for our third category of artist /iconographer, whose practice consists in locating sets of images that, at first glance, appear to be haphazardly organized but later form constellations.¹²⁸

Y estableciendo una analogía con el método de trabajo planteado por Aby Warburg, ambas autoras continúan hablando del artista / iconógrafo (y nosotros también lo decimos del espectador) concluyendo:

Determining a set of images and organizing a system of meaning that incorporates them – these are the two constitutive moments in the practice of the iconographer/astronomer, who is interested mainly in navigating creatively within a body of images. The method of Aby Warburg [...] is particularly meaningful for this category of iconographer. The iconographer / astronomer, shares with the historian a “rhizomatic” way of thinking, which identifies the lines of force running through a corpus of heterogeneous and trans-historical representations.¹²⁹

Aby Warburg parece ser un referente continuo y una vez más y de manera clara Ana Amado también establece otro vínculo entre este autor y dos personajes ya mencionados con anterioridad, al presentarnos en un análisis comparativo el funcionamiento de los sistemas de Warburg, Eisenstein y Godard y que representan para nosotros una suerte de carta de navegación espacial.

Más allá de su relación con los procesos de reproducción fotomecánica –fenómeno de indudable interés en la segunda mitad de los 20, que abrió discusiones teóricas sobre el estatuto de las imágenes y su reproductibilidad–, es quizás más relevante aquí destacar la búsqueda emprendida por Warburg para activar en las planchas del Atlas los efectos latentes en las

¹²⁸ Garance Chabert y Aurélien Mole, “Montagist, Archivist, Astronomer: Portrait of the Artist as an Iconographer”, en Gaëlle Morel, *The Spaces of the Image*, *Op Cit.* p. 254.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 254.

imágenes, organizando su confrontación siempre sobre *fondos negros*, que utiliza como “medio conductor”. Él explica el sentido de la concepción espacial de sus manipulaciones con una metáfora de la conducción eléctrica, que bien pudo haber sido utilizada por Godard en el repertorio de las *Historie(s)* para dar cuenta de sus propias conexiones:

“Los dinamogramas del arte antiguo se transmiten en un estado de tensión máxima pero bajo forma no polarizada relativamente a su carga energética activa o pasiva, a los artistas que imitan, responden o reproducen. Es solamente el contacto con la nueva época que produce la polarización. Esto puede conducir a una reformulación radical (una inversión) de la significación que los elementos polarizados tenían para la antigüedad clásica”.

Las tensiones y contactos que permiten la “reformulación” o la “inversión” de significaciones de esos “elementos polarizados”, aluden implícitamente al movimiento y montaje. A cierta distancia de las concepciones de otros teóricos alemanes contemporáneos suyos –Kracauer, Balaz– sobre la imagen y el cine, Warburg piensa la imagen como una estructura cinemática, dentro de una problemática del movimiento, es decir del montaje. Una idea acorde con la que en los años de ejecución del Atlas *Mnemosyne* desarrollaba Eisenstein en la Unión Soviética: la imagen no es más que un fragmento entre otros fragmentos, la esencia del cine no reside en las imágenes (como sostenían en ese momento Kracauer y Balaz: este último reprochaba a Eisenstein hacer del cine, con su concepción de los ideogramas, un sistema de pensamiento). La esencia del cine, para Eisenstein radica en la relación *entre* imágenes, y es de esta relación que nace el impulso dinámico, es decir el movimiento. Emparentadas con esa noción, las cadenas de imágenes son utilizadas en *Mnemosyne* como ideogramas, de manera de producir un nuevo lenguaje en la historia del arte semejante a la sintaxis visual eisensteiniana. (“Montage, ma bon souci”, montaje, mi buen recurso, reconoce Godard en carteles distribuidos en diversos pasajes de su film, intercalados en cada caso con la imagen de Eisenstein, seguida o antecedida por imágenes alusivas a sus operaciones de montaje como tijeras, mesa de montaje, o la secuencia del león del Potemkin, acompañada de texto oral: “Una imagen existe porque la asociación de ideas es lejana y justa”; y escrito: “Una imagen compuesta, antes que una imagen sola!!” .¹³⁰

Los espacios de exhibición no fueron la excepción a esta última frase contundente. Ya en la muestra *Film und Foto* realizada en Alemania en el año

¹³⁰ Ana Amado, “Cine, historia, memoria. Notas sobre *Histoire(s) du cinema*, de J.-L. Godard”, p. 2.

1929, se planteaba la necesidad de que las imágenes en el espacio arquitectónico se vincularan con el espectador de manera más atractiva. Desde entonces la odisea de un viaje por el espacio de la imágenes era algo que poco a poco iba a permear el mundo de las exposiciones; primero a nivel museográfico y luego en el trabajo de los artistas. Valdría la pena nombrar aquí a Herbert Bayer (1900-1985), diseñador gráfico, pintor, fotógrafo y arquitecto vinculado al movimiento *Bauhaus*, quien mostró desde sus primeros trabajos, un enorme interés por romper con el uso convencional de la imagen, y propuso nuevos formatos y disposiciones poco usuales de la obra en los lugares de exhibición. En su estancia en los Estados Unidos, Bayer trabajó con Edward Steichen en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, produciendo entre otras, la exposición *Road to Victory*, en 1942.

The photography exhibition became an almost cinematic experience, in which the editing of the images acquired all the fluidity of a film –or, more precisely, the inverse of a film, in which, as Steichen explained, “you do the moving and the picture stand still”. In keeping with this principle, the exhibition was defined not so much as a hanging of works, an arrangement of pieces on a wall, but as an architecture of images constructing a narrative space for viewers to move about in and activate as they advanced.¹³¹

¹³¹ Olivier Lugon, “Modern Exhibition of Photography”, en Gaëlle Morel, *The Spaces of the Image*, *OpCit.* p. 276.



Vista parcial de la exposición *The Family of Man*, MOMA, Nueva York, 1955.

(Imagen 86)

Más de una década después, Steichen, ya como encargado del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno, produce la emblemática muestra *The Family of Man*. Esta exposición lleva al extremo las ideas de especialidad de la imagen que Bayer proponía y que gracias a Steichen pudieron materializarse.



Vista parcial de la exposición *The Family of Man*, MOMA, Nueva York, 1955.
(Imagen 87)



Vista parcial de la exposición *The Family of Man*, MOMA, Nueva York, 1955.
(Imagen 88)

“YOU TALKIN' TO ME?”... SÍ: HABLÁBAMOS DEL PARPADEO, DE LA IMAGEN EXPANDIDA, DE LAS CONSTELACIONES. Cuando el espectador entra a un espacio expositivo enfrenta un conjunto de elementos dispersos que el artista propone y que nos pide relacionar trazando líneas entre los elementos y entrelazando los componentes para crear una constelación propia.

Los saltos espaciales entre imágenes, por ejemplo, pueden ser grandes o pequeños, pero en ese acto de desplazamiento corporal, visual, intelectual, de una imagen a otra, hay un *impasse* en el que intervenimos un intersticio y en el que la intervención se transforma a su vez en momento de reflexión. Ese tiempo que ocupamos para movernos de un punto a otro deja una estela en el vacío, una huella que es resultado de un parpadeo que oscurece el afuera y da luz al interior. Es un flujo multidireccional que conecta distintos puntos de un universo específico.¹³²

Aunque hay muchas instalaciones que podemos mencionar como ejemplo, la pieza de Douglas Gordon basada en la película *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, resulta muy clara en este sentido. Es una pieza muy sencilla. Son únicamente dos proyecciones enfrentadas que reproducen con un ligero desfase temporal la misma secuencia cinematográfica. En una primera instancia, podemos decir que es una apropiación de un artista por otro y que la simple reedición de esas secuencia cambia el sentido de la obra original. Son las mismas palabras, pero ¿qué ocurre con ese monólogo que se convierte en otro parlamento y que además nos conduce a una experiencia vivencial totalmente distinta a la que tenemos en la sala cinematográfica?

¹³² Ref. p. 27 de la presente investigación.



Douglas Gordon, *Through a Looking Glass*, 1999.

(Imagen 89)

La espacialidad de la obra y la localización del espectador entre esas proyecciones hace la diferencia. La ficha técnica de esta obra en el Museo Guggenheim dice:

His installation *through a looking glass* (1999) features the well-known scene from Martin Scorsese's 1976 film *Taxi Driver* in which Travis Bickle, played by Robert De Niro, asks, "You talkin' to me?" while gazing into a mirror. In Gordon's piece, the scene is projected onto dual screens placed on opposite walls of a gallery space. The original episode from the movie, filmed as a reflection in the mirror, is shown on one wall. The other screen displays the same episode with the image reversed, flipped left to right. The two facing images, which begin in sync, progressively fall out of step, echoing the character's loss of

control and his mental breakdown. These discordant projected images seem to respond to one another, thus trapping the viewer in the crossfire.¹³³

Destaca en el párrafo anterior la última idea, que dice que el espectador se encuentra efectivamente atrapado entre dos fuegos, o en un fuego cruzado de palabras que lo obligan a tomar partido o al menos a sentirse incómodo. ¿Cómo operan aquí nuestro fenómeno, objeto y sistema? Pues bien, El objeto de nuestro estudio es precisamente esa expansión de la imagen, en este caso, las dos pantallas que muestran una misma secuencia. La imagen expandida, espacialmente expandida, crea un espacio suficiente entre imágenes que permite que ellas choquen entre sí. El espacio existente entre las dos imágenes, ese intersticio donde el espectador se detiene para quedar en medio del fuego cruzado es lo que quisimos llamar el parpadeo, el vacío en primera instancia es llenado corporalmente por el espectador y luego intelectualmente completado, estableciendo el flujo de ideas, sensaciones, miradas, asociaciones que construyen su particular constelación. Siendo un poco más precisos, podríamos decir también que el primer intersticio se construye a medida que una y otra secuencia comienzan a desfasarse, en ese lapso, aquel monólogo comienza a ser una diálogo, la pregunta del personaje que en un principio era percibida como el mismo sonido en dos canales, ahora se vuelve una pregunta constante entre el yo y el otro yo, multiplicados no sólo por el espejo contenido en la propia secuencia, sino por la doble proyección. Efectivamente el reflejo cobra vida y comienza a contestarle al verdadero personaje. Después de un tiempo, no sabemos quién es el reflejo de quién y siendo ambos una representación, ya no reconocemos al primero del segundo que es ahora el tercero, el cuarto o el innumerable. En un acto borgiano el personaje se repite y repite hasta el infinito la misma pregunta: “¿me hablas a mí?”. El espectador se ve atrapado en esta pregunta eterna y ya no sabe si el cuestionamiento es entre dos o entre tres.

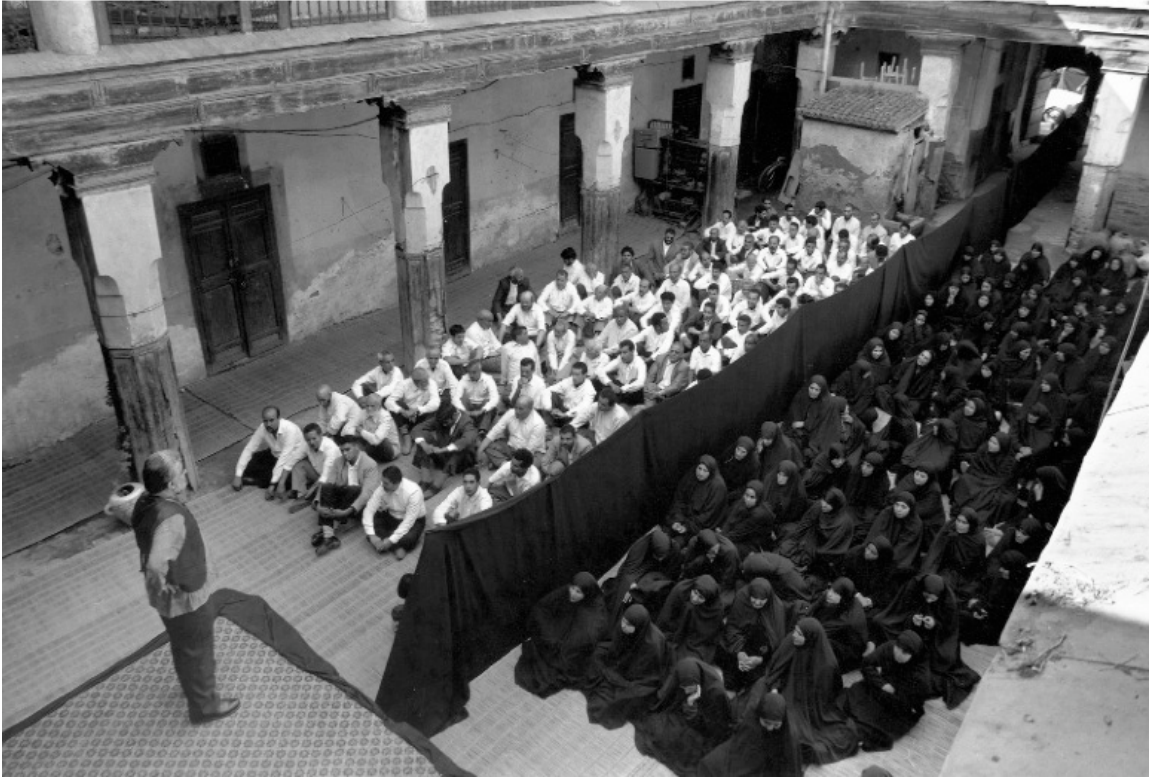
¹³³ Tomado de <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=through%20a%20looking%20glass&page=&f=Title&object=99.5304>.

Pues bien, como decíamos, ese espacio temporal que se va abriendo con el correr de las secuencias permite el choque de dos elementos, aunado a ello, la colisión de dos secuencias que en primera instancia funcionan como espejo y que después adquieren vida y se contraponen colocando al espectador en una posición cada vez más comprometida, surgen y se crean gracias a que de alguna manera hay un intersticio temporal y espacial en el cuál cabe el espectador, y que gracias a su ubicación puede trazar las líneas de fuga que tocan los elementos y que construyen la constelación. El propio Douglas Gordon comenta acerca de esta obra: “algo mágico sucede entre la superficie del vidrio y la plata que forma el espejo [...] sería realmente extraordinario que el grosor delimitado por estas dos superficies se pudiera expandir para poder dar un paso y entrar en este espacio [...] no quiero que el espectador esté de un lado o del otro, quiero que esté a la mitad del camino, con un pie en la fantasía y otro en la realidad”¹³⁴.

DUALIDADES. En sus primeras tres vídeo instalaciones *Turbulent* (1998), *Rapture* (1999) y *Fervor* (2000), la artista iraní Shirin Neshat coloca al espectador en una clara situación dual al establecer una separación tajante entre lo masculino y lo femenino (hecho manifiesto en las culturas musulmanas). Al entrar al cualquiera de estas primeras obras, el espectador se coloca en medio de dos proyecciones. Una de ellas representa la parte femenina de una historia específica y la otra la parte masculina de la misma. En una de las proyecciones sólo hay hombres, en la otra sólo mujeres. Esta separación, abismo de género, es percibido físicamente por el espectador. No es sólo un ejercicio y una interpretación intelectual que el visitante tiene que realizar; su cuerpo se encuentra parado entre esos dos mundos. La misma autora comenta en una entrevista que mucho de su trabajo está construido sobre esta base, el de la dualidad: “*Turbulent* is similar to *Rapture* in that both films are based on the

¹³⁴ Entrevista realizada a Douglas Gordon por con motivo de su muestra individual en el año 2004 en el Hirshhorn Museum, tomado de: <http://www.youtube.com/watch?v=SjYb6EN0v8w>.

idea of opposites, visually and conceptually”¹³⁵.



Shirin Neshat, *Fervor*, 2000.

(Imagen 90)

Aunado a esta separación física que se realiza en el espacio de exhibición y que le sirve para reforzar el planteamiento conceptual de su propuesta, Shirin Neshat destaca también la especificidad de las imágenes en movimiento, a diferencia de una galería o museo, cuando éstas son proyectadas en una sala cinematográfica. La espacialidad de la obra, o la forma en que ésta ocupa el espacio y la manera en que el espectador se ubica en ese espacio generan una obra distinta a pesar de que lo proyectado sea igual. Ella comenta acerca de su último trabajo:

Women Without Men was conceived as two-fold project: a feature film made for cinemas, and a series of five video installations exclusively designed for museums and galleries. I

¹³⁵ Entrevista de Arthur C. Danto realizada a Shirin Neshat para *Bomb Magazine* en el otoño de 2000, tomado de: <http://bombsite.com/issues/73/articles/2332>

have now finished the videos and I'm completing the feature film. I have been very interested in how the experience of viewing the story may change completely due to the setting – a theatre versus a gallery or museum space. So in my construction and editing of the videos and the film, I've tried to address this issue. So once I finish the feature it will be up to the audience to draw parallels and distinctions between art and cinema.¹³⁶



Shirin Neshat, *Turbulent*, 1998.

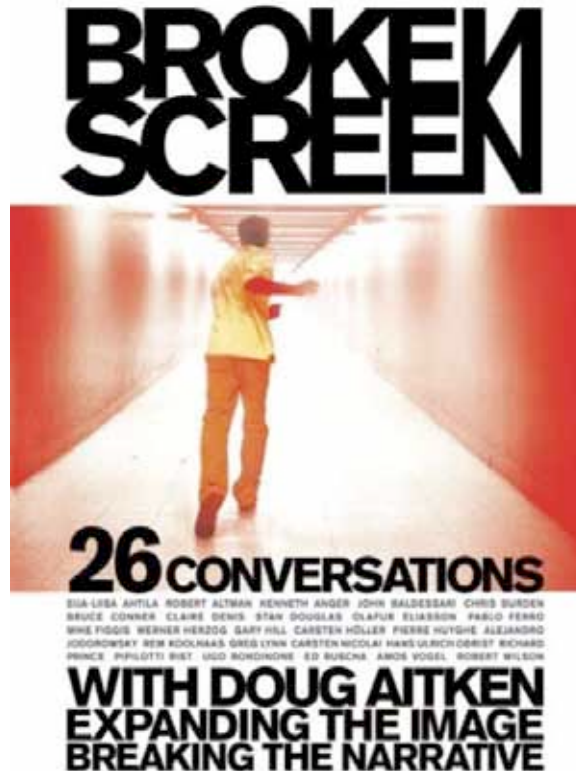
(Imagen 91)

¹³⁶ Entrevista de Dan Edwards a Shirin Neshat en:
<http://www.danedwards.net/Home/interviews/interview-with-shirin-neshat>

Destaquemos aquí dos aspectos. El primero, el hecho de cómo a partir de una localización espacial del espectador ante las imágenes se puede condicionar la lectura e interpretación de la obra. Es decir, de cómo el espectador, colocado en el hueco existente entre dos proyecciones, se ve condicionado a leer la obra de una manera específica y a interpretar de manera particular el choque entre las imágenes que se suceden a su izquierda y a su derecha. El segundo, resaltar cómo el propio espacio, sala cinematográfica o galería, condicionan igualmente al espectador. A diferencia de la obra proyectada frontalmente donde el espectador es cautivo de una butaca de la sala cinematográfica, en la galería el visitante asume un rol diferente; es su ubicación y desplazamiento en el espacio lo que le permite aprehender la obra de manera distinta al de la sala cinematográfica, el espacio se vuelve así parte importante del discurso artístico.

PANTALLAS ROTAS. El caso de Doug Aitken es doblemente interesante, por un lado porque sus intereses como creador lo han llevado a capitalizar en varios sentidos su inquietud por la imagen expandida, y por otro, lo han acercado al trabajo de algunos colegas, tanto en el campo de la imagen cinemática y/o de las artes visuales, como de otras manifestaciones artísticas. En el libro de entrevistas *Broken Screen*¹³⁷, Aitken le pregunta a sus interlocutores lo que él se preguntaría a sí mismo en relación a su propio trabajo. A lo largo del libro, los entrevistados dejan ver sus inquietudes, pero sobre todo las inquietudes e intereses de Aitken en relación a los procesos intuitivos de trabajo, a los sistemas personales donde se inscriben las subjetividades individuales, al hallazgo de fragmentos y al reordenamiento de los mismos.

¹³⁷ Doug Aitken, *OpCit.*



Portada del libro *Broken Screen* de Doug Aitken.

(Imagen 92)

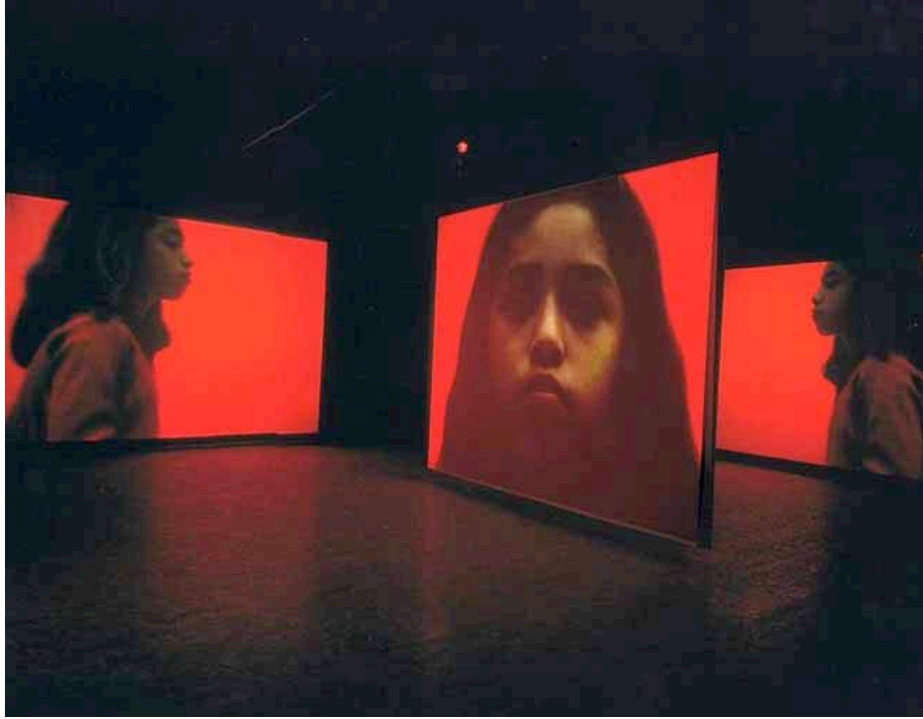
Simplemente con echar un vistazo a la portada del libro nos damos cuenta de la ruta que traza: *26 conversaciones con Doug Aitken / expandiendo la imagen / rompiendo la narrativa*. ¿Dónde se da esta expansión y cómo se da la ruptura? Y la pregunta nos lleva una vez más a su propio trabajo: la expansión se da en el espacio expositivo, y la ruptura, fragmentando y descomponiendo la narrativa en diferentes pantallas, y en medio de esta sistema constelar, el espectador. Sobre el tema, encontramos en un libro monográfico del autor, una respuesta de él a una pregunta de Amanda Sharp. Aitken sintetiza en esta respuesta sus intereses cuando el espacio, la obra y el espectador se ven implicados ¹³⁸:

¹³⁸ Doug Aitken, *Doug Aitken*, Phaidon, Londres, 2001. pp. 15-16.

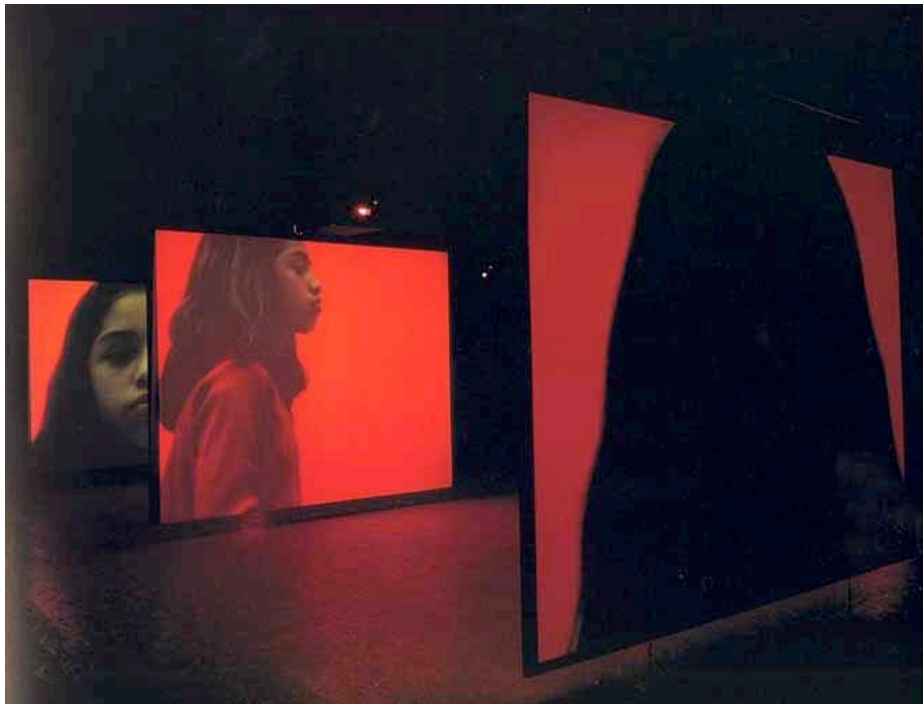
AS: How prescriptive do you ever want to be about how the viewer approaches your work? In *electric earth* you construct a structure of scrims which leads the viewer through the narrative. With *i am in you*, you make a circle of screens around a central screen, where the interplay between them is rigorously resolved. Between internal and external spaces there are points where all the screens come together and points where they diverge; yet if the viewers don't sit on the benches you have placed in the installation, they may not realize the screens are in a circle. With *these restless minds* (1998), which involved recording the monologues of professional auctioneers, you created a simulacrum of an auction environment through the use of the video monitors. Although viewers can elect how to negotiate the installation spaces of these works, they're given guidelines as to how to approach them.

DA: The experience of an installation might be different if the viewer moves four or five feet away from where he or she was originally standing. Weighing and unweighing, tension and release all become aspects of the work. In my installations I don't see the narrative ending with the image on the screen. Narrative can exist on a physical level –as much through the flow of electricity as through an image. There are very quiet decisions with specific intentions in my work. I don't wish to control an experience, nor do I want to make something that's merely experiential. I'd rather attempt to set up a system that brings a set of questions to the viewer. I'd like my work to provide nutrients.

Con estas palabras y con las imágenes que a continuación vemos de la obra *i am in you*, podemos entender cómo la narrativa propuesta por Aitken se ve descompuesta en las distintas pantallas distribuidas en el espacio. El recorrido que el espectador tiene que realizar lo va comprometiendo de manera diferente con la obra, le permite hilar poco a poco el discurso, recomponiéndolo y reajustándolo, y aunque la propuesta no quiere ser del todo sensorial, el espectador sí incorpora la experiencia del recorrido exploratorio por el espacio como parte de la obra. Y como bien dice Aitken, la obra no es simplemente experiencia, no son únicamente sensaciones, sino que éstas se producen ahí y actúan como detonantes de otras ideas y otras sensaciones.



Doug Aitken, *i am in you*, 2000.
(Imagen 93)



Doug Aitken, *i am in you*, 2000.
(Imagen 94)

UN LUGAR INCIERTO. En una entrevista al artista irlandés Willie Doherty y en el mismo sentido que anotamos el comentario de Douglas Gordon para la obra arriba mencionada, el curador Príamo Lozada pregunta:

PL: Tus instalaciones están cuidadosamente articuladas en el espacio de exhibición. ¿Cómo abordan las posibles soluciones, la capacidad de colocar imágenes en movimiento dentro de estos espacios?

WD: Frecuentemente tengo en mente una condición de visualización particular; por ejemplo, en *Drive* no quiero que el espectador pueda ver ambas imágenes simultáneamente, de modo que se encuentre en una posición de incomodidad o incertidumbre respecto a cuál de las dos debe prestarle atención. Me gusta crear un sentimiento de incomodidad física en términos de lo que se siente estar dentro del espacio. Me ocupo del impacto psicológico del tema en cuestión, de la forma en que se edita una secuencia de imágenes y del efecto que provoca la pista de sonido dentro del espacio. Intento llevar la experiencia visual más allá de la vivencia familiar y pasiva de sentarse en un cine o mirar la televisión, en las que no se requiere moverse en torno a la imagen, verla desde ángulos oblicuos o incluso ponerse detrás. Me interesa que todas las dinámicas ocurran dentro del espacio, para que la experiencia visual no sea pasiva.¹³⁹



Willy Doherty, *Drive*, 2003.

(Imagen 95)

¹³⁹ Willie Doherty, *Fuera de posición / Out of Position*, Laboratorio Arte Alameda – Editorial G&P, México, 2006, p. 61.



Willy Doherty, *Drive*, 2003.

(Imagen 96)



Vista parcial de la instalación *Drive*, Laboratorio Arte Alameda, México, 2007.

(Imagen 97)

Términos como incomodidad física, incertidumbre, impacto psicológico, todos aplicados simultáneamente al montaje espacial y al montaje de las secuencias de vídeo, nos recuerdan lo que Eisenstein mencionaba en su texto *Montaje de atracciones*¹⁴⁰.

En él, Eisenstein fundamenta de manera consistente la manera cómo el espectador debe ser sometido a estímulos de acción psicológica y sensorial, a través de “mecanismos de montaje”, con el fin de producirle un choque emotivo. El producto artístico, dice Eisenstein: arranca fragmentos del medio ambiente, según un cálculo consciente y voluntario para conquistar al espectador.¹⁴¹

MONTAJE DE ATRACCIONES. Por su influencia en la fotografía y el cine, la película *¡Que Viva México!* de Sergei Eisenstein es una obra clave que nos permite entender la construcción del llamado imaginario mexicano del Siglo XX. Si bien es cierto que la película que conocemos con este título salió a la luz en 1977 y no resultó ser sino una de tantas versiones del material filmado por Eduard Tissé entre 1930 y 1932, debemos decir con seguridad que este trabajo no tuvo que esperar muchos años para permear y modificar las formas de ver y representar lo mexicano. Su influencia se dio tanto por la cercanía de fotógrafos y artistas de la época con Eisenstein durante el rodaje, como por el acceso, aunque parcial y fragmentado, al material que dejaba escapar sus vapores estéticos por los resquicios de las latas que lo contenían.

Siendo Eisenstein uno de los maestros del montaje, es increíble que tantas horas de filmación hubiesen quedado a la deriva esperando que alguien decidiera armar el rompecabezas. Eisenstein nunca pudo iniciar el montaje de la película y los fragmentos de realidad capturados en metros y metros de película sólo se mantuvieron ligados de manera sentimental al guión. Con el correr de los años, esos mismos fragmentos rompieron su vínculo y fueron reagrupados de

¹⁴⁰ Sergei Eisenstein, *La forma del cine, OpCit.*

¹⁴¹ Luís Fernando Morales Morante, *Sergei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones para el montaje*, Universidad Autónoma de Barcelona, España. Documento electrónico tomado de:
http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:OnRccye9F2kJ:www.tramayfondo.com/articuloscon trama/montaje_de_atracciones_o_atracciones_para_el_montaje.pdf.

formas diversas ¹⁴². Las escenas filmadas por Tissé bajo la dirección de Eisenstein se convirtieron en una suerte de material libre, y lo atractivo resultó entonces, no sólo el contenido de los fragmentos sino la opción de reordenarlos. Una vez más, un sistema constelar se presentaba ante nosotros y las secuencias, en su “desorden” nos permitieron reagruparlas. El hecho de pensar en nuevos montajes del material nos llevó a desarrollar la instalación *Epílogo / Prólogo* que describimos en páginas anteriores, y que ahora nos conduce a trabajar en *Montaje de atracciones*, una nueva propuesta que involucra al espacio de manera protagónica.



Gerardo Suter, *Epílogo / Prólogo*, Museo Universitario del Chopo, México, 2010.

(Imagen 98)

¹⁴² *Thunder Over Mexico* (1933), *Eisenstein in Mexico* (1933), *Death Day* (1934), *Time in the Sun* (1940), *Eisenstein's Mexican Project* (1958).

Recordemos que en aquella primera versión y de la reedición del citado material, resultaron 9 diferentes secuencias que se distribuyeron en 12 monitores de televisión. Vimos que esta obra se presentó en el Museo Universitario del Chopo, como una video instalación cuya intención fue producir el choque entre secuencias, una colisión visual de imágenes, con una narrativa cercana al guión de Eisenstein, y con una idea específica detrás, la idea de que el espectador se pudiera mover entre las secuencias, recibiera el rebote de las imágenes, y reconstruyera el argumento de la película *¡Que Viva México!* a partir de un montaje espacial y no lineal, como sucede en el cine. Es decir, proponíamos la expansión de la imagen más allá del plano bidimensional y lineal.

En esta segunda etapa (*Montaje de atracciones*), se recupera en el título el término acuñado por Eisenstein, y en el desarrollo de la propuesta visual, parte de aquél material.

Comienzo a trabajar con fragmentos bajados de *Youtube* y con escenas no utilizadas en las versiones cinematográficas que actualmente circulan. En este ejercicio conceptual, juego con la idea de material libre en tanto que la autoría no está del todo definida, y material libre por haberse hallado en un espacio público, de libre acceso. Digamos entonces que me apropio de un material doblemente libre y que trabajo, por un lado, para recuperar la teoría del montaje planteada por Eisenstein, y por otro, para cuestionar la idea de montaje histórico, de reordenamiento de símbolos y de resignificación de los mismos [...] Las secuencias cinematográficas escogidas para el proyecto *Montaje de atracciones* son el resultado de un trabajo de excavación en las profundidades del ciberespacio (hecho que me convierte, como a muchos otros y sin desagradarme la idea, en arqueólogo de la imagen) [...] Y como en todo trabajo arqueológico, después de haber extraído los fragmentos enterrados, me aboco a la tarea de reagrupar las partes para darles sentido, volverlas legibles y poder aventurar una más, de tantas interpretaciones.¹⁴³

¹⁴³ Tomado del documento realizado por el autor, como parte del proyecto de exposición elaborado para el Laboratorio Arte Alameda, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México, junio de 2010. Quiséramos hacer notar aquí que cuando hablamos arriba de arqueología de la imagen en el ciberespacio, no dijimos que la calidad del material encontrado es siempre muy baja. En nuestro caso y por el origen del material, en ningún momento utilizaremos altos niveles de calidad técnica de la imagen. Pero esto no implica un problema, ya que lo que nos interesa es lo que la imagen presenta y no tanto su calidad. Resulta un arma de doble filo, pero la decisión

Si bien es cierto que *Montaje de atracciones* arranca de la propuesta *Epílogo / Prólogo*, debemos decir que tiene diferencias sustanciales. Conceptualmente es mucho más puntual en su discurso y formalmente busca establecer una nueva relación entre las imágenes y el espectador. Sigue planteando el choque espacial de secuencias pero intenta que la colisión de imágenes confronte al espectador de manera más agresiva. En esta versión se utilizarán menos secuencias (4 en lugar de 9), y no estarán contenidas en los monitores sino que serán proyecciones. A través de este recurso (dispositivo), las imágenes obtienen no sólo otra escala, sino que crearán una mejor atmósfera evolutiva donde el espectador podrá experimentar una sensación de inmersión mucho mayor.

¡Que Viva México! cumple el cometido de proporcionar una visión aguda del México sincrético y resalta en todo momento el carácter dual de la cultura mexicana ¹⁴⁴. En ambas versiones intentamos aprovechar esta particularidad de la obra. Pero mientras que en *Epílogo / Prólogo* el material utilizado se editó tratando de respetar la intención original del guión de Eisenstein, en *Montaje de atracciones* el interés se centra en dos ideas: las nociones de muerte y de ciclo .

Es cierto que en esta versión también queremos retomar el concepto cinematográfico de Eisenstein sobre el montaje de atracciones, pero la edición, el montaje, la reconstrucción arqueológica, apunta aquí a un nuevo reordenamiento de las imágenes, diferente a lo planteado en el guión original y por ende distinto a lo que quisimos hacer en *Epílogo / Prólogo*. El choque de secuencias buscará potenciar en esta versión otros aspectos: ya no una historia, sino una sensación; no una narrativa, sino un estado de ánimo. Y a través de este estímulo, reforzar los conceptos de muerte y ciclo antes mencionados.

de trabajar con un material tomado de *Internet*, aunque sea de mala calidad, abre la posibilidad de apropiarse y resignificar un material muchas veces sorprendente.

¹⁴⁴ Hay varias razones por las cuales decido reutilizar las secuencias de Eisenstein: Material virgen con una relativa autoría detrás. Material encontrado en un espacio público. Imágenes emblemáticas que ayudan a construir un imaginario nacional. Imágenes que forman parte de la cultura universal. Imágenes que se adecuan al discurso propuesto. Imágenes que me permiten tratar el tema del montaje desde distintas perspectivas (montaje cinematográfico, montaje histórico, montaje espacial).

En lo que toca a la problemática de expansión de la imagen, esta nueva versión (*Montaje de atracciones*) resulta distinta a la propuesta anterior planteada con los monitores. *Epílogo / Prólogo* nos muestra que si bien el espectador percibe el choque de imágenes entre los distintos monitores, la sensación envolvente no es total, y esto se puede deber a múltiples razones, entre otras: que el espacio abierto no puede contener la instalación y el espectador se alcanza a fugar; que la importancia escultórico-espacial de los monitores resulta más fuerte que las mismas imágenes; que el objeto-monitor exige del espectador una actitud contemplativa y esto le impide sentir la instalación. Las proyecciones en cambio, permitirán crear una sensación envolvente con mayor facilidad, rodearán y cobijarán al espectador, y en lugar de que éste observe y preste demasiada atención al contenido de las secuencias, se situará entre los parpadeos cinemáticos y se dejará tocar por las imágenes ¹⁴⁵. Se generará así un espacio audiovisual donde el espectador se sentirá inmerso.

En general, el espacio de la obra puede o no ser un espacio sólido, lo importante en todo caso es cómo generamos ese contenedor con los propios componentes y demarcamos el adentro y el afuera que ocupará el espectador en su tránsito. En particular, quisiéramos que el espacio de esta obra esté definido por las imágenes y los sonidos. Aunque contamos con cuatro paredes que forman un cubo de aproximadamente 12 x 12 x 5 metros, el peso arquitectónico debe ser imperceptible para el espectador y en cambio los otros componentes deben asumir su papel protagónico. Veamos algunos diagramas que describen el espacio y la posición que podría ocupar el espectador.

¹⁴⁵ A las 4 secuencias de vídeo (2 principales y 2 subordinadas), se agregará una pista sonora en 8 canales. Ambas sensaciones, visual y sonora, ayudarán a conducir y condicionar la experiencia del espectador, a provocarlo para que su actitud sea menos contemplativa, y a crear una situación más invasiva en términos sensoriales.

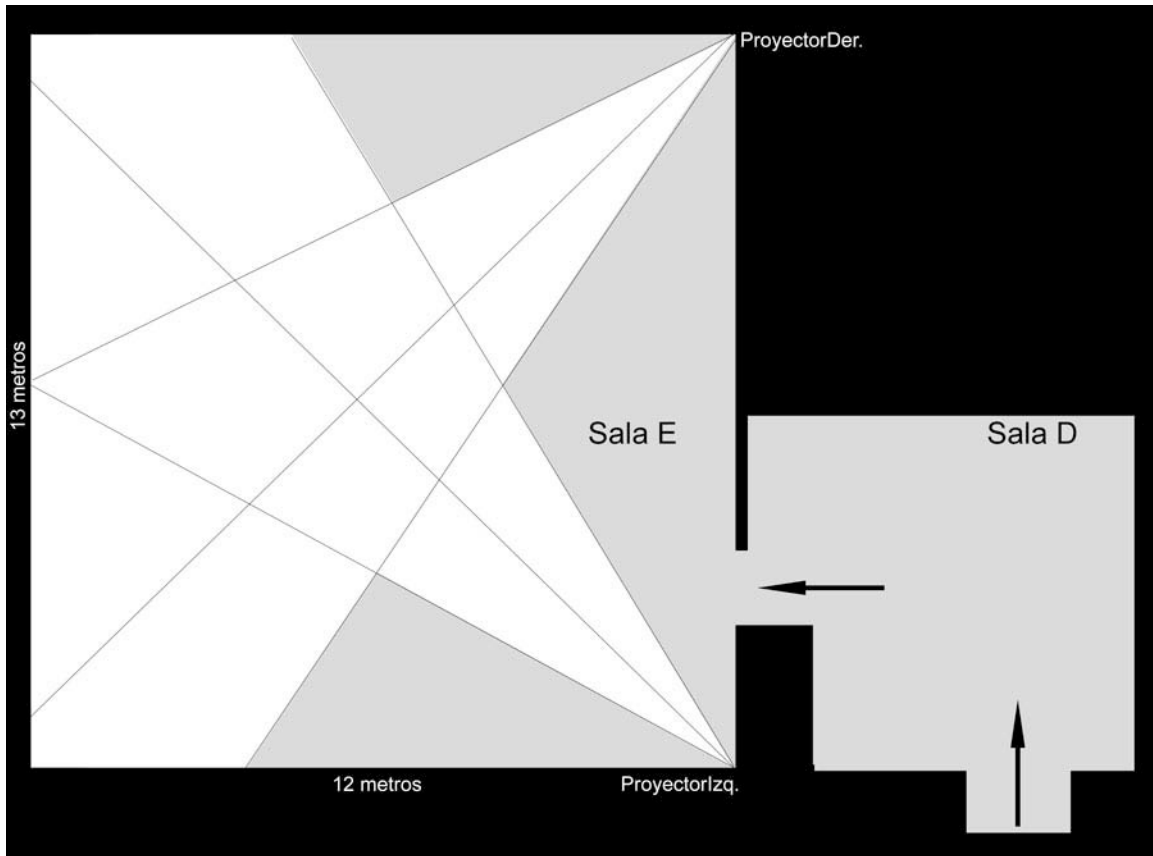


Diagrama que muestra la posición de las 2 proyecciones principales que componen la obra *Montaje de atracciones* en el Laboratorio Arte Alameda de la Ciudad de México.

(Imagen 99)

Para efectos de descriptivos, decidimos incluir en la gráfica (Imagen 99), únicamente las 2 proyecciones frontales. Es muy probable que las 2 adicionales se coloquen, una en alguna de la paredes laterales y la otra en la pared posterior. Con 4 proyecciones y el sonido repartido en todo el espacio, se logrará un efecto envolvente mucho mayor al mostrado en el plano. Los espectadores podrán transitar libremente por el espacio y está previsto que en determinado momento el haz de luz de los proyectores toque alguno de los visitantes provocando una sombra. Dadas la localización de las proyecciones y sus dimensiones, las sombras jugarán de manera complementaria con las imágenes cinemáticas (Imagen 102).

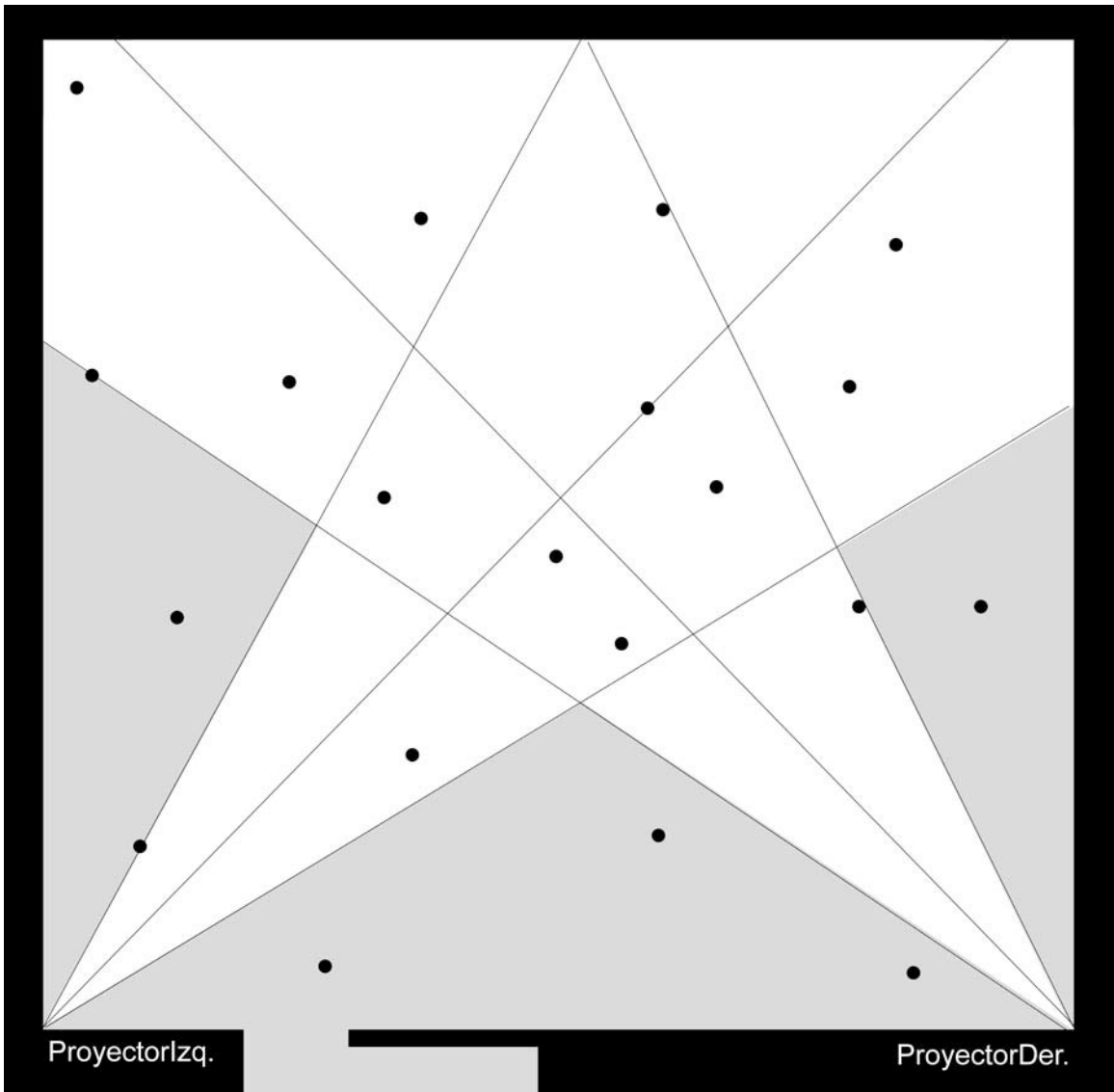
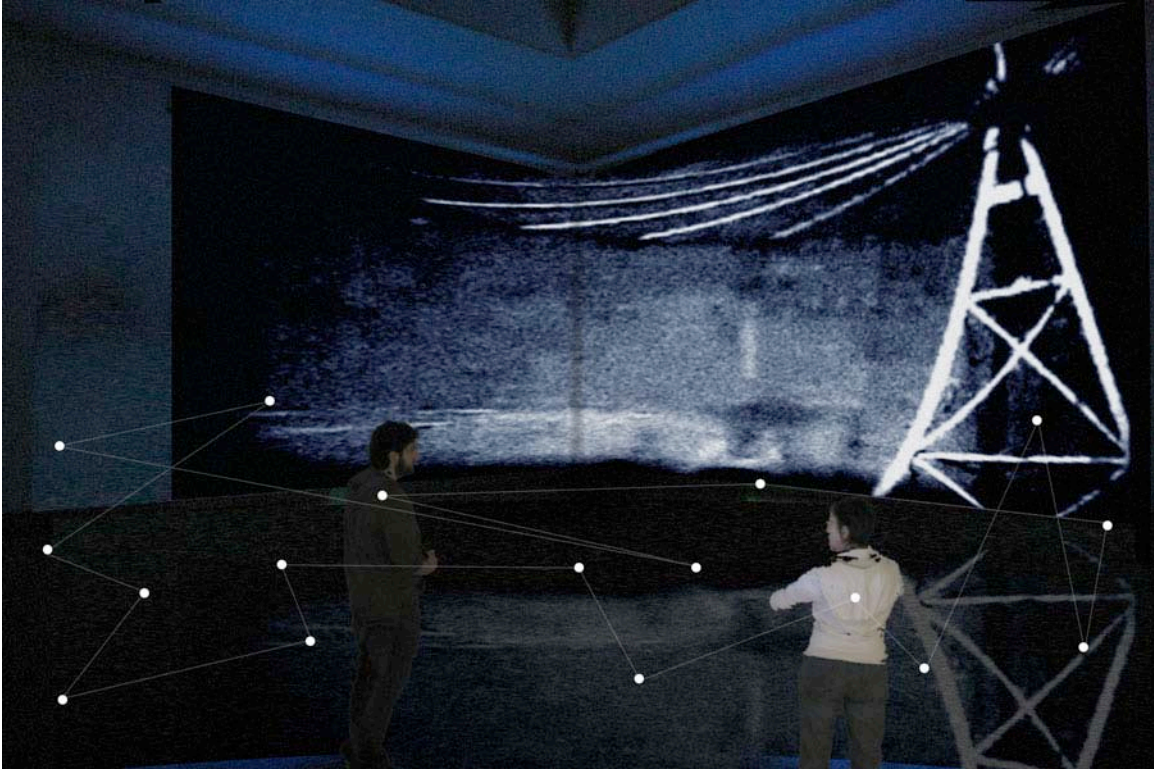


Diagrama que muestra alguna de las infinitas posibilidades de ubicación que tiene el espectador al interior de *Montaje de atracciones*.

(Imagen 100)



Simulación de una de las proyecciones de *Montaje de atracciones*
en el espacio del Laboratorio Arte Alameda.

(Imagen 101)

Retomando los conceptos trabajados en capítulos anteriores, podríamos decir que esta instalación se activa como un sistema constelar a partir de que el espectador ingresa al espacio expositivo y se enfrenta a un conjunto de proyecciones y sonidos que debe entrelazar asumiendo una actitud física integral: viendo, escuchando y desplazándose en la habitación. La pieza propuesta contiene varios tipos de parpadeos, intersticios o huecos, el más simple, el parpadeo que simula una proyección cinematográfica, luego, al interior de cada secuencia, la inserción de cuadros negros, más o menos prolongados, que crean silencios en los que el espectador tiene que intervenir completando la información visual, y por último, intersticios espaciales que están dados por los espacios libres entre proyecciones y los espacios libres, vacíos, que el espectador aprovecha para desplazarse en la sala de exposición. Podemos decir también, que en este *Montaje de atracciones* la expansión de la imagen se

estimula en todo momento, en la medida en que los intersticios espaciales y al interior de las secuencias, estimulan la colisión de las imágenes, entre ellas, y con el espectador cuando éste se cuele por las rendijas.



Gerardo Suter, Vista parcial de la instalación *horizonte_DF*,
Fundación Antonio Saura, Cuenca, España, 2010.
(Imagen 102)

APRECIACIONES PERSONALES A MODO DE CONCLUSIÓN (Y ALGO MÁS DE AITKEN).
Volvamos a la noción de espacio. A partir de los ejemplos arriba mencionados debemos hacer una precisión en torno a cómo, propios y extraños, entendemos la relación espectador-espacio. Es importante notar que, si bien comenzamos nuestra reflexión partiendo del espacio arquitectónico, físico y real, la definición se ha ido haciendo cada vez más compleja y extendiendo hasta definir un espacio que podríamos llamar emocional e intangible. Ya dijimos que Doug Aitken, en su libro, logra conducir a los entrevistados por el camino de sus dudas. Conversando con Olafur Eliasson, pregunta:

DA: How the viewer moves through space is seldom addressed in exhibitions. It has traditionally been the domain of architects. I feel like you dealt with these questions in your show *The mediated motion* (2001) at Kunsthaus Bregenz by creating different ecosystems that the viewer had to negotiate. And likewise in *The weather project* (2003-2004) at Tate Modern where you used smoke, mirrors, and light to envelop the viewer in the experience of a setting sun. You often set up experiential systems that encourage the viewer to move through the sensory environment in a subjective way.

OE: That was the nice thing about seeing people respond to *The weather project*. They were doing things you wouldn't normally do in a museum, so somehow the museum became part of the city. This is why I have strong faith in people's experiential capacities. The experience of space has the capacity to put the space back into context.¹⁴⁶

¿Y qué extraemos de las palabras de Eliasson respecto al espacio? Podemos decir junto con él, que el espacio se vuelve parte fundamental de la obra, y que la inserción del espectador en ese espacio le da sentido y lo modifica mientras se modifica a sí mismo. Cuando Aitken habla con Gary Hill y comentan acerca de la obra *Still Life*, Hill apunta en una dirección similar a la de Eliasson o a lo mencionado por los otros artistas:

DA: How does this idea surface in *Still Life*?

GH: I'm always looking to throw the viewer into an active thinking space rather than a passive seeing space. In *Still Life* I wanted to agitate our gaze by making the visual "take" interactive, so to speak. These things are very consistent in my work: changes in points of view, the abrupt change in the physical location of the image, and the obliteration of the images by pulses of extreme light. Anything to bring the question of perception to the foreground is essential. It's really an epistemological issue that I'm pursuing.¹⁴⁷

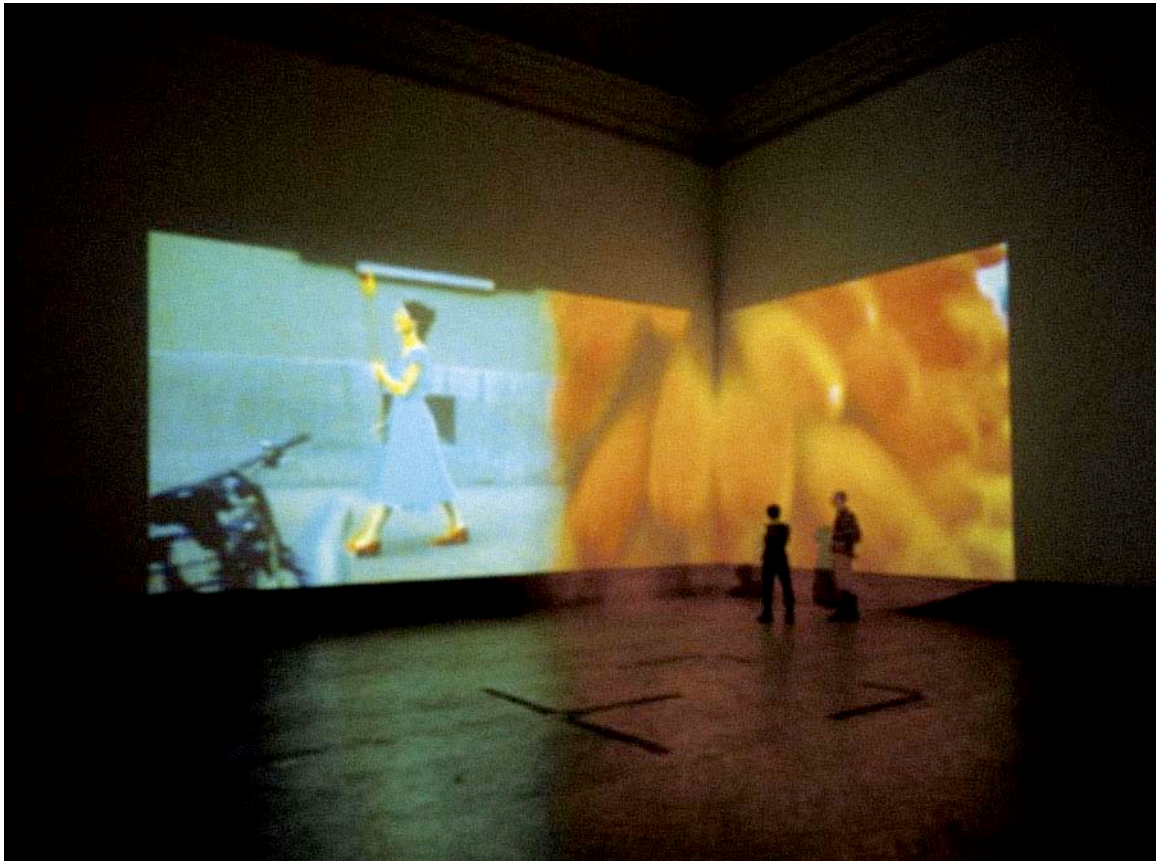
En una parte de la conversación con Pipilotti Rist, la artista suiza deja escapar un comentario muy elocuente que igualmente reafirma el punto que estamos tratando.

¹⁴⁶ Doug Aitken, *Broken Screen, OpCit.*, pp. 113-114.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 160.

DA: It's as if you are bringing moving images into physical space, making them come to life. How much do you consider the way the content will interact with the space it will be shown in?

PR: I conceive my installations like architectural miniatures. I like the idea of being able to walk around plans and models. I try to configure the viewing rooms in a way so people can decide when they want to go into the installation and when they want to come out. I like that you have to think about how you want the viewers to approach each work.¹⁴⁸



Pipilotti Rist, *Ever is Over All*, 1997.

(Imagen 103)

Como señalamos arriba, el propósito de Doug Aitken no era el de tratar la problemática del espacio, pero al interesarse por aspectos como fragmentación y narrativas no lineales en la obra de los entrevistados, ellos involuntariamente

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 228.

se ven motivados a tocar el punto del espacio de exhibición y de cómo el espectador debe relacionarse con ese espacio para aprehender la obra. ¿Qué plantea entonces nuestra particular odisea espacial? Entre otros aspectos, que los espectadores no son elementos del todo pasivos; en tanto ardenautas orbitando por el espacio expositivo dejan estelas que de alguna manera lo modifican: imagen expandida, intersticio-parpadeo, sistema constelar, una vez más, una odisea del espacio que es única.

Las siguientes ideas fueron publicadas con motivo de la exposición *Con Cities* comisariada por Alejandro Castellote para la Bienal de Arquitectura 2006 en Venecia, y creemos que dan cuenta clara de la posición que ocupa nuestro ardenauta en el cosmos expositivo e igualmente transparenta nuestra idea sobre el espacio, el espectador y la obra ¹⁴⁹:

TRES PUNTOS CARDINALES (UN TRIÁNGULO SENTIMENTAL)

EL SENTIDO COMÚN

Pocas veces pensamos que una imagen ocupa un lugar físico entre nosotros. Sentimos que tiene un valor emocional, pero no le damos el lugar objetual que se merece, y en ocasiones la fisicalidad u objetualidad de una imagen es igual o más importante de lo que la imagen misma intenta comunicar.

Cuando uno piensa en una fotografía, piensa en un objeto bidimensional porque la historia que toda imagen contiene se circunscribe a ese espacio generalmente rectangular que descansa frente a nosotros.

EN LO PRIVADO

Veo de frente una fotografía y recorro con la mirada el espacio bidimensional sobre el cual se depositan planos y perspectivas, tonos y contrastes lumínicos.

Veo ese objeto y me cuesta trabajo pensar en su tridimensionalidad, recupero probablemente los volúmenes sugeridos y representados, pero no lo imagino como un objeto con volumen propio. Seguramente, despegándolo de la mesa de trabajo, tomándolo entre mis dedos y haciéndolo girar, vea

¹⁴⁹ Gerardo Suter, "Tres puntos cardinales (un triángulo sentimental)", en *C international photo magazine* 03, Ivory Press London, 2006.

que efectivamente es sólido y tiene cuerpo, y que, independientemente del contenido de su imagen, existe por sí mismo.

EN LO PÚBLICO

Cuando una imagen ocupa un lugar en la vía pública, cuando una foto es parte del paisaje urbano, cuando esa foto ha sido pensada para reproducirse y repetirse en distintos puntos estratégicos de la ciudad, entonces, nos damos cuenta de que esa fotografía es más que una imagen: es, esa imagen colocada en un espacio específico, con un volumen particular, con una escala determinada.

Aquí, el carácter objetual es innegable.

FORMA Y CONTENIDO

En casos extremos se hace más evidente que la imagen es forma y contenido, y que dependiendo del contenido, las formas trascienden la superficie misma de la imagen y pueden extenderse des-bor-da-da-men-te, por ejemplo, sobre toda una ciudad.

PUNTO Y APARTE

Tengo ahora frente a mí la imagen de una ciudad destruida y ella me cuenta una historia. Me permite establecer un antes y un después. Fijo una marca en el tiempo e identifico esa marca con esta fotografía. Claro que si no fuera portador de mi propia historia no sabría dónde ubicar esta imagen. Si no conociera estos edificios y si no hubiese sido sacudido esa mañana, esta ciudad podría ser cualquier ciudad y esos escombros resultado de un bombardeo.

La imagen de mi ciudad. La imagen de todos los habitantes. La imagen colectiva.

Pienso también en la destrucción de este objeto que es la foto; en la posible desaparición del último recuerdo que está frente a mis ojos. Una doble destrucción, el tiempo ha corroído ambos, la historia ha pasado implacable sobre ambos, ambos se han convertido en escombros.

LO FÍSICO Y LO EMOCIONAL

Todo parece indicar que, si la fotografía es una forma de memoria, debería ser algo *cuasi* etéreo y como tal algo difícil de materializar. Pero en realidad no es así, una manera de materializar esa forma de memoria es a través de su conversión en imagen, y ello solamente es posible plasmando la historia sobre algo sólido y tangible (un pedazo de papel, un fragmento de película, algún soporte electrónico, o cualquier otra forma que nos permita visualizarla y conservarla). Ahora bien, ocurre que, en la medida en que ese fragmento no solamente lo podemos ver, sino que lo podemos tocar, sentir, medir, etc., nos vemos estimulados de muchas otras maneras y la historia contenida en la fotografía es solamente una parte de la emoción.

UN PASO MÁS ALLÁ

Si la imagen que confrontamos se vuelve etérea y poco tangible, entonces la ilusión de no-objetualidad se acrecienta, pero en el fondo jamás se destruye.

Nosotros, a partir de nuestra posición en un espacio concreto y estableciendo una relación con la imagen, contribuimos a definir la objetualidad de la misma.

La objetualidad no sólo se define por las características que soporta la imagen, sino que también tiene que ver con nuestra ubicación espacial frente a ella.

Y A MANERA DE TESIS

La distribución espacial de imágenes nos permite construir un discurso relacionando las imágenes entre sí, relacionarlas con el lugar, y relacionarnos con ese discurso y con ese espacio.

Es otra sensación cuando involucramos nuestro cuerpo en la lectura o percepción de una imagen.

Nuestra relación física y emocional con el contenido de la imagen, se acrecienta o se ve reforzada por nuestra experiencia espacial (dimensiones, texturas, distancias, localización en el espacio arquitectónico, etc.).

No es únicamente la relación que la obra mantiene con el espacio, ni la relación que nosotros tenemos con el espacio, es precisamente ese triángulo emocional que se establece entre los tres componentes, el que puede marcar un lazo afectivo con la imagen.

PRECISIONES

Parte de la idea de que la fotografía también es un objeto, y que muchas veces ese objeto está colocado en un espacio determinado. Entonces el triángulo sentimental se crea a partir de la conjunción de los siguientes elementos:

espectador - fotografía (imagen/objeto) – espacio

Cuando el espectador se acerca a una fotografía, no percibe únicamente lo que de anécdota ella le transmite.

La relación espectador-fotografía (en tanto imagen), es la más común y más estudiada; pero la relación espacio-fotografía (en tanto objeto), no lo es tanto, y la conjunción de los tres elementos menos.

CONCLUSIÓN

Decíamos en el *Prólogo*, y de alguna manera en la *Introducción*, que la presente tesis doctoral perseguía una doble finalidad. La de **tratar un fenómeno en particular, ubicando el objeto de estudio en un sistema determinado**, pero también el **poder ensayar una aproximación al concepto de investigación vinculándolo a la práctica artística**. De alguna manera, al decir que se buscaba crear una obra que se explicara a sí misma quisimos plantear en la estructura misma de la investigación una forma subjetiva de aproximarnos al arte. Planteamos y construimos un sistema para hablar del fenómeno artístico que nos interesaba, que nos permitiera no sólo describir el fenómeno si no mostrarlo, provocarlo. En otras palabras, este trabajo perseguía dos objetivos: Uno, el que se desarrolló a lo largo de cuatro capítulos y que trata sobre el caso específico de la expansión de la imagen. Otro, el que sugerimos de manera velada y sobre el que hemos insistido bastante, y que es, por un lado, la aproximación al fenómeno artístico desde el terreno de la investigación, y por otro, el cómo se puede entender la investigación desde y hacia la producción artística.

A lo largo del texto vimos cómo los artistas y algunos teóricos llegan a conclusiones similares a partir de su propia producción. El tema de estudio que decidimos nombrar y analizar, asume características parecidas en la obra personal y en la obra de otros autores, la metodología seguida nos ha permitido revisarlo desde una posición **más de artista** y ver el trabajo de los demás **más como el trabajo de iguales**.

SOBRE EL PRIMER OBJETIVO, EL EXPLÍCITO. Digamos que el último capítulo *Odisea del espacio*, es el que aglutina a los tres capítulos anteriores. En este último, vemos que la arquitectura es el contenedor y soporte final de la obra. El espacio como hemos dicho, es el espacio físico, real, definido por la arquitectura o por los componentes de una instalación. En este sentido, el factor

arquitectónico-espacial, el espectador, y la posición que éste ocupa, son esenciales en el resultado final de la obra. Son por lo general, factores preconcebidos por el autor e incluidos en la propuesta como recursos constitutivos de la obra, y es en ese espacio donde los **espectadores-artenautas**, se confrontan con la obra, se integran al **sistema-constelación**, experimentan el **fenómeno-parpadeo** y perciben, aprehenden, confrontan el **objeto-imagen expandida**.

En todo momento, las imágenes han sido el principal elemento aglutinador, desde la fotografía hasta la vídeo instalación. Sin embargo, ha sido difícil aislar y jerarquizar los temas tratados, simplemente porque en un punto dado conforman una totalidad y en estricto sentido deberían ser inseparables. Probablemente y como apuntábamos arriba, la palabra choque o colisión sea uno de los conceptos más importantes de toda la disertación, ya que al interior de cualquier sistema, un ligero toque, roce, estímulo, pone en funcionamiento los componentes y desata el juego de posibles combinaciones. Claro que esto no puede suceder espontáneamente, es el espectador el detonante, es para él y por él que el sistema se echa a andar. Generar los intersticios para que el espectador entre, es tarea del artista, sólo así el artenauta puede pertenecer al sistema y eventualmente ser un componente más de la constelación.

SOBRE EL SEGUNDO OBJETIVO, EL IMPLÍCITO. Si retomamos aquí las ideas y la metodología planteadas en la *Introducción* podemos acercarnos a las conclusiones desde dos lados. Uno, que tiene que ver con el tema propiamente dicho de la investigación y que es el que tratamos de manera explícita; otro, que tiene que ver con la metodología y la forma en que decidimos abordar y comunicar el problema de estudio. Un punto nodal que creemos valdría la pena destacar desde lo que llamamos en la *Introducción* “nuestra orilla”, es que el artista, al convertirse en investigador y al vincularse no solamente con la producción artística sino con el análisis de la misma, se puede encontrar en un momento dado interpretando un doble papel: estudiar el objeto y ser el objeto de estudio. Por ello creemos que es más pertinente que en una investigación

realizada por artistas, nos preocupemos más por mostrar y no tengamos el afán de demostrar.

La decisión de trabajar en torno a *La expansión de la imagen* permitió no sólo definir conceptos y aclarar algunas ideas vinculadas a la producción audiovisual, sino que descubrió otras líneas de investigación que sería interesante retomar en un futuro inmediato. Concretamente, mostró la necesidad de construir nuevas formas de aproximación, valoración e interpretación de la obra de arte; formas que pudieran, de alguna manera, confiar más en un pensamiento subjetivo, no tanto en estructuras, sino en sistemas que estimulen los factores cualitativos de análisis que, como la misma obra de arte, posibiliten crear menos certezas y que al igual que el proceso creativo, se rija por lo subjetivo, dejando de lado lo medible, y apostando por describir lo que no se puede demostrar o poner en blanco y negro. Entendemos la dificultad de concebir e implementar un análisis de este tipo, pero también nos parece perverso, aplicar al arte metodologías y herramientas diseñadas para estudiar otras áreas del conocimiento. En el presente trabajo decidimos dejar hablar más a los artistas (y en su caso a los teóricos en tanto artistas). La razón por la cual optamos por el camino de la voz del otro, por las entrevistas e inclusive por respetar el idioma original, fue para hacer aún más evidente la opinión del colega.

EPÍLOGO

Siempre he considerado que la reflexión en torno a la producción artística resulta fundamental para enriquecer el proceso creativo mismo. En lo que toca a mi propio trabajo como artista, tengo la necesidad de hacer revisiones periódicas buscando ubicar mi obra en un contexto teórico que permita revisar las propuestas desde un terreno diferente. Esta auto evaluación o auto ubicación posibilita, la mayor de las veces, encontrar respuestas a preguntas que en el terreno de la práctica no se alcanzan a contestar.

Este acercamiento al pensamiento y a la reflexión teórico-artística, me ha permitido leer de manera diferente no sólo mi propio trabajo, sino el trabajo de los demás, y sobre todo ejercitar una teoría que se gesta desde la producción misma. Es decir, fortalecer la reflexión proveniente de quienes cotidianamente ejercemos la práctica artística, como complemento al pensamiento que llega de quienes día con día trabajan desde plataformas teóricas.

Lo anterior ha sido un factor decisivo en mi caso y es lo que me ha impulsado a trabajar esta vertiente teórico-práctica, o para ser más preciso, práctico-práctico-teórica de análisis, donde lo primordial no es demostrar, sino mostrar de manera ordenada y metodológica las particularidades que tienen algunos procesos artísticos. En mi caso, y según vimos en el trabajo, los vinculados a la producción de imágenes para los espacios de exposición.

Pero como el lector habrá notado también, mi investigación no ha podido alejarse de la acción artística. Un amigo escritor resaltaba en el prólogo a un libro de ensayos sobre literatura lo siguiente:

Al viajar conviene conocer atajos y no perder tiempo con los mapas. El ensayista debe conocer el trayecto, ahorrar la molestia de pedir esas indicaciones que nunca entendemos, y llevar mandarinas por si acaso. Pone en juego su gusto y su entusiasmo, razona sus fervores, pero resulta más significativo por lo que permite ver que por sus certezas.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Juan Villoro. *De eso se trata. Ensayos literarios*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2008, p. 8.

Y quisiera remarcar del párrafo anterior las últimas palabras, donde Villoro sugiere que las certezas que nos pueda proporcionar el ensayista no son tan importantes como lo que nos deja ver a partir de su reflexión, y esa idea me interesa porque en el arte sucede algo parecido. El espectador por lo general no obtiene respuestas, regresa a casa con un cúmulo de preguntas a cuestas. En este sentido, espero que la investigación presentada le genere preguntas al lector; preguntas que provoquen otras hipótesis, acuerdos y desacuerdos, y que nos permitan avanzar en la construcción de nuevos sistemas de aproximación a la producción artística. A lo largo de este proceso me fui convenciendo cada vez más de la necesidad de trabajar desde la trinchera del arte y a confiar más en lo que los artistas podemos decir sobre nuestro propio trabajo.

Por eso quise proponer un sistema constelar de análisis, articularlo de forma constelar (ideas salpicadas sobre el papel, en distintos idiomas, voces de todo tipo), que hablara de la organización de un espacio (el de la obra artística) que se manifiesta como constelación. Creo que un sistema como el propuesto puede resultar una pertinente forma de acercarnos al arte, no el único, el más subjetivo sí, pero también el menos contaminado. ¡Apostemos pues, por un rigor subjetivo! No sé exactamente cómo deba ser, pero intuyo que puede ser un modelo inclinado hacia lo artístico, porque el objeto de estudio **es** lo artístico.

Como también comentábamos en la *Introducción*, no se trata de sustituir una forma de pensamiento por otra, creo que el ampliar la existente con la visión del artista y sobre todo en los circuitos universitarios, enriquecería tanto el campo de la reflexión como el de la producción artística, y aquí tocamos un punto nodal que tiene que ver con la idea y definición de investigación en el arte, en comparación con la investigación en otras áreas, y con la idea de proceso artístico e investigación. Por lo general, el proceso individual de creación que sigue cada artista es un proceso de investigación. Tiene una metodología, pero comúnmente es una metodología individual que desafortunadamente no se puede compartir, o si se comparte no necesariamente puede ser adoptada por otro artista.

Estas ideas, que fueron surgiendo a medida que me acercaba al final del trabajo, quedan ahora sobre la mesa y abren la puerta a nuevas discusiones. Estoy seguro de que no soy el único que plantea la pertinencia de este debate. Fuera y dentro de las universidades existe la inquietud de ver **cómo tender puentes** entre las distintas formas de generación de conocimiento, y finalmente, **cómo entender las palabras *Arte: producción e investigación***.

FUENTES CONSULTADAS

Libros

AITKEN, Doug. *Broken Screen*, D.A.P / Distributed Art Publishers, Nueva York, 2006.

AITKEN, Doug. *Doug Aitken*, Phaidon, Londres, 2001.

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia y La Vida Nueva*. Editorial Porrúa, México, 2006.

BARRIOS, José Luis. *Símbolos fantasmas y afectos / 6 variaciones de la mirada sobre el arte en México*, Casa Vecina, México, 2007.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 1ª. edición en español, 1982.

BARTHES, Roland, et. al. *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*, Ediciones Akal, Madrid, 2005.

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte cinematográfico*, McGraw -Hill Interamericana, México, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Borges A/Z*, selección, prólogo y notas Antonio Fernández Ferrer, Ediciones Siruela, Madrid, 1988.

BORGES, Jorge Luis. *Libro de sueños*, Madrid, Ediciones Siruela, 1976.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.

BORGES, Jorge Luis, *Prosa completa*, Bruguera, Barcelona, 1985.

BREA, José Luis. *La era postmedia, Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002.

BROODTHAERS, Marcel. *Catálogo de exposición*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992.

CALVINO, Italo. *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1983.

CAGE, John. *Silencio*, trad. Pilar Pedraza, epílogo Juan Hidalgo, Árdora Ediciones, Madrid, 2002.

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.

DOHERTY, Willie. *Fuera de posición / Out of Position*, Laboratorio Arte Alameda – Editorial G&P, México, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. *La forma del cine*, Siglo XXI Editores, 7ª. edición en español, México, 2006.

ELIZONDO, Salvador. *Camera lucida*, Editorial Vuelta, México, 1992.

FLUSSER, Vilém. *Filosofía de la fotografía*, Editorial Trillas, México, 2000.

FROHNE, Ursula (ed.). *video cult/ures - multimediale Installationen der 90er Jahre*, Dumont / ZKM, Karlsruhe, 1999.

GACHE, Belén. *Escrituras nómades, del libro perdido al hipertexto*, LIMBØ ediciones, Buenos Aires, 2004.

GACHE, Belén. "La memoria y el destino" en: *Trayectos*, Centro Cultural de España, México, 2004.

ILES, Chrissie. *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964-1977*. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2002.

MAH, Sérgio, et. al. *El tiempo expandido*, La Fábrica Editorial - PHE-Books, Madrid, 2010.

MAH, Sérgio. *Entretiempos, instantes, intervalos, duraciones*, La Fábrica Editorial, Madrid, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. *Antología*, Visor libros, Madrid, 2002.

MALLARMÉ, Stéphane. *Variaciones sobre un tema*, prólogo y traducción de Jaime Moreno Villarreal, Editorial Vuelta, México, 1993.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*, The MIT Press, 1ª. edición, Cambridge, 2002.

MARTIN, Sylvia. *Videoarte*, Taschen, Colonia, 2006.

MARX, Ursula, et. al. *Walter Benjamin's Archive. Images, Texts, Signs*, Verso, Londres / Nueva York, 2007.

MICHAUD, Philippe-Alain (ed.). *The Movement of Images*, Centre Pompidou, París, 2006.

MOHOLY-NAGY, László. *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

MOREL, Gaëlle (ed.). *The Spaces of the Image*, Le Mois de la Photo a Montreal, Montreal, 2009.

MURCH, Walter. *En el momento del parpadeo, Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*, Ed. Ocho y Medio, Col. Fahrenheit 451, Madrid, 2003.

RUBIO, Olivia et.al. *László Moholy-Nagy, El arte de la luz*, La Fábrica Editorial – Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

RULFO, Juan. *El llano en llamas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

RUSH, Michael. *Nuevas aproximaciones artísticas a finales del siglo XX*, Ediciones Destino / Thames and Hudson, Barcelona, 2002.

SUTER, Gerardo. *Mapeo / Gerardo Suter*, Turner, Madrid, 2005.

VERTOV, Dziga. *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974.

VIRILIO, Paul. *Cibermundo: ¿una política suicida?*, conversación con Philippe Petit, trad. Cristóbal Santa Cruz, Dolmen Ediciones, Santiago de Chile, 1997.

VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998.

VILLORO, Juan. *De eso se trata. Ensayos literarios*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2008.

Publicaciones periódicas y documentos electrónicos

AMADO, Ana. "Cine, historia, memoria. Notas sobre *Histoire(s) du cinema*, de J.-L. Godard", tomado de http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_amado2.html, consultado el 14 de abril de 2009.

ARROYO, Sergio Raúl. "Libro de los pasajes, de Walter Benjamin", en *Vuelta*, marzo de 2006, tomada de <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11097>, consultado el 1 de septiembre de 2009

BELL, Desmond. "Is there a doctor in the house? A riposte to Victor Burgin on practice-based arts and audiovisual research" en *Journal of Media Practice*, vol. 9 núm. 2.

BENJAMIN, Walter. "*Discursos interrumpidos*" en *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, documento tomado de www.philosophia.cl

BURGIN, VICTOR. "Thoughts on 'research' degrees in visual arts departments" en *Journal of Media Practice*, vol. 7 núm. 2.

BURROUGHS, William S. "The Cut-Up Method of Brion Gysin", tomado de http://www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html, consultado el 5 de mayo de 2009.

Camera, núm 10, octubre de 1979.

CORDERO REIMAN, Karen. "Vicios y virtudes de la virtualidad" en *Curare*, Núm. 12, enero-junio de 1998.

Cortar y pegar. Cut & Paste, EXIT, núm 35, 2009.

ELCOTT, Noam M. "Darkened Rooms: A Genealogy of Avant-Garde, Filmstrips from Man Ray to the London Film-Makers', Co-op and Back Again", en *Grey Room*, Núm. 30, invierno de 2008, pp. 6-37.

EXPORT, Valie. *Expanded Cinema as Expanded Reality*, Londres, 2003, documento tomado de http://www.sensesofcinema.com/contents/03/28/expanded_cinema.html, consultado el 23 de noviembre de 2008.

FRIELING, Rudolf. "The Archive, the Media, the Map and the Text", tomado de http://www.mediaartnet.org/themes/mapping_and_text/archive_map/1/, consultado el 6 de diciembre de 2008.

GACHE, Belén. "Literaturas nómades / ciudades, textos y derivas" en *Cuadernos del LIMbØ*, Año I Núm. 1, documento tomado de www.findelmundo.com.ar/belengache/limb01.htm, consultado el 26 de noviembre de 2007.

GÓMEZ Tarín, Francisco Javier. *Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico*, documento tomado de www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-lo-ausente-como-discurso.pdf, consultado el 25 de noviembre de 2007.

HIGGINS, Dick. *Statement on Intermedia*, Nueva York, 1966, documento tomado de <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>, consultado el 11 de agosto de 2009.

PAÏNI, Dominique. "Should We Put an End to Projection?", en *October*, Núm. 110, otoño de 2004, pp. 23-48.

ROMERO, Pedro G. "Un conocimiento por el montaje", entrevista a Georges DiDi-Huberman con motivo del curso *Cuando las imágenes tocan lo real* en El Círculo de Bellas Artes de Madrid, abril de 2007, tomado de http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=1#leer, PDF en: <http://www.circulobellasartes.com/imprimir.php?pag=articulominerva&ele=141> consultado el 10 de abril de 2009.

SERRA, Francisco. "El Libro de los pasajes de Walter Benjamin" en *Foro Interno*, 6, 2006, pp. 155-161, ISSN: 1578-4576, tomado de <http://revistas.ucm.es/cps/15784576/articulos/FOIN0606110155A.PDF>, consultado el 9 de agosto de 2009.

STEWART, Garrett. "Cinécriture: Modernism's Flicker Effect" en *New Literary History*, Vol. 29, No. 4, Critics without Schools?, Otoño de 1998, pp. 727-768.

'*Subjektive Fotografie*' / *Der deutsche Beitrag / 1948-1963*, catálogo de la exposición del mismo nombre organizada por el Instituto de Asuntos Internacionales de Alemania, Bonn, 2004.

SUTER, Gerardo. "Tres puntos cardinales (un triángulo sentimental)", en *C international photo magazine 03*, ediciones en español/japonés e inglés/chino, Ivory Press London, 2006.

TURVEY, Malcolm, et. al. "Round Table: The Projected Image in Contemporary Art", en *October*, Núm. 104, primavera de 2003, pp. 71-96.

WALLEY, Jonathan. "The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film", en *October*, Núm. 103, invierno de 2003, pp. 15-30.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Nueva York, 1970, documento tomado de http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf, consultado el 11 de agosto de 2009.

Páginas WEB

<http://www.imdb.com>

<http://www.mediaartnet.org>

<http://www.salonkritik.net>

<http://www.ubu.com>

<http://www.youtube.com>

<http://www.sugimotohiroshi.com>, consultado el 25 de noviembre de 2007.

<http://www.upv.es/laboluz/master/seminario/> consultado el 14 de diciembre de 2008.

http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html, consultado el 11 de agosto de 2009.

http://en.wikipedia.org/wiki/Expanded_Cinema, consultado el 11 de agosto de 2009.

<http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>, consultado el 11 de agosto de 2009.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Sinestesia>, consultado el 11 de agosto de 2009.

http://en.wikipedia.org/wiki/Roland_Barthes, consultado el 18 de agosto de 2009.

<http://apostillasnotas.blogspot.com/2008/02/la-cmara-lcida-roland-barthes.html>, consultado el 18 de agosto de 2009.

<http://www.mat.ucsb.edu/~g.legrady/academic/courses/03w200a/compDriven/pres5.html>, consultado el 18 de agosto de 2009.

<http://www.artadox.com/alexander-rodchenko-a-man-who-took-life-lying-down/> , consultado el 27 de febrero de 2010.

http://www.radiomontaje.com.ar/fotografos/moholy_nagy.htm, consultado el 27 de febrero de 2010.

<http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/muybridge.shtml>,

consultado el 1 de marzo de 2010.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Horse_in_Motion.jpg,
consultado el 1 de marzo de 2010.

http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Jules_Marey,
consultado el 1 de marzo de 2010.

http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=317,
consultado el 6 de marzo de 2010.

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=through%20a%20looking%20glass&page=&f=Title&object=99.530>,
consultado el 10 de abril de 2010.

<http://www.youtube.com/watch?v=SjYb6EN0v8w>,
consultado el 11 de abril de 2010.

http://www.artelamedia.bellasartes.gob.mx/Archivo/archivo/index.php/Willie_Doherty._Out_of_Position,
consultado el 11 de abril de 2010.

http://salonkritik.net/09-10/2010/04/la_obra_de_arte_como_colisiona.php#more,
consultado el 25 de abril de 2010.

http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_Bayer,
consultado el 3 de mayo de 2010.

<http://bombsite.com/issues/73/articles/2332>,
consultado el 5 de mayo de 2010.

http://www.believmag.com/issues/200308/?read=interview_neshat,
consultado el 5 de mayo de 2010.

<http://www.danedwards.net/Home/interviews/interview-with-shirin-neshat>,
consultado el 5 de mayo de 2010.

<http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article522>,
consultado el 14 de mayo de 2010.

http://phomul.canalblog.com/archives/stoller__erza/index.html
consultado el 24 de junio de 2010.

<http://espina-roja.blogspot.com/2009/09/espaciosfotograficos-publicos.html>
consultado el 24 de junio de 2010.

<http://www.artificial.dk/articles/jager.htm>
consultado el 28 de junio de 2010.

<http://www.afterimagegallery.com/loengard.htm>
consultado el 28 de junio de 2010.

Material audiovisual

EISENSTEIN, Sergei. *¡Que viva México!*, 1932.

FIGGIS, Mike. *Time Code*, 2000.

GANCE, Abel. *Napoleon*, 1927.

GODARD, Jean-Luc. *Scénario du film 'Passion'* , 1982.

JARDIM, João. *Janela da Alma*, 2001.

KUBRICK, Stanley. *2001: A Space Odyssey*, 1968.

KUBRICK, Stanley. *A Clockwork Orange*, 1971.

LETH, Jørgen y Lars von Trier, *The Five Obstructions*, 2003.

MARKER, Chris. *La Jetée*, 1962.

McDONALD, Bruce. *The Tracey Fragments*, 2007.

NOLAN, Christopher. *Memento*, 2000.

SUGIMOTO, Hiroshi. *Contacts, Vol. 2: The Renewal of Contemporary Photography*, 2005.

VERTOV, Dziga. *El hombre con la cámara*, 1929.

Otros

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Nuestro ex Lejano Oriente, China y Japón*, versión digital de un texto en proceso, México, abril de 2009.

Pequeño Larousse Ilustrado, Ediciones Larousse, México, 1994.

SUTER, Gerardo. *RecopilacionesC*, documento electrónico en pdf.

ANEXOS

Traducciones

Como se indica a pie de página donde se encuentra la cita original, en esta sección el lector encontrará la traducción al castellano de los textos que fueron incluidos en su idioma original a lo largo de la investigación. Como explicábamos, la razón de tener intercalados los textos en distintos idiomas proviene de la estructura misma del proyecto. Dejar hablar al autor y no oír la voz de otro nos pareció importante. Sin embargo, decidimos que como anexo y al margen del cuerpo central, sería bueno incluir una versión de las citas en nuestro idioma.

Páginas 27-28

En el verano de 1959, el pintor y escritor Brion Gysin recortó y reagrupó algunos artículos periodísticos de manera aleatoria. El resultado de este primer experimento de recorte fue *Minutes to Go*. Esta obra contiene recortes sin editar y sin modificar que se presentan como una prosa coherente y llena de sentido. El método del recorte equivale al collage que había sido usado por los pintores por cincuenta años. Y usado por la cámara de imágenes fijas y en movimiento. De hecho, todas las tomas callejeras hechas con cámara de cine o fija, son, por lo impredecible de los factores de los transeúntes y por yuxtaposición, recortes. Y los fotógrafos le dirán que muchas veces sus mejores imágenes son accidentes... los escritores le dirán lo mismo.

Estas condiciones de los medios conducen a las famosas constelaciones de imágenes de Aby Warburg en su *Mnemosyne Atlas (Atlas de la Memoria)* que usa el catálogo fotográfico de la misma manera en que André Malraux lo haría más tarde para su *musée imaginaire*, que investigó desde 1935 y publicó en 1947 en forma de libro con ilustraciones en blanco y negro, así como también lo hizo Marcel Duchamp para su *Boîte-en-valise* (1942). Antes de esto, construir significado en visualizaciones alternativas y transformaciones algorítmicas de la imagen en texto y *viceversa* ya había sido considerado, pero Warburg enfatiza la constelación contextual de la historia como un proceso visual presentado en tres dimensiones [...] El propósito era usar constelaciones específicas y complejas de reproducciones fotográficas para desplegar relaciones que eran distintas en cada caso, de tal manera que las estructuras y las conexiones ocultas se pudieran identificar sin una explicación textual.

Mi memoria está constituida principalmente de libros, apenas recuerdo mi propia vida. No le puedo dar fechas. Sé que he viajado por diecisiete o dieciocho países, pero no le puedo dar el orden de mis viajes. No le puedo decir cuánto tiempo me detuve en un lugar u otro. Todo es un desorden de divisiones, de imágenes. De tal manera que parece que volvemos a caer en los libros. Eso pasa cuando la gente me habla. Siempre recaigo en los libros, en citas. Recuerdo que Emerson, uno de mis héroes, nos advirtió acerca de eso. Dijo: “Tengamos cuidado. La vida misma se puede convertir en una larga cita.”

Por lo tanto, ¿no resulta razonable, habiendo descubierto la intermedia (hecho que fue solamente posible, quizá, aproximándose a ella a través de medios formales, incluso abstractos), que el problema central es ahora, no solamente el nuevo problema formal de aprender a usarlos, sino el nuevo y más social, de para qué usarla? Habiendo descubierto herramientas con un impacto inmediato, ¿para qué las vamos a usar? Si asumimos, a diferencia de McLuhan y otros que han puesto luz sobre el problema hasta ahora, que hay fuerzas peligrosas moviéndose en el mundo, ¿no sería apropiado que nos aliásemos en contra de éstas, y que usásemos lo que realmente nos es importante y amamos u odiamos como el nuevo sujeto de nuestro trabajo? ¿Podría ser que el problema central de la siguiente década, para todos los artistas en todas las formas posibles, vaya a ser menos el constante descubrimiento de nuevos medios e intermedia, y más el descubrimiento de nuevas maneras de usar lo que nos es importante tanto apropiada, como explícitamente? El antiguo adagio no ha sido más acertado que ahora: el decir que algo es de una manera, no lo hace de esa manera. Hablar de Vietnam o de nuestros movimientos laborales no significa una garantía en contra de la esterilidad. Debemos encontrar la manera de decir lo que se tiene que decir, a través de estos nuevos medios de comunicación. Para esto necesitaremos nuevas armas, organizaciones, criterios, fuentes de información. Tenemos mucho qué hacer por delante, tal vez más que nunca, pero tenemos que dar los primeros pasos.

Al referirnos al cine expandido, nos referimos en efecto a una conciencia expandida. El cine expandido no significa películas digitales, vídeo en pantallas, luz atómica o proyecciones esféricas. El cine expandido no es una película en absoluto; como la vida, es

un proceso de “llegar a ser”, es la necesidad histórica del ser humano de manifestar su conciencia fuera de su mente, frente a sus ojos. Uno ya no puede especializarse en una sola disciplina y tener la verdadera esperanza de expresar una clara imagen de su relación en el ambiente. Esto es particularmente cierto en el caso de la red intermediática del cine y la televisión, que ahora funciona nada más y nada menos que como el sistema nervioso de la raza humana.

Página 120

He encontrado la manera de continuar con el cine expandido en mis acciones físicas en las que yo, como el punto central de la acción, pongo al cuerpo humano como un signo, como un código para la expresión social y artística. Actualmente, el cine expandido es el cine electrónico, digital, la simulación del espacio y del tiempo, la simulación de la realidad. El cine expandido de los 1960's, como parte del cine alternativo o independiente, era un análisis hecho para descubrir y entender nuevas formas de comunicación, la deconstrucción de una realidad dominante. El cine expandido debe ser considerado también dentro del contexto de los acontecimientos políticos de los años 50's y 60's – por un lado, las revueltas del movimiento estudiantil que desató un ataque al poder dominante y opresivo del estado, y por el otro, en los desarrollos artísticos de este período que buscaban una nueva definición del concepto del arte. Su estética apuntaba a concientizar a la gente de refinamientos y cambios de sensibilidades, las estructuras y condiciones de la comunicación visual y emocional, de tal manera que nuestro amputado sentido de la percepción fuera capaz de percibir de nuevo. Se trataba de abolir los antiguos, obsoletos valores estéticos.

Página 126

Quisiera tomar increíbles fotografías que nunca antes hayan sido tomadas... imágenes que sean simples y complejas a la vez, que asombren y maravillen a la gente.

Página 160

[...] explora una multitud de herramientas y la variedad de maneras en las que usan el espacio. Mientras los procesos involucrados en la producción de obras de arte, y su significado y estética son generalmente sometidos a riguroso análisis, el aspecto técnico de las imágenes y las situaciones en las que éstas se usan, es muchas veces ignorado – este tema se considera probablemente demasiado prosaico. Estos procesos de instalación deben ser considerados como una de las claves esenciales para leer muchos proyectos artísticos de fotografía, de vídeo e intermedia que se han venido presentando en los últimos años. Estas obras necesitan una nueva relación con el público; una que integre un tipo de interactividad.

Página 160

Los parámetros de exhibición están concebidos también para dar al público un papel más activo en la aprehensión y comprensión de las obras. No importa si son interactivas o contemplativas, el espacio de exhibición se usa de manera que los espectadores tengan un rol visible y decisivo. Desprendidos de las convenciones del “formato de pintura”, estas instalaciones demandan un contacto y una participación activos.

Página 161

Un asterismo se convierte en una constelación cuando los puntos de luz que lo componen forman un patrón en el que es posible leer y nombrar una figura. Un asterismo podría, por lo tanto, servir como metáfora metodológica para nuestra tercera categoría de artistas / iconógrafos, cuya práctica consiste en localizar grupos de imágenes que, a primera vista parecen organizadas de manera aleatoria, pero que más adelante forman constelaciones.

Página 161

Determinar un grupo de imágenes y organizar un sistema de significado que las incorpore – estos son dos momentos constitutivos en la práctica del iconógrafo / astrónomo, que está interesado principalmente en navegar la creatividad dentro de un cuerpo de imágenes. El método de Aby Warburg [...] es particularmente relevante para esta categoría de iconógrafo. El iconógrafo / astrónomo comparte con el historiador una manera de pensar “rizomática” que identifica las líneas de fuerza que corren a través de un cuerpo de representaciones heterogéneas y trans-históricas.

Página 163

La exhibición fotográfica se convirtió casi en una experiencia cinematográfica, en la que la edición de las imágenes adquiriría la fluidez de una película – o para ser más precisos, lo contrario de una película, en la que, como explicaba Steichen, “tú realizas el movimiento, mientras las imágenes permanecen estáticas”, Manteniendo este principio, la exposición se definió, no tanto como un grupo de imágenes colgadas, la distribución de imágenes sobre una pared, sino como una

arquitectura de imágenes que constrúan un espacio narrativo que los espectadores transitasen y activasen mientras avanzaban.

Páginas 167-168

Su instalación *Through a looking glass* (1999) presenta la conocida escena de la película de Martin Scorsese *Taxi Driver* en la que Travis Bickle, representado por Robert de Niro, pregunta: “You talking to me?”, mientras mira un espejo. En la pieza de Gordon, la escena se proyecta en pantallas duales montadas en las paredes opuestas del espacio de una galería. El episodio original de la película, filmado como una reflexión en el espejo, es proyectada en la pared. La otra pantalla presenta el mismo episodio con la imagen invertida, de derecha a izquierda. Las dos imágenes contrapuestas que comienzan sincronizadas, poco a poco se desfasan, haciendo eco de la pérdida de control del personaje y de su colapso mental. Estas imágenes discordantes proyectadas parecen responder una a la otra, atrapando de esta manera al espectador en el fuego cruzado.

Páginas 170-171

Women Without Men fue concebida como un proyecto dual: una película hecha para cine, y una serie de cinco vídeo instalaciones diseñadas exclusivamente para ser exhibidas en museos y galerías. Acabo de terminar los vídeos y estoy acabando la película. He estado muy interesada en la manera en que la experiencia de ver la historia puede cambiar radicalmente debido al montaje – una sala de cine *versus* un espacio en una galería o un museo. Por eso en la construcción y edición de los vídeos y la película me he ocupado de este tema. De tal manera que una vez que termine la película, va a ser tarea de la audiencia determinar los paralelismos y diferencias entre el arte y el cine.

AS: ¿Qué tanto control quisiera Usted tener en cuanto a cómo se acerca el espectador a su obra? En *Electric Earth* construye Usted una estructura de pantallas que guían al espectador a través de la narrativa. Con *I am in you*, hace usted un círculo de pantallas alrededor de una pantalla central, donde la interacción entre ellas está resuelta de manera muy rigurosa. Entre espacios internos y externos hay puntos en los que todas las pantallas convergen y puntos en los que divergen; pero si los espectadores no se sientan en las bancas que puso en la instalación, pueden no darse cuenta de que las pantallas están dispuestas de manera circular. En el caso de *These Restless Minds* (1998), que implicaba registrar los monólogos de subastadores profesionales, creó usted un simulacro de ambiente de subasta usando monitores de vídeo. A pesar de que los espectadores pueden elegir la manera en que se relacionan con los espacios de estas obras, se les proporcionan instrucciones de cómo deben afrontarlas.

DA: La experiencia de una instalación pudiera ser diferente si el espectador se aleja uno o dos metros de donde estaba parado originalmente. Peso y contrapeso, tensión y distensión se convierten en aspectos de la obra. En mis instalaciones no veo que la narrativa termine con la imagen de la pantalla. La narrativa puede existir a nivel físico – tanto por el flujo de la electricidad, como a través de una imagen. Existen decisiones muy sutiles con intenciones específicas en mi obra. No quiero controlar la experiencia, como tampoco quiero hacer algo que sea meramente vivencial. Prefiero tratar de construir un sistema que le aporte una serie de preguntas al espectador. Quisiera que mi obra fuera una proveedora de nutrientes.

DA: La manera en que se mueve el espectador en el espacio de exhibición ha sido muy poco analizada. Tradicionalmente este tema ha quedado en el terreno de la arquitectura. Siento que usted se ocupó de este tema en su exposición *The Mediated Motion* (2001) en la *Kunsthaus Bregenz*, al crear diferentes ecosistemas con los que el espectador tenía que relacionarse. De la misma manera, en el caso de *The Weather Project* (2003 – 2004) en la *Tate Modern* usó usted humo, espejos y luz para envolver al espectador en la experiencia de un atardecer. A menudo monta usted sistemas vivenciales que animan al espectador a moverse a través del ambiente sensorial de manera subjetiva.

OE: Esa fue la parte agradable de ver a la gente responder a *The Weather Project*. Estaban haciendo cosas que uno normalmente no haría en un museo, así que de alguna manera el museo se convirtió en una parte de la ciudad. Esta es la razón por la que tengo una fuerte esperanza en las capacidades vivenciales de la gente. La experiencia del espacio tiene la capacidad de poner al espacio de nuevo en contexto.

DA: Cómo sale a la superficie esta idea en *Still Life*?

GH: Estoy constantemente tratando de empujar al espectador a un espacio de pensamiento activo, más que a un espacio de contemplación pasivo. En *Still Life* quería estimular nuestra mirada haciendo que la “toma” visual fuera interactiva, por decirlo así. Estos aspectos son muy consistentes en mi obra: cambios en los puntos de vista, el cambio abrupto en la situación física de la imagen, y la obstrucción de la imagen por medio de pulsos de luz muy intensa. Cualquier cosa para traer el tema de la percepción a un primer plano es esencial. En realidad es un tema epistemológico el que persigo.

DA: Es como si estuviera usted trayendo imágenes en movimiento al espacio físico, haciendo que cobren vida. ¿Qué tanta importancia le da usted a la manera en que el contenido va a interactuar con el espacio en el que se va a mostrar?

PR: Concibo mis instalaciones como miniaturas arquitectónicas. Como la idea de poder caminar alrededor de planos y modelos. Trato de configurar las salas de exhibición de tal manera que la gente pueda decidir cuándo quiere entrar en la instalación y cuándo quiere salir. Me gusta tener que pensar la manera en la que quieres que los espectadores se acerquen a la obra.

Maqueta del libro *In Situ*

Como anexo a este trabajo se incluye el libro *In Situ*, publicación que se encuentra actualmente en diagramación y que resulta un compendio visual de los proyectos realizados desde 1994 y vinculados a las instalaciones audiovisuales desarrolladas para sitios específicos. Si bien el libro se encuentra en su fase preparatoria y se concluirá probablemente en 2011, proporciona al lector un panorama complementario de la evolución de la obra personal relacionada con lo presentado en el cuerpo de la investigación y aclara mucho del interés personal sobre *La expansión de la imagen*.

Resumen en castellano

La presente tesis doctoral busca explicar el funcionamiento de un fenómeno particular, colocando el objeto de estudio en un sistema específico, y a la vez trata de ubicar la noción de investigación al interior de la producción artística contemporánea. Planteado de esta manera, el trabajo tiene una doble función. Por un lado, investigar de manera teórico-práctica la expansión de la imagen, explicando por qué el **objeto** de estudio (**imagen expandida**), al ponerse en funcionamiento, crea un **fenómeno** particular (**parpadeo**) que es aprehensible en términos de **constelación**. Por otro, ensayar una aproximación al tema de estudio, que a través de la **investigación** pueda ser una **propuesta artística** en sí misma. Es decir, queremos mostrar no sólo las reflexiones en torno al tema de estudio escogido, sino también resaltar la necesidad de afinar el concepto de investigación vinculado a la producción artística. El tratamiento teórico-práctico del tema de estudio, resulta en una puesta en evidencia de las particularidades que la investigación puede asumir al interior de la práctica artística como tal, y muestra cómo artistas y teóricos pueden llegar a conclusiones similares, por caminos diversos, pero siempre a partir de su propia producción.

Resum en valencià

La present tesi doctoral busca explicar el funcionament d'un fenomen particular, col·locant l'objecte d'estudi en un sistema específic, i al mateix temps tracta d'ubicar la noció d'investigació a l'interior de la producció artística contemporània. Plantejat d'esta manera, el treball té una doble funció. D'una banda, investigar de manera teoricopràctica l'expansió de la imatge, explicant per què l'objecte d'estudi (imatge expandida), al posar-se en funcionament, crega un fenomen particular (parpadeo) que és aprehensible en termes de constel·lació. D'un altre, assajar una aproximació al tema d'estudi, que a través de la investigació puga ser una proposta artística en si mateixa. És a dir, volem mostrar no sols les reflexions entorn del tema d'estudi triat, sinó també ressaltar la necessitat d'afinar el concepte d'investigació vinculat a la producció artística. El tractament teoricopràctic del tema d'estudi, resulta en una posada en evidència de les particularitats que la investigació pot assumir a l'interior de la pràctica artística com a tal, i mostra com artistes i teòrics poden arribar a conclusions semblants, per camins diversos, però sempre a partir de la seua pròpia producció.

Summary in English

The following Doctoral Thesis intends to explain the function of a particular phenomenon, locating the object of study in a certain (given) system, and at the same time, it tries to place the concept of research within the contemporary artistic production. Posed in this manner, the work has a dual function. On one hand, to examine the expansion of the image in a theoretical – practical way, explaining why the **object** of study (**the expanded image**), the moment it is set to function, creates a particular phenomenon (**blinking**), that can be apprehended in terms of a **constellation**. On the other hand, to analyze an approach to the subject of study, which through **research**, can become an **artistic proposal** itself. That is, we intend not only to show the reasoning on the chosen subject of study, but to stress the need to refine the concept of research linked to artistic production. The theoretical – practical handling of the subject of study turns out to show the characteristics the research may assume within the artistic practice itself, and shows how artists and theorists can reach similar conclusions through different paths, always departing from their own production.

