



UNIVERSITAT DE BARCELONA

U

B

# VIDEOARTE EXPANDIDO

espacio de confluencia  
entre

LA CINEMATOGRAFÍA

Y LA ESCULTURA

Tesis doctoral:

**JUAN MARTÍNEZ VILLEGAS**

Septiembre 2014

LA REALITAT ASSETJADA: POSICIONAMENTS CREATIUS

Directores: MIQUEL PLANAS Y JOSEP M<sup>a</sup> JORI



## **Videoarte Expandido. Espacio de Confluencia entre la Cinematografía y la Escultura**

**Programa de doctorado:** HD 203 LA REALITAT ASSETJADA: POSICIONAMENTS CREATIUS

Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts. Departament de Pintura

**Línea de investigación:** 100882 ART, NATURA I ENTORN

**Doctorando:** JUAN MARTINEZ VILLEGAS

**Directores:** MIQUEL ANGEL PLANAS ROSSELLO / JOSEP MARIA JORI GOMILA

**Tutor:** JOSEP ROY DOLCET



Barcelona, Septiembre de 2014

Esta investigación se enmarca dentro del programa FPU (Formación del Profesorado Universitario) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, desempeñado en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, durante el periodo comprendido entre los cursos 2011 a 2014.

## Agradecimientos

Una tesis en el ámbito de las Bellas Artes, basada en la creación personal, necesita del apoyo de sus directores, y del marco de un programa de doctorado que impulse este enfoque. La confianza en que esta investigación se elaboraría con rigor, han sido determinantes para su desarrollo.

Mi agradecimiento a los miembros del Grupo de Investigación Consolidado BRAC, por vuestra acogida. A mis directores, Miquel Planas y Josep M<sup>a</sup> Jori por las incontables enseñanzas antagónicas, que me servirán para siempre. Por vuestra dedicación, paciencia y disponibilidad. Por todos los momentos compartidos y vuestra confianza en mi trabajo, gracias.

Mi recuerdo a los profesores de la Facultad de Bellas Artes de Granada, donde comenzó esta aventura, en especial a Alfonso que tanto me enseñó en persona y me sigue enseñando con sus escritos, a acceder al arte y su poética.

A los miembros y amigos de Stop Sida, por facilitar la confluencia de mi trabajo con la acción social. A Luis y a Sebastián, por vuestra amistad, lucidez y humanismo.

A mis compañeras de UBI, por tantas horas plenas de creación compartida. A Marian porque nuestros caminos sigan entrecruzándose.

A mi familia, M<sup>a</sup> José, Luci, Mario, Jesús, por estar ahí a pesar de la distancia.

A Lucía, con quien comencé este viaje y continuo en el siguiente. Por tu alegría vital, por traerme de vuelta cuando los pensamientos pueden a la realidad, por ayudarme a no olvidar la persona que soy.

Y en especial a mi madre, sin tu apoyo y sabiduría emocional, esta reinención no habría existido.

Dedicada a Isamu, que muy pronto verá la luz.

# ÍNDICE

<b>PRÓLOGO</b>	8
<b>INTRODUCCIÓN</b>	12
1. Motivación personal	16
1.1. Todo comienza cuando algo se rompe	17
1.2. Un punto de inflexión	24
1.3. Una hipótesis que encierra una ambición	26
2. Objetivos generales	27
2.1. Aportaciones potenciales	30
3. Introducción a los Conceptos principales. Ejes de la investigación	33
3.1. Videoarte expandido	35
Origen del término y relectura	36
Áreas a descartar	38
El factor tecnológico	39
3.2. Expansión	44
3.3. Confluencia	48
3.4. Entre el Videoarte, la Escultura y la Cinematografía	49
4. Metodología	53
5. Introducción a los entornos de experimentación	57
5.1. Entornos interdisciplinarios	58
5.2. Espacios de confluencia social	60
5.3. El paisaje reencontrado	61
<b>1. EL ESPACIO NARRATIVO ESCULTÓRICO Y LA IMAGEN EN MOVIMIENTO</b>	62
1.I La pantalla como parte integrante de la obra escultórica	66
1.II La proyección de la imagen al objeto escultórico	76
1.III El potencial del espacio restringido: Contenedores narrativos	83
1.III.I La nostalgia de la memoria en el espacio reducido	83
1.III.II La adaptación de la imagen en el espacio dado	91

1.III.III	La transposición de escalas como agente inclusivo	93
1.IV	Indagación del proceso creativo. Experimentación práctica 1	96
	La pantalla como parte integrante de la obra escultórica	98
	La proyección de la imagen al objeto escultórico	100
	Contenedores narrativos	110
1.V	Correspondencias teórico-prácticas	114
<b>2.</b>	<b>LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA Y LA SEPARACIÓN DE SU MEDIO. NARRATIVAS FRAGMENTADAS Y CINE EXPOSITIVO</b>	<b>115</b>
2.I	Descubriendo una sintaxis posible	119
	2.I.I La imagen poética y el cine esbozado	120
	2.I.II El estimulante conflicto de Guest	121
	2.I.III El devenir de Unas fotos en la ciudad de Sylvia	123
	2.I.IV Otra sintaxis posible	125
2.II	Traspasando la narración lineal; La narrativa plural	133
2.III	Entrevista a José Luis Guerin	141
2.IV	Indagación del proceso creativo. Experimentación práctica 2	149
	La imagen poética cinematográfica	150
	Su fragmentación para la instalación	156
2.V	Correspondencias teórico-prácticas	162
<b>3.</b>	<b>LA IMAGEN COMO MATERIA</b>	<b>164</b>
3.I	La imagen inmersiva	167
	3.1.1 La imagen inmersiva entra en los templos	173
3.II	Cuando la imagen múltiple domina el espacio expositivo	111
3.III	Onirismos, apropiaciones y evocaciones objetuales en la imagen videoartística	188
3.IV	Indagación del proceso creativo. Experimentación práctica 3	195
	Construcciones objetuales de la imagen	197
	La imagen múltiple domina el espacio expositivo	215
	La imagen onírica	218
	Apropiación icónica cinematográfica	224
3.V	Correspondencias teórico-prácticas	226

<b>4. LA IMAGEN INCLUYENTE EN SUS ENTORNOS DE EXPERIMENTACIÓN</b>	227
4.I La imagen incluyente	229
4.II Desarrollos del proceso creativo. Espacios de confluencia interdisciplinar	230
4.II.I Proyectos realizados	232
La improvisación como puente hacia la imagen – verdad	232
La expansión de la imagen en la escena	237
<i>Site specific</i> . Confluencias en el espacio propuesto	240
La imagen como construcción del pensamiento del cuerpo	246
La imagen incluyente	248
4.III Desarrollos del proceso creativo. Espacios de confluencia social	251
4.III.I Proyectos realizados	251
<i>En el Nom del Sexe</i> . 2011	251
<i>Vihtal</i> . 2012	260
<i>Evocativa</i> . 2013	263
<b>CONCLUSIONES</b>	270
El video expandido como síntesis del proceso de creación	272
El acto de grabar	275
La imagen anhelada	281
<b>Notas</b>	284
<b>Referencias</b>	288
<b>Recursos en la red</b>	292
<b>Bibliografía de consulta</b>	304
<b>Exposiciones mencionadas</b>	306
<b>Cronología de obra artística presentada</b>	308





## PRÓLOGO

En la búsqueda de un horizonte conviene no perder el norte, no olvidar cuáles son los fundamentos primeros de las decisiones importantes, aquellas que nos cambian la vida.

Influenciado por el contexto creativo e intelectual que aún coleaba, en aquel extinto Madrid de finales de los años 80 y principios de los 90, busqué en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos respuestas a una intuición, que podía leer entre las líneas de un oficio heredado.

Mucho tiempo después, se produjo un cambio de vida en una nueva ciudad, que reinventó y renovó las ilusiones.

Fueron dos razones principales las que motivaron iniciar los estudios de Bellas Artes, en un momento de madurez; por una parte encauzar, impulsar y consolidar la indagación artística; y por otra centrar la actividad docente en su contexto adecuado. Una docencia que ya tenía tendencia a guiar e incidir en los procesos creativos ajenos.

La decisión y la pasión con la que comencé la carrera, propició interpretar los encargos de cada asignatura, como trabajos de creación personal. La diversificación en recursos manuales adquirida anteriormente, y una inclinación a lo multidisciplinar, que tuvo su semilla en aquel contexto artístico de la época, favoreció la excelencia en los resultados académicos obtenidos en la Universidad de Granada. Una beca Séneca propició un cambio de universidad, anticipando un traslado de expediente, obteniendo la Licenciatura en la Universidad de Barcelona, pudiendo disfrutar de esta vibrante ciudad, sin que el cambio alterara ese entusiasmo.

La naturalidad con la que viví este intenso periodo de creación, se vio recompensada por el Premio Extraordinario de Licenciatura a la Excelencia Universitaria y el Premio Extraordinario de Máster por la Universidad de Barcelona. Culminando con el Premio Nacional de Licenciatura en Bellas Artes 2009-2010 por el Ministerio de Educación.

Ese nivel de rendimiento se ha traducido en una “profesionalización” de la investigación artística, sustentado por cinco becas consecutivas obtenidas en concurrencia competitiva, incluyendo una beca APIF (Ajuts de Personal Investigador Predoctoral en Formació) de la Universidad de Barcelona, y una beca FPU (Formación del Profesorado Universitario), concedida por el Ministerio de Educación, desarrollada entre los años 2011 a 2014.

La elección por cursar el Máster de Creación Artística, dentro de un programa de doctorado que favorece la investigación en el contexto de la creación, no es fortuita. Responde a la intención original con la que se emprendió esta andadura, y desemboca en un estudio centrado en el proceso artístico, como motor de la indagación de un contexto y un fin.

Lo que aquí se presenta no son ocurrencias creativas, sino lo que le ocurre a un proceso artístico, contextualizado en el ámbito de las Bellas Artes. Lo que se expone es el resultado de una decisión emprendida años atrás, una investigación que comenzó siendo autodidacta mucho antes de relacionarse con lo académico.

### **Implicaciones de la investigación**

Esta investigación ha tenido una repercusión en la docencia universitaria impartida en el curso 2010-11, en la asignatura *Laboratorio de Escultura*, y en los cursos comprendidos de 2011 a 2014, en las asignaturas de primer curso de Grado de Bellas Artes y Diseño: *Iniciación a los Procesos y los Proyectos I y II*, todas ellas dentro del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

La experimentación didáctica ha sido una fuente constante de reflexión sobre la creación. El análisis de procesos ajenos, ha propiciado una continua búsqueda de autores y referencias, que han ayudado a los creadores incipientes a comprender lo que hay detrás de los procesos concretos. Una intención de transmitir la visión del arte como confluencia, germinando una idea compleja de totalidad.

Desde la vocación que impulsa la transmisión de conocimientos, se ha intentado aportar una visión entusiasta y reflexiva, que invite a una actitud responsable ante el trabajo, el pensamiento artístico y la sociedad. La respuesta y compromiso al reto planteado, ha repercutido en el criterio de la orientación de este estudio, reforzando la visión del arte como espacio de encuentro.

El hecho de pensar en programas docentes, donde se unifican los intereses de la investigación, como forma de transmisión y acompañamiento, en la aventura del descubrimiento de la expresión artística, supone un doble desafío, y un aprendizaje de ida y vuelta. Escuchar las impresiones de los alumnos, así como guiar las prácticas interdisciplinares ajenas, ha aportado un refrendo sobre el potencial interés de aspectos principales y transversales del estudio. La estrecha correspondencia que guardan los planteamientos docentes, en relación a la interpretación del arte, como centro posibilitador de múltiples conexiones, ha pretendido aportar al alumno un enfoque amplio, sensible y poético para abordar su complejidad.

Por otra parte, la incorporación desde 2010 en el Grupo de Investigación Consolidado BRAC: *Arte y Ciencia: Implicaciones y Aplicaciones* de la Universidad de Barcelona, subvencionado por la Generalitat de Cataluña, así como el trabajo desarrollado como editor adjunto, en la Revista indexada BRAC: *Barcelona Research Art Creation* del Grupo Editorial Hipatia Press, han propiciado un ambiente de trabajo de alto nivel académico, y ha reforzado la investigación tanto en los desarrollos de su parte práctica, como de su parte teórica.

La actividad artística llevada a cabo durante este periodo, se ha relacionado de forma permanente con otras disciplinas y con Organizaciones No Gubernamentales. Los proyectos realizados en este contexto y sus resultados expositivos, han perseguido la iniciativa de facilitar entornos de confluencia entre creación y acción social. El diálogo para alcanzar metas comunes sin renunciar a la poética del arte, y a la vez reforzando la reflexión social, ha sido una constante en el trabajo colectivo.

La metodología de encuentro lograda, en especial en nuestro último proyecto *Evocativa*, presentado en el *Congreso Nacional de Investigadores en Arte. El Arte Necesario*, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia en el año 2013, puede aportar ideas acerca de los posibles procedimientos confluyentes, cuando dos formas distintas de enfocar un discurso, concurren para realizar un proyecto conjunto.



Índice del capítulo

## **INTRODUCCIÓN**

### **1. Motivación personal**

- 1.1. Todo comienza cuando algo se rompe
- 1.2. Un punto de inflexión
- 1.3. Una hipótesis que encierra una ambición

### **2. Objetivos generales**

- 2.1. Aportaciones potenciales

### **3. Conceptos principales. Ejes de la investigación**

- 3.1. Videoarte expandido
  - Origen del término y relectura
  - Áreas a descartar
  - El factor tecnológico
- 3.2. Expansión
- 3.3. Confluencia
- 3.4. Entre el Videoarte, la Escultura y la Cinematografía

### **4. Metodología**

### **5. Introducción a los entornos de experimentación**

- 5.1 Entornos interdisciplinarios
- 5.2 Espacios de confluencia social
- 5.3 El paisaje reencontrado

## INTRODUCCIÓN

Aquí se define el “anhelo” como una tendencia específica elemental del ser humano, de carácter vectorial por cuanto tiene un origen, una intensidad o fuerza, un sentido y un término final. Implícitamente el anhelo, como tendencia indefinida, señala un objeto infinito. [...] El anhelo no constituye estado de transitoriedad o alternancia como es la angustia o la esperanza: carece de temporalidad. No puede ser modificado por la voluntad, que no tiene fuerza para desviar su intención. Es un concepto matriz en que se siente fecundar la vida misma, cobrando sentido y perspectiva. El anhelo constituye la inquietud del hombre hacia el Infinito, hacia el que proyecta su luz. (Suárez, 2008, p. 24)

En los procesos de creación que dan lugar a la práctica videoartística para sitio específico, o aplicada al objeto escultórico, la “expansión” no sólo sugiere la proyección de luz sobre superficie, sino que propone una confluencia de disciplinas, una integración de poéticas y métodos que se condensan en una misma acción. Estos procedimientos devienen en una tipología de obra de arte compleja, repleta de entrecruzamientos y redes de vinculaciones, reflejo del momento en el que vivimos y de la acumulación de experiencias creativas. En el acto de extender la imagen en movimiento, está implícito un recorrido entre el relato que contiene la propia imagen, la relación que establece con el espacio o el objeto tridimensional y la narración resultante de este encuentro.

El interés de estas obras radica en que su “expansión” comprende un procedimiento y un resultado visible: el proceso es abarcador y genera diálogos ricos en sus vinculaciones; lo formal de la proyección potencia lo poético, ampliando y profundizando su contenido. En ese espacio de confluencia se generan múltiples cruces y dialécticas. De todas las posibles, analizamos afinidades entre tres áreas; el videoarte, la escultura y la cinematografía.

El fenómeno de estudio es polimórfico, una práctica de difícil clasificación por su falta de perspectiva histórica y su renovación constante. No se aspira a realizar un estudio cuantitativo, registrando un catálogo de autores u obras que respondan al planteamiento; sino cualitativo, contextualizando esta red, aproximándonos al fenómeno, referenciándolo de manera formal y poética. Seleccionamos obras puntuales de autores, que operan en los espacios intermedios de los tres ámbitos, estableciendo un diálogo por comparación de predominios, en función de la singularidad de la imagen que se origina en cada caso.

Es también una “manera”, un patrón aplicable. La contextualización asienta la experimentación, motivación principal de nuestra investigación. El bloque práctico se desenvuelve al mismo tiempo que el teórico, en una retroalimentación permanente. Ajustamos así la praxis a los diferentes temas que se plantean.

No hay una separación por tanto entre ambas direcciones, ya que una forma parte de la otra, son dos formas

de acercarse y analizar el mismo fenómeno. El medio se investiga desde el proceso de creación, contrastándolo con otras obras y autores.

En el desarrollo de la investigación nos asaltan varias preguntas que afectan a su viabilidad:

- ¿De qué forma abordar una tesis basada en la creación personal sin contar con la mirada retrospectiva que permita contrastarla?
- ¿Qué soporte formal se puede formular para llegar a interpretar y exponer unas conclusiones intuitivas de antemano?
- ¿Porqué elegir un camino de entrada incierto, en vez de orientarla hacia una dirección más distanciada en la que sólo se explore la obra de otros?

Para abordar una tesis de este tipo, que asume su desvelo, es necesario por una parte aceptar que habitamos en la incertidumbre del proceso, y por otra entender el arte como un sistema orgánico que conecta múltiples ramificaciones. Un núcleo sin centro, que se vislumbra desde diversos caminos, pero es común a todos ellos. Este foco que atrae e impulsa, generación tras generación, vocaciones que ocupan vidas enteras (conocidas o desconocidas), esconde algo muy poderoso, un “anhelo” que está por encima de cualquier otra cosa, incluido la apreciable capacidad del artista, para seducir al entorno en que le toca vivir, traduciendo esa búsqueda en rentabilidad económica.

El Arte no es el mercado, ni el Artista sólo el que vende su producto, o el que deciden historiadores o críticos. Si en su cuarta acepción, la “imagen” es la “Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje” <sup>1</sup>; creemos que el Arte para el artista, es la indagación de una imagen (en cualquiera de sus formas), que recoja sus preocupaciones exteriores, reflejadas por su interior.

El marco de estudio “videoarte expandido” nos da la llave para navegar por el territorio difuso de los procesos de creación, entrando en las prácticas de disciplinas y áreas que nos muestran experiencias abarcadoras. Interpretamos así recorridos equivalentes al nuestro, partiendo de la intuición de que en primer y último término, lo que impulsa esos movimientos es la búsqueda común de una “imagen latente” que recoja el sentido profundo de la experiencia vital y la visión del autor: “en el acto de vivir se incorpora lo vivido, en el vasto sistema de los tres estados de pasado, presente y futuro (recuerdo, vivencia, anhelo)” (Suárez, 2008, p. 20).

No se defiende por tanto una obra concreta, ni siquiera un procedimiento, se expone un estado en permanente proceso, en continuo movimiento.

Valorizamos el hecho de sustraernos de la especialización única en un área, en favor a la consciencia de esa búsqueda. Creemos necesaria una actitud expansiva, capaz de adaptar la expresión, a las necesidades de cada idea en la que se intuye esa imagen. Si nos obstinamos en mantener como medio de expresión, una



disciplina que dominamos, pero que se nos agota, como se agotan los ciclos vitales, veremos limitada la búsqueda, y el arte se trocará en el mejor de los casos, en una forma de subsistencia, y ya no en el medio que permita avanzar hacia ese anhelo que algún día nos movilizó.

Por otra parte, las preguntas planteadas, abordan cuestiones que afectan en general a las tesis basadas en la creación personal en Bellas Artes. En nuestra opinión, no se puede esperar de una investigación enfocada en esta dirección, que resuelva una hipótesis, ni siquiera que analice con objetividad los resultados presentados. Sin embargo puede ser un relato escrito, que arroje luz sobre la complejidad inherente a los procesos de creación, mostrando la práctica del arte como lo que es: proceso, pensamiento, investigación y expresión. Exponiendo así una propuesta multidisciplinar, que manifieste el continuo flujo entre teoría y praxis, una oportunidad para comprender confluencias y nexos transversales, en el marco de un tipo de arte que se está gestando y propagando en estos momentos.

En nuestra investigación, el estudio teórico fortalece el práctico, y es en la experimentación donde se contrastan los supuestos planteados, por ello nos interesan más los textos que son fuentes de inspiración, como la fenomenología, y los que se puedan extraer de la palabra de artistas en activo, que aquellos otros que pertenecen al ámbito historicista. Consideramos que es desde la práctica del arte, cuando se pueden comprender en toda su dimensión los procesos de creación, encontrando toda la riqueza de matices y dudas que se inscriben en su evolución. En consecuencia, el entendimiento de lo que sucede en el proceso, nos preocupa más que los resultados visibles.

La metodología se pone al servicio del mismo proceso. La presente tesis es un reflejo de la investigación basada en la experimentación artística. Ésta abarca desde las direcciones conceptuales, emocionales, espirituales, políticas, ideológicas y estéticas, pasando por la elección de los medios, los espacios en los que confluyen y las formas de exhibición. Decisiones que afectan a la manera en que el espectador percibe la obra, e intuye el proceso de creación que hay detrás, desde la intención, la elaboración y el resultado. Desde nuestras muchas limitaciones, queremos pensar que indagamos en el meollo del proceso creativo.

Una obra de arte no es sólo su apariencia estética, es el reflejo último de la ambición por llevar a término una idea, de una configuración psicológica y creativa, de un bagaje vital y experiencial, de las circunstancias personales y sociales del autor, de una intención, una visión y un proceso de investigación, en el que se unen los conocimientos teóricos, la experiencia, la capacidad imaginativa, el talento, la constancia y la maestría en el dominio de los medios que se utilizan.

Una de las diferencias intrínsecas entre el arte y la ciencia, radica en que al contrario de ésta, la investigación artística no se esfuerza en generar respuestas; el arte formula preguntas, plantea fenómenos que nos cuestionan los discursos establecidos, la propia naturaleza de las cosas, y la lectura que hacemos del mundo, y de la existencia.

## 1. Motivación personal

Puedes encontrar la manera de hacer algo y luego hacerlo, o hacer algo y luego averiguar lo que hiciste. <sup>2</sup>

Todo proceso artístico en activo, ha de distanciarse con frecuencia de sí mismo, para encontrar cuál es su lenguaje, y el autor o generador de ese desarrollo, comprenderlo. Esta retrospectiva es necesaria para poder avanzar, decidir y guiar los conceptos, disciplinas, medios, herramientas y materiales propicios que confluyen en su camino. Estos componentes, se relacionan en función de ese lenguaje, que corresponde a la suma de decisiones encadenadas, que se han sucedido a lo largo del recorrido vital, el itinerario formativo y las inclinaciones creativas.

La presente tesis formula la propuesta teórico - práctica a partir de la subjetividad de una forma de entender el acto artístico y la obra. Por ello consideramos enriquecedor comenzar con la secuencia del desarrollo vital, en relación con la progresión del proceso creativo, que desemboca en una determinada manera de gestionar las manifestaciones plásticas y visuales. Establecemos así una correlación entre las ocupaciones de esta investigación, y el propio movimiento en la expresión artística.

## 1.1 Todo comienza cuando algo se rompe

Para conocer a un ser hay que conocer su estado, para entender su estado observaremos la disposición de sus elementos, su forma, que habremos comparado con otras similares para discernir sus cualidades, el grado de tensión que encierran. La diversidad de esa tensión que estudiamos en términos de energía, nos habla del carácter, de lo que ocurre en lo particular y de su incardinación en lo general y viceversa. (Masó, 2004, p. 33)

¿En qué momento se reconoce el anhelo de expresar circunstancias vitales, emociones o una forma de ver el mundo, de manera plástica o visual?

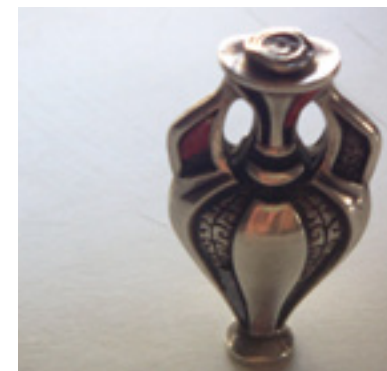
Cada proceso en la evolución de un autor, es singular con respecto a otros. La respuesta a esa pregunta comienza en el momento en el que algo se rompe: El guión propuesto dentro de oficios heredados; la joyería y la orfebrería, entra en conflicto con la libertad de creación que exige la expresión artística. La búsqueda de otros materiales y técnicas, para dar salida a una necesidad, que no se puede ceñir a las posibilidades que la joyería le plantea, provoca un salto desde la ruptura de lo esperado.

La materia, el tamaño y el formato juegan un papel importante; la joyería se adentra en el terreno de la escultura, por una transgresión de la disciplina de la escala y su adaptación al cuerpo.

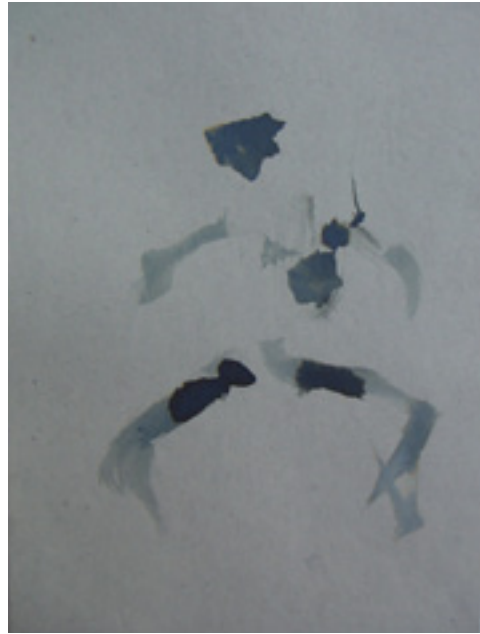
El descubrimiento del modelado en cera y de las medallas, (Figuras 1, 2, 3) permite el puente entre una especialidad heredada y otra hallada. El hallazgo, no era solamente de formato, sino de lenguaje. La consecuencia de ese acto fue la necesidad de adquirir formación, dentro del área en la que estaba entrando. El encuentro con la escultura, permite vislumbrar un *Campo*, que ya no es un oficio, u otra disciplina, sino lo que abarca y conecta todas ellas, que es el arte. El arte cubre todo lo que la artesanía no puede abarcar. Y a su vez ésta responde a la necesidad que plantea el desarrollo del arte; el oficio.

Una vez emprendida la liberación del encorsetamiento comercial, emerge una dinámica creciente, de inclusión. El dibujo como huella de la observación de la danza, busca la intención del movimiento y el análisis de la forma proyectada en el espacio. (Figuras 4 - 9)

El trabajo con metales y piedras preciosas, fuerza una capacidad de mirada autocrítica, reconociendo si el resultado responde a lo esperado. La pieza terminada ha de alcanzar cierto nivel de perfección. No se trata solamente de suficiencia técnica, sino de cierta capacidad para el preciosismo. El entrenamiento exhaustivo de la vista para el joyero, debe dirimir si un objeto mínimo es equilibrado, o proporcional, dentro de su complejo y pequeño universo.



Figuras 1,2, 3. Modelado en cera vaciado en oro (anillo), plata (perfumero) y bronce (medalla) (1994 - 2000) ©





*Figuras 4 - 9. Dibujos del movimiento (Selección). Tinta sobre papel. (1999 - 2001) ©*



La observación de la danza, permitió escrutar en los cuerpos en movimiento, factores que afectan a la escultura, como el equilibrio, desequilibrio, ritmo, peso, densidad, gravedad, arranque, fuerza, ligereza, armonía, ruptura etc. Y traducirlos plásticamente de forma inmediata. El dibujo se convierte así, en una imagen interior de la percepción, que facilita el sentido agudizado de la vista.

Para plasmar la impronta del movimiento en las sesiones compartidas con bailarines, en diversos estudios de danza, había que utilizar una herramienta corta, como eran las pequeñas esponjas y la tinta, para que esta imagen surgiera directamente de las manos, como una extensión de las sensaciones. Ese aprendizaje permite el salto a la pintura, como mancha y color gestual, una forma de expresar plásticamente factores emocionales y formales.

Pero ya entonces había una confluencia de disciplinas, ya que estos dibujos eran traducidos a otra materia, contraria a su espontaneidad y rapidez: el modelado, la fundición y la talla.

Para comprender que la traslación a la escultura, de la esencia del gesto que encontraba en el dibujo, era inalcanzable, bastaron algunas tallas en piedra y madera, y algunas traducciones a escayola y a bronce. Ese trabajo demostró algo revelador, porque aunque el resultado era digno, había una extensa parte del proceso de elaboración, en el que el sentido de la intención inicial se perdía. (Figuras 10 - 13)

Inmerso en el debate y de alguna forma la decepción que supuso descubrir, que la talla tampoco era el medio óptimo, para cubrir las necesidades de la propia expresión, se produce un cambio en las circunstancias personales, que impulsan a comenzar la carrera de Bellas Artes en Granada en un momento de madurez. Alentado por la necesidad de ampliar conocimientos y adquirir habilidades, que no hallaba en el aprendizaje autodidacta.

En la inmersión creativa que supone el entorno académico, se asienta una actitud interdisciplinar, recuperando el dibujo, haciendo crecer la pintura como forma de plasmar una configuración mental y espiritual, y profundizando en el conocimiento de la escultura, afianzando la admiración hacia la poética del objeto y del ámbito escultórico (Figuras 14, 15, 16).



*Figura 10 (izquierda). Boceto del natural. Yeso (2001)*  
*Figuras 11, 12, 13. Talla. Marmol de Macael (2002).*  
©



*Figuras 14, 15, 16. Óleo sobre tabla. (2005-2006) ©*



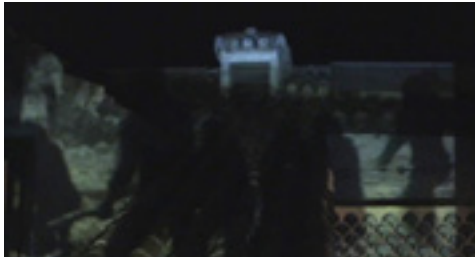
Se abre un camino de gran apertura, los conocimientos, los medios, están ahí, solo hay que captarlos, o dejarlos ir. Ese terreno heterogéneo, que favorece y demanda una actitud líquida y adaptable, resulta extremadamente favorable.

Hay un medio que muy pronto se pone en el camino, que es el video, que enlaza factores que no pertenecen al trabajo ni a la actividad artística, sino a una actividad formativa de la mirada y del “tempo”, de la construcción de la imagen y la narración, que es el cine.

El visionado del cine primitivo, clásico, independiente o experimental, junto con el descubrimiento del poder de concentración de la imagen, en un determinado estilo del videoarte, facilita la mirada selectiva para distinguir una imagen poética.

La conciencia de la posibilidad de grabar, propicia mirar la imagen como posible materia con la que trabajar, y en consecuencia comprender que como toda área, requiere de oficio y medios.

Ocurre en este punto un pequeño acontecimiento que marca una inflexión, abriendo el paso a la confluencia del video con la escultura, y es la pretensión de localizar posibles conexiones entre ambas, mediando en esta convergencia, la proyección de la imagen sobre superficies u objetos, y la correlación de éstos con la imagen, desde su misma elaboración. Comienza aquí una indagación de cómo lo material objetual, se podía imbricar con la luz inmaterial de una imagen seleccionada, muy concentrada en su poética, ya fuera elaborada o apropiada.



## 1.2 Un punto de inflexión

Las primeras grabaciones de proyecciones sobre superficie, son secuencias de cine icónico que conforman el imaginario personal, en el interior de la casa, sobre los tejados cercanos, objetos o paredes; encontrando una forma de proyectar al exterior una imagen interior, y a su vez relacionarla con un entorno propio. (Figuras 17 - 20)

La imagen apropiada, resulta un recurso óptimo en esta fase. Más tarde, la elaboración de piezas de video propias, trae consigo el aprendizaje que demanda: entre otros y en especial los programas de edición; el oficio de manipular y montar esa materia que es la imagen.

Este avance resulta un recorrido amplio y circular, ya que no solo implica la nueva relación entre materia e inmaterial que se establece en la proyección, sino también la creación de la propia imagen en movimiento.

La superposición que se realiza con la proyección, participa de una forma de componer relacionando dos estados de la materia, y guarda relaciones con el oficio de origen, ya que elabora de otra manera un preciosismo aprehendido. (Figuras 21 - 26)

Comienzo a grabar desde una idea inicial, condicionada al procedimiento posterior de la edición, reproduciendo una actitud coincidente con la adquirida, en los oficios manuales: una fase depende de la anterior, y la elaboración de la expresión está condicionada a su posterior construcción.

Oficio y expresión confluyen, aspectos esenciales de la joyería y la escultura se unen, a los de la pintura o el dibujo, repercutiendo todos ellos en la creación de video.

Haciendo un símil de significados:

- La grabación de la imagen, se equipara a la captación del movimiento en la danza, siendo aún más directo que el dibujo.
- La elección del color, y el encuentro con la mancha en pintura, es equivalente a este proceso de grabación, en el que la captación de algo natural (un fenómeno poético) que está fuera, es reconocido como algo que resuena en el interior.
- La construcción de una joya o la elaboración de un objeto escultórico, se asemejan a la edición, al *montaje*, siendo éste ampliamente creativo, ya que es durante el montaje cuando se están poniendo en relación los diferentes elementos que conforman la pieza, encontrando en él, el sentido de la unidad.

Esta última equivalencia en concepto, entre lo físico de la elaboración de un objeto, y lo inmaterial de la edición de video, anuncia otra fase que se desarrolla posteriormente: la desmaterialización del objeto, a

Figuras 17 - 20. Proyecciones apropiación. (2006) ©

través de la construcción de imagen (foto y video) con una intencionada vocación y evocación objetual. Una consecuencia natural de ver la imagen como una materia más. La aspiración de una constante creación durante todo el proceso, es encontrada en la confluencia de factores experimentados a lo largo de ese recorrido, que esta vez sí es inclusivo, en su capacidad de abarcar diferentes medios, y en la posibilidad de trabajar con disciplinas y colectivos diversos.

*Figuras 21 - 26. Proyecciones sobre superficies desde imagen propia. (2006-2008) ©*



### 1.3 Una hipótesis que encierra una ambición

El doctorado exige una difícil coyuntura, y es la formulación de una hipótesis, que responda a ese momento. La fórmula elegida para llegar a ella es; “Videoarte Expandido. Espacios de Confluencia entre la Cinematografía y la Escultura.”

Este título, que en sí plantea un itinerario personal, acapara cada vez más componentes propios, y contiene el potencial de completar el círculo que se inicia tiempo atrás. A su vez inclina la praxis, a consolidar la especialización dentro de un medio híbrido y complejo, deviniendo una investigación sobre las confluencias interdisciplinarias que facilita.

Se persigue así asentar un proyecto, que implica un constante aprendizaje y mestizaje. Un empeño en el que la conciencia del movimiento de creación se mantenga –con sus diferentes grados de intensidad– durante todo el tiempo en el que se elabora una obra. Sin eludir los pasajes puramente técnicos, la intención es que esa tendencia impregne todas las fases.

Exponer este procedimiento, nos servirá de marco para conducir nuestro estudio por diferentes predomios de las áreas planteadas. Diversas orientaciones que conllevan características de la imagen, que dependen de apreciaciones sutiles para encontrar sus diferencias, nominarlas y denominar las propiedades apreciadas.

Así nuestra hipótesis principal sería:

**El videoarte expandido como medio de encuentro y síntesis de creación, puede generar un procedimiento adaptable e incluyente, en relación a la finalidad de cada proyecto en desarrollo. Con recorrido práctico y teórico facilita en su crecimiento, confluencias interdisciplinarias, introspecciones íntimas, expresiones poéticas y acción política. A su vez es un marco de investigación óptimo para guiar el anhelo que impulsa el movimiento.**

## 2. Objetivos generales

Todas son solamente cosas hechas a medias, solamente medio abiertas, hay que pensar en la relación de los conceptos que están relacionados con las cosas, e investigar las leyes de estas conexiones, siempre dentro de las leyes que están relacionadas con la libertad humana. <sup>3</sup>

Los autores y obras analizados sugieren la orientación de la experimentación práctica, y a su vez los proyectos u obras que se generen en el transcurso de la investigación focalizarán los planteamientos teóricos, en un flujo bidireccional.

La práctica como campo de experimentación, para comprobar las posibilidades que puede ofrecer nuestra hipótesis, es variable según las oportunidades que encontramos en el recorrido. Esta actitud de apertura a las confluencias con otras disciplinas está abierta a los acontecimientos, y concentrada en una dirección: asentar el procedimiento que implica la expansión de la obra videoartística, para poder aplicarlo a cualquier idea, contexto o proceso susceptible a desarrollarse desde ahí.

De esta forma se pretenden comprender las confluencias que exponemos, para analizar las diferentes propuestas con sentido de experiencia, favoreciendo así el crecimiento de un corpus de obra artística, asentada en la comprensión de un medio en desarrollo. Las reflexiones hipotéticas, definiciones, vinculaciones, conclusiones y axiomas, se afirman en desarrollos creativos, deviniendo en resultados expositivos.

### **Objetivo principal:**

Desarrollar una tesis basada en la práctica artística: la evolución del proceso de creación como centro y motivo principal de la investigación.

Traducir en estudio un proceder habitual en la investigación artística, en la que una búsqueda provoca una intuición o imagen, que se desarrolla en un sistema concreto, y expone en su resultado lo opuesto a la concreción.

El proceso se contextualiza en un marco de acción que proporciona un procedimiento. Esta “manera” es guiada por los conceptos oportunos que se investigan en cada obra. Estos conceptos se elijen en función de preocupaciones poéticas, ideológicas, visuales, estructurales, compositivas etc. Intereses que vienen en parte determinados por el bagaje personal, y en parte por los entornos de experimentación en los que se desarrollan. Los resultados y los encuentros que se generan en este movimiento, se ubican en los predomios

confluyentes de las tres áreas principales; videoarte, escultura y cinematografía.

Así pues, se persigue indagar en los procesos artísticos ajenos afines a la propuesta, y analizar el propio, que abarca: la intuición y el pensamiento, el enfoque de la mirada, el procedimiento que propone el marco de estudio, los entornos de experimentación, los conceptos de cada obra, y las transversalidades que se producen en los encuentros. Todo ello conforma un conjunto, una corriente de acción, que es originada por un anhelo y encauzada hacia la búsqueda de su reflejo o representación.

### **Objetivos específicos:**

3. Exponer el marco de estudio adecuado para sugerir una red de conexiones entre las tres áreas en juego: videoarte, escultura y cinematografía; que afecte tanto al estudio teórico como al práctico. Este marco ha de tener la capacidad de generar espacios de encuentros interdisciplinarios e incluyentes, y a su vez hacer de puente entre las áreas planteadas y la imagen, como motor y reflejo del proceso.
4. Desde el marco de estudio: “Videoarte Expandido. Espacio de Confluencia entre la Cinematografía y la Escultura”, proponer un diálogo de obras procedentes de diversas experiencias confluyentes, que desde nuestro enfoque, entran de modo frontal o transversal en los espacios propuestos. Para generar una dirección de transversalidad que favorezca y contextualice la investigación y la práctica del medio propuesto.
5. Sugerir las vinculaciones implícitas de las obras analizadas, valorando aspectos que afectan a sus procesos de creación y exposición: formales, poéticos, narrativos, entre otros. Y a los predomios donde se ubican, dentro de las tres áreas planteadas.
6. Observar la imagen de cada obra analizada desde su propia entidad y su relación con las transversalidades de cada caso. Plantear aspectos diferenciadores de las tipologías de imágenes que se analizan, situándolas dentro de los cruces que describimos en cada capítulo.
7. Estudiar los temas de interés inherentes al propio proceso creativo, en relación a las preocupaciones en las que se basan otros procesos de creación equivalentes.
8. Crear entornos de experimentación interdisciplinarios y colectivos, que faciliten el desarrollo de proyectos artísticos integrales. Utilizar el video como agente generador y mediador en estos encuentros.

9. Valorar las imágenes extraídas de la experimentación práctica como materia prima, susceptible a ser tratada como se trataría cualquier material en la plástica. Trabajar las formas de proyección de la imagen resultante, como resultados visibles de los procesos confluyentes.
10. Manifestar desde lo analizado en el estudio teórico y lo experimentado en el desarrollo práctico, la descripción subjetiva de una imagen anhelada. Y desde su descripción identificar los caminos que facilitan su localización.
11. Aprovechar la trama de indagación planteada para seleccionar los medios, herramientas y procedimientos que favorezcan la focalización de la propia obra videoartística, como espacio de confluencia y síntesis del proceso de creación, respondiendo así al planteamiento inicial.

## 1.1 Aportaciones potenciales

La presente investigación tiene criterios de oportunidad, ya que el fin es exponer las características de un tipo de expresión poco explorada, aproximarse al entendimiento de un espacio intermedio que se está generando en el momento presente.

Se pretende aportar una mirada desde el centro del proceso. La contextualización, la búsqueda de lo que otros crean, es necesaria para comprender el propio sentido de la creación. Encontramos en el interior de los procesos artísticos, propios y ajenos, las singularidades de interés humanista, más reveladoras y apasionantes. Por otra parte, las fuentes de influencia en las artes plásticas son muy diversas. El cine a menudo se da la mano con la plástica. Es muy frecuente la información sobre fuentes literarias en el arte, sin embargo no lo es tanto en lo que se refiere a las cinematográficas, aunque estén presentes e implícitas en numerosos planteamientos. Creemos útil proponer un tejido de obras y autores interrelacionados, ayudando a abrir caminos tangenciales en la investigación en arte.

La visión que da la formación artística y su puesta en práctica, es distinta a la lectura del proceso ajeno, que puede dar la formación teórica del historiador del arte. No es nuestra intención entrar en consideraciones de comparación entre áreas de conocimiento ya que cada una tiene su lugar; queremos denotar que lo que el artista puede ofrecer en su investigación, y traslación de ésta a una tesis, es aportar una visión desde la experiencia creativa, durante y con el proceso.

Igualmente reiteramos nuestra adhesión a la máxima, de que si la ciencia resuelve problemas, el arte plantea preguntas. Esto no quiere decir que nos desliguemos de los vínculos entre ambas, sino que defendemos el valor de la singularidad de la investigación artística.

Javier Peteiro (2010), en su libro *El autoritarismo científico* se refiere así al cientifismo:

(...) la tendencia a la sacralización de la ciencia que el cientificismo implica. La ciencia así concebida pasa a ser dogma, sus divulgadores los nuevos sacerdotes, y sus resultados la única esperanza. De este modo, si a algo se le añade el calificativo de científico pasa a ser incuestionable e imponerse sobre cualquier otro criterio de decisión. Se anula así la libertad de elección, incluso en el ámbito político. Así, lo científicamente correcto se hará equivalente a lo políticamente correcto.

Mucha gente ve en la Ciencia la única vía de conocimiento y la única solución posible a todos nuestros problemas (...) Esa exageración, conocida habitualmente como cientificismo, está calando de forma muy honda, teniendo como consecuencia que se considere superfluo lo que



no es expresable científicamente. La cosmovisión posible ya no es ideológica o religiosa y la Ciencia está pasando a ser la gran esperanza y la única creencia. <sup>4</sup>

Por otra parte, esta investigación se ha desarrollado en un contexto de profunda crisis económica, que ha conllevado importantes transformaciones que afectan al tejido de lo social. Creemos que el arte es un medio necesario, para facilitar la reflexión sobre nuestro mundo, y elegimos no permanecer al margen de la realidad social que le rodea. Reivindicamos la relevancia del pensamiento artístico, y a la vez abrazamos la idea de un mestizaje constante, con otras áreas de conocimiento y acción, que aporten visiones diferentes de dicha realidad, y complementen la nuestra, en un continuo flujo de transferencia.

En este sentido, Marek Sobczyk en su ensayo *De la fatiga de lo visible (2011)*, habla de la tendencia actual hacia lo interdisciplinar:

Un artista no vive al margen del mundo, a menos que sea muy rico o muy místico. [...] Lo interdisciplinar, lo interactivo y todas las modas de mestizajes actuales son sumamente significativas de una voluntad de participar en el discurso mundano, y más todavía si se considera el fondo social y cultural actual sobre el que se proyecta. Fondo, cuya característica no es precisamente lo sólido, lo resistente, lo alentador. [...] El fondo de la sociedad actual que cualquier individuo un poco atento puede reconocer corresponde a una crisis. Cuando un ciclo está a punto de acabar su curso. [...] (p. 153)

Y a su vez sigue diciendo:

Por otro lado soy consciente de que la diversidad del mundo actual necesita una diversidad y pluralidad de medios de expresión. De que para responder a su complejidad, tiene necesidad de todos los sonidos, de todos los ritmos, de todas las ortografías, de todos los montajes, colores y materias y de todos los talentos. De que no podemos sustraernos a la multiplicidad [...] la diversidad es un hecho irreversible de nuestra época. (p. 155)

Nos distanciamos de la vinculación generalista, de la tendencia al mestizaje con la participación de un discurso empobrecido. Al contrario pensamos que el diálogo y el trabajo conjunto responden precisamente al principio de la cita de Sobczyk “Un artista no vive al margen del mundo”. Planteamos una propuesta interdisciplinar y aperturista, que favorezca el movimiento hacia una ruptura de las fronteras entre disciplinas artísticas, metáfora de otros límites geográficos e intelectuales.

Nos quedamos con la interpretación que el mismo autor al final de su ensayo, hace acerca de la visión artística y humanista de Joseph Beuys:

Beuys comprende que la realidad del mundo no reside únicamente en lo visible, sino que su presencia se encuentra también dispersa en la animación [...] el arte mucho más allá de la función, es en sí mismo un dinamismo capaz de expresar la realidad en su visibilidad y a su vez en su animación. Beuys busca de hecho fomentar una nueva conciencia, cívica y ecológica. [...] Una creatividad como actividad espiritual de lo social. Podemos considerar este pensamiento como un verdadero compromiso humanista tanto en el plano comunitario como en el individual. (Sobczyk, 2011, p. 177, 178)

Desde la subjetiva interpretación que ofrece la máxima, e independientemente del grado de coherencia que alcancemos, desearíamos identificar nuestro movimiento con “Una creatividad como actividad espiritual de lo social”, como aspiración y compromiso.

### 3. Introducción a los conceptos principales. Ejes de la investigación

[...] es preciso rebasar los problemas de la descripción —sea ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones— para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar. (Bachelard, 1975, p.8)

Encontramos importante aclarar la interpretación que le asignamos a los ejes sobre los que nos movemos, para evitar una lectura errónea, sobre la forma de tratar las confluencias que planteamos. Cada palabra que se plantea en el título, lleva consigo una pre-definición, y éstas varían su sentido dependiendo de quienes las pronuncien o las reciban, y de la intención que se les quiera dar. Poniendo como ejemplo al videoarte, la formulación objetiva de una descripción del término, resulta extremadamente compleja si no queremos caer en el reduccionismo.

La presente tesis incluye el estudio de artistas y obras que enmarcamos en el contexto de interés, pero no aspira a ser un estudio de carácter historicista. Más bien al contrario, procuramos que prevalezca la mirada desde la praxis, y es desde este enfoque a partir de donde formulamos nuestras propias definiciones de los términos expuestos, en función de las hibridaciones que acontecen entre ellos. En el desarrollo de la investigación, dosificamos las afirmaciones que formulamos, con apuntes teóricos y ejemplos prácticos, propios y ajenos, desgranando la lectura que le asignamos a los términos en los que se apoya.

En un primer acercamiento al título, podemos observar que son tres áreas a las que concierne. Si analizamos por partes las posibles variables de la fórmula:

Videoarte / Expandido / Espacio / Confluencia / Cinematografía / Escultura

El “videoarte expandido”, como “disciplina fenomenológica” vincula las otras dos: cinematografía y escultura. Ese vínculo origina un encuentro, un espacio de confluencia que genera otras conexiones colectivas, poéticas e interdisciplinarias, que se irán desvelando a lo largo del estudio.

Así el planteamiento apunta hacia los cruces, más que a la profundización de cada una de las áreas que implican. Es en las relaciones recíprocas entre los conceptos principales, donde encontramos el sentido. A veces estas relaciones son evidentes y buscadas, otras sutiles, más intuitivas.

Por obvio que resulte, conviene aclarar que no nos planteamos definir qué es cada área, ya que sabemos lo que implica intentar abarcar cualquiera de las tres, y de lo que cada una representa. Nos centramos en

hallar no tanto lo que las significa, sino aquello que las relaciona, desde el medio de estudio, desvelando y elaborando propuestas, en las que se encuentran y se enriquecen, componiendo algo diferente que “es” las tres a la vez (en distintas proporciones de predominio) y a su vez ya no es ninguna.

En la experimentación práctica, las dos áreas de aplicación a la praxis que tienen un papel predominante, son la escultura y el videoarte, la cinematografía estaría más vinculada a prácticas transversales y a la creación de imagen a través del acto de grabar.

### 3.1. Videoarte expandido

“Bill Viola escribe en sus notas en 1980: *Sin comienzo/sin final/sin dirección/sin duración - el vídeo como una mente.*” (Martín, 1980, p. 6).

Se plantea una acción y una propuesta contenidas en la fórmula: “Videoarte expandido: Espacio de confluencia”.

“Videoarte expandido” implicaría un “sistema”, que analizamos desde el proceso de su práctica. En este sistema se provoca una acción: la de “expandir” o proyectar la imagen. Y esta acción genera un “espacio de confluencia”, híbrido e inclusivo, por lo que recoge e incorpora en su movimiento (disciplinas, colectivos, medios, lugares).

Los autores que expanden sus videos, trabajan con conexiones sutiles. Subsiste este tipo de expresión en una atmósfera de contradicción entre lo medible y habitable por el cuerpo, el aire y la presencia, el lugar, lo inmaterial del sonido y la imagen en movimiento. Tal convivencia de contrarios que en ocasiones se enriquece mutuamente, produce en el que visualiza la obra, la experiencia de su relación compleja con el propio entorno, no sólo físico sino social y cultural. El resultado es una suma de procesos, que origina una acumulación de significados, una síntesis de la confluencia, y un salto entre las fronteras de la tradición. No es pues el límite del oficio lo que impera, sino los amplios márgenes de la idea. Todos los factores se ponen a su servicio utilizando los medios y espacios adecuados para llevarla a cabo.

## Origen del término y relectura

En 1979, el crítico de arte norteamericano Gene Youngblood, escribe su ensayo *Expanded cinema*, y en 2006 Doug Aitken publica su manifiesto, compuesto de 26 entrevistas y reflexiones, acerca de la expansión de la imagen; *Broken Screen. Expanding the Image Breaking the Narrative*, libros que citaremos y analizaremos más adelante, en el contexto que le damos a cada uno dentro de la estructura del presente escrito.

El sociólogo y crítico de arte independiente Nicola Mariani, publica el artículo *El videoarte expandido de Doug Aitken*, en referencia a la obra del videoartista norteamericano y al contexto o subgénero en el que lo enmarca.

La *expansión* de la imagen es la creación de obras en forma de instalaciones visuales y contextos multimedia en los que las imágenes se “disuelven” dentro de una atmósfera experiencial impactante y muy estimulante para el espectador. En este sentido, la obra tiende a configurarse como ambientación visual, sonora y arquitectónica, rica de sugerencias emocionales y conceptuales que solicitan tanto la vista como el oído y la dimensión corpórea del público. (Mariani, 2010, p. 15)

En resumen Mariani analiza la obra de Doug Aitken, situando su trabajo en la tendencia del videoarte contemporáneo, que rompe la narrativa tradicional con instalaciones multipantalla muy sofisticadas, que derivan de proyectos interdisciplinarios, alcanzando lo que el artista llama “expansión de la imagen”. A su vez, propone la fórmula “videoarte expandido”, para definir un espacio de interferencia multidisciplinar, que unifica el cine, la escultura, el video, el sonido, la arquitectura, la performance, la fotografía, más todos los sistemas de apropiación y video digital, que en tantas combinaciones como propuestas y autores, se unen en un mismo plano espacial y poético interactuando entre sí, multiplicando sus significados y evocaciones. Sabemos que el videoarte como género, con sus ramificaciones e hibridaciones, se renueva de una forma constante, debido a su estrecha vinculación a las nuevas tecnologías y su velocidad para reinventarse. Esto provoca un continuo cambio de los formatos y los estilos, y afecta de forma directa a las prácticas artísticas interdisciplinarias, que ven como prácticamente cada año, pueden modificar sus discursos, al mismo tiempo que evolucionan los sistemas informáticos, programas, dispositivos etc., en sus aplicaciones al ámbito artístico. A este hecho habría que sumar múltiples factores, que tienen que ver con el papel decisivo que están jugando las redes sociales, y los sistemas virales de difusión en red, junto con la dificultad de conservar la propiedad de una imagen fácilmente reproducible.

Éstas y más variables afectan de forma permanente a la apreciación de la obra de arte, que depende de la imagen en movimiento. La percepción de las propiedades únicas de un lienzo pintado al óleo en la Edad

Media, no es diferente a la que se tiene de un lienzo contemporáneo de las mismas características. Sin embargo, una imagen videoartística de los pioneros del género, visionada en su época, es completamente diferente vista ahora, pocos años después. En base a esta “vulgarización” de la imagen en movimiento, y a su cambiante realidad, pensamos que es más importante centrarse en analizar algo que no depende de factores pasajeros, y es distinguir la “propiedad poética”, o el “sentido interno” de la imagen, aplicable a cualquier tiempo presente o pasado, independientemente de su calidad técnica, de sus formatos o soportes.

Para entrar en este sentido sutil de mirar la imagen, alejado del consumo voraz que provoca internet, es interesante observar de qué manera inciden los aspectos técnicos, pero el peso de la cuestión, en lo que a la creación se refiere, no está ahí, sino en la mirada y el sentido con el que se capta, se traduce y se proyecta.

Coincidimos en general con las tesis de Mariani, formuladas cuatro años atrás, aprovechamos parte de su orientación, y tomamos prestado el término “videoarte expandido”, haciendo una relectura del mismo. La denominación contiene una acción de carácter “ilimitado”, “interdisciplinar” e “incluyente” con la que identificamos una posible traducción del devenir de nuestra práctica artística:

- Ilimitado: La acción formal de expandir la imagen por proyección al espacio u objeto tridimensional, puede encontrar su límite físico cuando la obra es terminada y expuesta, pero la idea de un proceso de creación, en el que la imagen se relaciona con otros ámbitos, permanece en continuo crecimiento o expansión. De la misma forma, la búsqueda de una “imagen latente”, no termina nunca. Esto no tiene límites ni físicos ni temporales, porque conlleva un movimiento permanente.
- Interdisciplinar: Este procedimiento facilita y se alimenta de la confluencia con otras disciplinas, y a su vez contribuye a que éstas crezcan con el encuentro de la imagen.
- Incluyente: El acto de grabar no es sólo captar algo con la cámara, es también convertirse en testigo de experiencias o fenómenos acontecidos, y en empatizar con el objeto o sujeto grabado. Esta cualidad inherente, tiene la propiedad de incluir en su proceso a personas a priori ajenas, siendo de especial utilidad para los proyectos en colaboración con colectivos externos al arte. La imagen grabada atrapa la atención más que ningún otro sistema de comunicación, y puede ser un agente de gran importancia, a la hora de cambiar la percepción social de cualquier tema sensible.

Estas propiedades lo convierten en una fórmula lo suficientemente abarcadora, como para poder englobar las diferentes hibridaciones a las que nos acercamos, aplicándolo a la experimentación práctica y a su contextualización teórica.

Desde nuestro enfoque, “videoarte expandido” respondería a un supuesto, una forma de denominar un tipo de creación, que tiene una connotación espacial y a la vez temporal. No hablamos de una predominancia de imagen proyectada sobre pantalla u objeto, sino de un proyecto de creación que aúna elementos

tridimensionales, imagen en movimiento y técnicas diversas, yendo de la mano desde su planteamiento inicial a su elaboración final, dentro de un proceso imbricado.

[...] la Instalación y las estrategias expandidas articulan lenguajes de diversos ámbitos donde el diseño del trabajo es tan importante como la trama narrativa o las estrategias de representación que articula. De esta manera, el lenguaje multimedia que desde los comienzos de la multiproyección experimental intentó dinamizar una construcción de carácter sinfónico en el mundo del audiovisual se despliega, se “desborda” en un ámbito multidimensional donde tiempo, ritmo y espacio permiten esbozar nuevas tentativas de representación de lo real. (Sucari, 2009, p. 127)

El video se relaciona con el ámbito escultórico y viceversa, con la intención de generar nuevas relaciones espaciales, transformando su sentido en el recorrido. Esta transformación es recíproca con su destino, o lugar donde se produce el encuentro. Veremos cómo esta acción, modifica los significados formales y conceptuales que afectan al visionado de la imagen de origen, aumentando potencialmente sus posibilidades. A su vez hace crecer la vivencia del sitio, o las evocaciones del objeto, donde acontece el fenómeno de la expansión de la imagen. Hablamos pues de una alteración bilateral.

### **Áreas a descartar**

Al no hablar de “imagen expandida” restringimos la casuística, incidiendo en aquel tipo de imagen en movimiento, que se sirve de parámetros espacio-temporales, muy diferentes al cine, la televisión y otras formas audiovisuales. No profundizaremos por tanto, en los aspectos que afectan a la arquitectura, como tampoco lo haremos en cuanto a la imagen fotográfica, aunque bien es cierto que los dos factores están presentes de forma constante, tanto en el sentido de la creación de la imagen en movimiento (o multitud secuenciada de fotografías fijas), como en la relación espacial donde se generan las confluencias (entrando en diálogo con la arquitectura).

Nominamos y fijamos la atención en las variables de aquella imagen en movimiento, que se acerca a los aspectos inherentes a nuestra búsqueda, de los que damos cuenta en las conclusiones.

Dentro del ámbito cinematográfico, inclinamos el interés hacia aquellas obras, en las que el planteamiento se sustenta en la “imagen poética”, independientemente del tema que plantee. El fenómeno es captado y grabado, la imagen resultante es visionada, seleccionada y tratada como se abordaría la materia en la



plástica. Lo incluimos, teniendo presente que se contempla en correspondencia con:

- Su irrupción en el ámbito del arte contemporáneo, en concreto en el entorno de la instalación para espacios expositivos.
- Procesos y espacios comunes de la cinematografía y el arte contemporáneo, que dan lugar a tipos de imagen que contienen poéticas afines.
- La imagen cinematográfica apropiada, como materia prima generadora de imagen videoartística.

Así mismo, no planteamos una preferencia clara hacia la escultura o hacia la imagen. Son especialidades que utilizadas como herramientas, sirven para llegar a una forma de expresión, que demanda una constante actitud multidisciplinar. Son medios que por necesidad de progresión se van sumando, cuando las ideas y los proyectos requieren su aplicación.

El objeto de la investigación es un procedimiento, un recorrido formal y poético, un sistema aplicable a la orientación práctica que se le quiera dar. Como intentamos mostrar a lo largo de este estudio, la experimentación práctica de cada uno de los apartados planteados, incide en los resultados de las posibles aplicaciones, de esta manera de proceder, puesta en práctica a lo largo de los últimos cuatro años de investigación.

### **El factor tecnológico**

El más importante reto que hay hoy para los artistas es ver la relación con la tecnología. Habrá mucho más de esto en el futuro y estoy muy inquieto por ver qué hará la siguiente generación de artistas. Si no hacen eso, muchas de las obras reflejarán otra era y no la que vivimos actualmente. Es importante conectar con los soportes contemporáneos. Me encantaría ver qué es capaz de hacer un escultor de piedra tradicional para un Iphone.<sup>5</sup>

La inclinación de esta tesis por la hibridación entre las tres áreas planteadas, por medio de soportes contemporáneos, denota el paralelismo que plantea este tipo de prácticas artísticas, con el momento actual. La globalización y la conciencia del mundo como comunidad interconectada, es una realidad debida en gran parte a internet y a las redes sociales, y es más amplia de lo que nunca ha sido. En este sentido y como consecuencia de los rápidos avances tecnológicos en información y comunicación, el uso cotidiano de terminales y ordenadores es constante. La presencia de varias pantallas simultáneas en nuestra vida diaria, y la democratización de un amplio acceso a la información, han cambiado notablemente nuestra percepción de

la realidad. Si se nos permite el término, se podría decir que vivimos “apantallados”. Este hecho trae consigo cambios en la lectura de las circunstancias que nos rodean.

Observemos sólo uno de los agentes presente en nuestras vidas desde los años cincuenta, que conforma una parte significativa de la construcción que hacemos de nuestra historia vital, como es la televisión. Comprobamos que en España, en menos de 30 años, ha pasado de ser la única pantalla (ventana virtual con vistas al resto del mundo), instalada en nuestras casas, con un único canal de emisión en la década de los 80 (TVE), hasta el momento actual, en el que la información, puede llegar a través de múltiples canales en la propia televisión, e ilimitadas fuentes en el ámbito de internet. Una red viva a la que se tiene acceso, no sólo a través de los ordenadores, sino desde la pantalla del teléfono móvil inteligente o *Smartphone*, sin el que ya no concebimos nuestro día a día y del que somos cada vez más dependientes. La omnipresencia cotidiana de las pantallas, se ha ido multiplicando a unos niveles inimaginables hace muy poco tiempo.

Como apunta Nieves Febrer (2008), desde la década de los 70 se analiza el fenómeno de la televisión como una seria influencia en nuestra cotidianeidad:

[...] en 1971 Valie Export (1940), había diseñado el proyecto “Facing a family”, donde una cámara de video grababa a una familia que mira en la televisión la vida de otra familia. Es un efecto de *espejo en directo*, en el cual se analiza de forma crítica las relaciones que se establecen entre la clase media y la televisión. Para Export, las caras de pasividad contemplativa del padre, la madre y los niños, reflejan una *alienación social* en su comportamiento. La comunicación en el seno familiar se rompe y sólo se oye la voz del padre pidiendo a sus hijos silencio para que no molesten. (p. 286)

En ese momento no se podía imaginar hasta qué punto se iba a multiplicar “el problema”, con el uso generalizado de un número indeterminado de canales audiovisuales, y su consecuencia física, en la multiplicidad de fuentes emisoras o pantallas.

No entraremos en los futuros avances tecnológicos, que asoman a la vuelta de la esquina, en lo que se refiere a la tendencia creciente, de la realidad virtual como extensión de nuestros sentidos. Solo mencionar que el hecho de que tengamos permanentemente a mano, la pantalla del *Smartphone*, nos anuncia que en breve, el terminal que nos da acceso a la comunicación y a la información, en forma de imagen externa y virtual, podría estar de forma fija, a menos distancia de lo que está actualmente de nuestro cuerpo. El concepto del ‘cyborg’ —una abreviación para el “cybernetic organism”—, ampliamente tratado por los autores de la ciencia ficción, empieza a ser algo más que el producto de su fantasía. La línea de separación entre “realidad” y “realidad virtual” (o lo que ocurre en las pantallas), es cada vez más difusa.

No es nuestra tarea analizar el devenir de estos vertiginosos cambios, estudiar sus causas o juzgar sus consecuencias, pero sí conviene denotar, que el medio físico del que se sirve esta gran revolución, de la que es difícil escapar, es el uso constante y múltiple de las pantallas. Sobczyk (2011) se refiere a esta congestión de las imágenes:

El individuo actual es un ser sometido y dependiente de su entorno visual: publicitario, informativo, cultural, sociológico... Depende de un exceso temporal que lo aplasta directamente. La imagen avanza pasivamente hacia el individuo, pero no se da ya una resistencia exploradora (crítica) en la que el individuo avanza hacia la imagen. La experiencia de la realidad tiende a convertirse en espectáculo. De hecho es justo la imagen lo que en nuestros días constituye el vehículo más directo de nuestro conocimiento, de nuestra educación, y nuestra relación con el mundo depende en gran parte de ella. (p. 157)

A nuestro entender, este fenómeno imparable inclina cada vez más a acostumbrarse a una mirada fragmentaria, para conformar la unidad de la comprensión, que se pueda extraer del constante “bombardeo” audiovisual. La fragmentación de la imagen es el medio imperante, para elaborar la interpretación del entendimiento de nuestra amplia realidad. Esto puede tener, y tiene de hecho, una connotación alienante, ya que vivimos pendientes de las pantallas. Pero también hay que leerlo, como una consecuencia lógica de la apertura al mundo y la intercomunicación global, que ha proporcionado el rápido avance de las tecnologías. Para mantener esa actitud de “resistencia exploradora”, que reclama Sobczyk, es útil conocer y gestionar el medio y extraer de él lo que puede aportar a la poética.

La fragmentación puede contener la unidad si se gestiona bien su representación. La multiplicidad y la globalización, no sólo conllevan una vulgarización y masificación de la imagen, también implican modos de apertura, diálogo y conocimiento entre personas, comunidades y áreas que hasta ahora permanecían aisladas las unas de las otras. Implica en definitiva una expansión de nuestra conciencia global.

Somos conscientes de que los aspectos de esta tesis, que se sustentan en la tecnología actual, quedarán desfasados en pocos años, debido a que ésta se renueva a una velocidad casi inasumible y desconocida hasta ahora.

Aspiramos a que la esencia de este escrito, o los factores artísticos procesuales y universales que en el fondo tratamos, independientemente de los medios que utilizan, puedan permanecer como algo atemporal, que tienda lazos entre presente y pasado. En último término pensamos el arte como el centro de una red, que conecta múltiples intenciones que se interrelacionan entre sí. Confiamos en que esta idea no la cambiará ninguna tecnología, más bien la potenciará.

## 3.2 Expansión

Todo se expande en todas direcciones, hay una interconexión entre todas las artes, literalmente entre todas ellas, y de eso se trata precisamente. Quiero decir que arte y vida deberían unificarse de verdad, y veamos qué es lo que pasa si esto llega a ocurrir.<sup>6</sup>

En una obra, un concepto patrón puede guiar un trabajo. De la misma forma que se utiliza una idea matriz en arte, para desarrollar todo un proceso creativo, utilizamos la “expansión”, para ilustrar un trabajo teórico. No hay intención por tanto, de emplear el término o cualquiera de sus sinónimos, para exaltar, exagerar, o adornar. Estimamos que la palabra es una posible definición de un movimiento de armonización de transversalidades, que se revelan como capas significantes en la obra final.

No tratamos la expansión, más bien utilizamos la dimensión poética de la palabra, en aplicación a los diferentes ejemplos de otros autores, y al devenir y los procedimientos utilizados en la obra personal. Podríamos abordar las dimensiones científicas, históricas, sociológicas, psicológicas, esotéricas o filosóficas del término, pero no entraremos a dilucidar sesgos de otras áreas de conocimiento, que no entran en la nuestra.

Desde nuestra orientación, “expansión” o “dilatación” narrativa en la creación visual, o “videoarte expandido”, se refiere en su significado material, a los aspectos formales de las prácticas extensivas del video, y en su sentido filosófico-conceptual, a ayudar a comprender los vínculos entre lo formal y lo poético de estas confluencias. Esta interpretación se referiría por una parte, a lo que concierne a las particularidades de su “materia prima”, que es algo más que la imagen visible, y por otra, a las relaciones y espacios nuevos que genera esta imagen, cuando se aplica o se mezcla con otras disciplinas o colectivos.

El término es amplio en sus acepciones, y su significado se modifica según el contexto en el que se utilice. En un acercamiento a la palabra, encontramos que sus diferentes sinonimias, guardan una relación de fondo: Independientemente del objeto, fenómeno, colectivo, materia, inmateria etc., que experimenta la expansión, está siempre presente su sentido de acción; de extensión o ampliación.

Su raíz es del latín “expansio”: acción y efecto de extender hacia fuera. Se compone del prefijo *ex-*: de dentro hacia fuera, “*pandere*”: desplegar, abrir, extender; y el sufijo *-ción*: acción y efecto.

Reunimos por grupos las palabras cercanas al término, vinculándolas desde las sensaciones que nos provoca imaginarlas, aplicadas a describir el medio de estudio:

- Sinónimos directos de la acción de expandir. Aluden de manera directa al movimiento de dilatar o expandir, desde connotaciones diferentes:  
Dilatar / Extender / Ampliar / Crecer / Ensanchar / Proyectar / Alargar / Propagar / Desarrollar / Acrecentar / Prolongar / Abrir / Desplegar

Estas sinonimias se pueden leer asociadas al proceso creativo confluyente con otras disciplinas o colectivos. La elaboración de la imagen es conducida por la esencia y las circunstancias del objeto o sujeto grabado. Y más allá de lo que el sujeto tiene que ofrecernos, la mirada interior se agudiza, para poder ver lo que ni el sujeto ve de sí mismo. Abrirse a la empatía con lo que se graba es imprescindible, para pretender acceder a su latencia.

- De segundo orden. Aluden a consecuencias directas del movimiento:  
Desbordamiento / Ilimitación / Distensión / Acumulación / Incrementación / Despliegue / Adición / Elevación / Evolución / Estiramiento / Amplitud / Anchura / Ganancia / Capacidad / Desplazamiento / Engrosamiento / Potenciación / Empuje

En la edición o montaje, ocurre lo mismo, pero de forma más interiorizada, la expansión aquí no es extrovertida, sino del pensamiento. Pero no hay expansión sin contracción. Las diferentes imágenes recogidas durante una fase muy emocional, como es el proceso, han de filtrarse poniendo cierta distancia emotiva para favorecer el análisis crítico. Lo captado es materia prima a observar, ordenar, relacionar, apreciar, leer entre sus líneas, recordar los momentos, pero sobre todo, eliminar, suprimir; para llegar en último término a entender la unidad desde su fragmentación.

- De tercer orden. Aluden a consecuencias paralelas que puede provocar este movimiento:  
Hibridación / Ubicuidad / Impulso / Contaminación / Multiplicidad / Agregación / Fragmentación / Espaciosidad / Inmensidad

Las herramientas de los programas de edición, permiten dilatar el sentido interno de la imagen de diferentes maneras, a través de la modificación de su “tempo”, o la composición de su estructura visible. Imaginando los resultados de este proceso, podríamos leer en ellos los sinónimos de cuarto orden.

- De cuarto orden. Aluden a posibles estados del objeto, idea, obra, fenómeno, sujeto, que se expande:  
Pureza / Ligereza / Etéreo / Alegría / Vitalidad / Regeneración / Dispersión / Plenitud / Exaltación / Progreso / Intensificación

Imaginamos estos términos en un espacio de exhibición, en el que la imagen en movimiento se despliega, para relacionarse con el objeto o el interior del lugar. En esa acción de ensanche o proyección, el espacio compartido que genera con los otros agentes presentes, acrecienta su densidad, crece en su recorrido y amplía su poética. Al relacionarse con su multiplicidad o su concentración se propaga, prolongando el rastro que deja su resonancia después de su visionado.

Nos referimos así a un movimiento espacio-temporal con destino y límites indeterminados, que implica la creación de un vasto lugar incluyente en su recorrido, ya que conecta puntos diferentes que se encuentran dentro de su área de desplazamiento.

Así en un plano formal, si vinculamos el sinónimo “dilatación” a procedimientos narrativos, atendiendo a la definición que formula José Luis Sánchez Noriega (2000), podemos deducir que la dilatación como “herramienta de montaje”, para construir una posible narrativa, está asociada a una alteración del ritmo y el tempo de la misma:

Dilatación, alargamiento, dilación o deceleración. Es el procedimiento inverso al sumario, por el cual se emplea más tiempo en narrar unos hechos que el que esos hechos ocupan en la historia, teniendo como referente la vida real o la conciencia que el receptor tiene de la duración de los mismos en la realidad. La dilatación es un procedimiento estilístico encaminado a subrayar un momento, dotarlo de intensidad dramática o retrasar su desenlace. [...] En el texto fílmico, gracias a la simultaneidad y a la condición de representación, cualquier dilatación es apreciada como tal y, de ordinario, como una ruptura del tempo narrativo. (p. 105)

La ralentización por tanto sería una de las herramientas formales que se utilizan tanto en cinematografía como en videoarte, para mostrar las imágenes latentes que encierra la visible. Como veremos en el caso de Bill Viola, esta técnica le ayuda a crear una “imagen inmersiva”, para que el espectador reconozca en ella su propia imagen interior.

Pero más allá de las técnicas que pueden facilitar una dilatación de la narrativa, quien las piensa y las maneja es el autor como narrador. El autor que expande narraciones polisémicas, con múltiples sentidos que se despliegan en paralelo, abiertamente, con una voluntad no determinista, sino universal e incluyente, conteniendo esta forma de narrar un modo de ver la realidad y de expresar su interpretación.

Para observar un punto de vista externo al arte, de posibles significaciones del término en su amplio sentido, ha sido especialmente útil el ensayo *La Joie Spacieuse. Essai Sur La Dilatation* (2007), de Jean Louis Chrétien (París, 1952), en el que se realiza un estudio sobre las acepciones del concepto “dilatación” en la filosofía, la fenomenología y la mística, a través de autores de diferentes épocas y procedencias como Camus, Michaux,

Bachelard, Santo Tomás, San Juan, Descartes, Bergson, Baudelaire o Whitman entre otros. Esto ha facilitado comprender las interpretaciones, los sinónimos y antónimos del término, para aplicarlo a la creación visual, e interpretarlo a través de otras áreas del pensamiento.

Exponemos algunas de las ideas traducidas del francés, que el fenomenólogo recoge de múltiples autores, interpretaciones que aplicadas al trasfondo de la palabra “expansión”, pueden ofrecer claves para acercarnos al sentido que le damos, tanto en el estudio de los ejemplos teóricos, como en la experimentación práctica de nuestra investigación.

Según Chrétien, el origen más notable de la palabra “dilatación” lo encontramos en La Biblia. Con la expresión “dilatatio Cordis”, Cristo relacionaba el término no sólo con la alegría, sino con la ampliación de mente y espíritu. El autor vincula la expansión con la liberación, necesitando para ello el opuesto; así ese “ensanchamiento” siempre tiene que conservar la memoria de la “estrechez”, de la cual intenta desprenderse. Así mismo encuentra un riesgo en la “ilimitación”: que pierde de vista el límite y no consigue limitarse a sí misma. El filósofo, interpretando a Whitman declara que la dilatación, puede ser un proceso entre el pasado y el futuro, porque la alegría contiene el recuerdo de la utopía; que viene a ser un pasado y futuro idealizado. (Chrétien, 2007, pp. 20, 144)

Cuando Bonnefoy dice que “los espacios no han cesado de aparecerles más amplios de lo que sabían, parece que se dilaten” (Ibíd., p. 12), está hablando de un recorrido físico del espacio, y a la vez de una sensación por parte del que lo experimenta, de amplitud, de extensión...”Todo se multiplica, todo se extiende...él está inmóvil”<sup>7</sup>. Hay aquí una expansión vinculada a la movilidad y a la tensión entre quietud y “crecimiento”. Si aplicamos este análisis del fenómeno a nuestro campo de acción, las palabras del autor, las podemos vincular al punto de vista del espectador, del receptor de la obra expandida. Podríamos decir que el propio espacio de expansión, invita al que lo recibe a sentir que, aunque él está inmóvil, el espacio parece extenderse a su alrededor. La propia proyección de la imagen, tendría una repercusión en la consciencia del que lo experimenta, favoreciendo al crecimiento de su percepción.

Para Pierre Kaufmann; “La dilatación del mundo en la alegría expresa esta apertura del presente a todas las potencialidades del espacio. Lo que remite también a la ubicuidad de la alegría”. (Ibíd., p. 14)

Para Descartes La dilatación del ser humano sensible es metafórica. La dilatación del corazón en la alegría es física. Descartes define la alegría con la dilatación del corazón (física – sangre – vaso dilatación corporal) “Opino que el calor pertenece al amor y la dilatación a la alegría”. (Ibíd., p. 16)

Para Victor Hugo, “la extensión de lo posible está de alguna manera delante de vuestros ojos, en el cual el sueño que uno tiene dentro de sí, se lo encuentra fuera de sí”. Se entra así en el “apeirón” (lo ilimitado) y el movimiento de crecida del afuera y del adentro, pasan el uno en el otro. Entonces “no tiene límites, no tienes delante de ti la frontera”. (Ibíd., p. 25).

De esta forma, interpretando a Hugo, Chrétien apunta:

[...] las cosas, las más lejanas se acercan delante de nuestros ojos, lo que es soñar (en el sentido de visionar dormido “sogner”), porque “sogner” es pensar aquí y allí. Sólo el “sueño – visión” para Hugo puede ensancharse – ampliarse a las dimensiones de lo infinito. Nadie ve impunemente aquel océano. Será entonces el pensador dilatado, engrandecido, pero que flota; es decir el soñador visionario (sogner) tocará por un lado al poeta, y por el otro al profeta (...) lo ilimitado entra en su vida, en su conciencia. (Ibíd., p. 25)

Para Bergson, “la dilatación es la condición de posibilidad de la intuición”. Asociando el término también con la voluntad: “A medida que dilatamos nuestra voluntad, que tendemos a reabsorber en ella nuestro pensamiento y que simpatizamos más con el esfuerzo que engendran las cosas, estos enormes problemas reculan, disminuyen, desaparecen”. (Ibíd., p. 26) A su vez defiende la capacidad de la filosofía ante la del arte, para provocar esa expansión:

[...] el arte nos hace descubrir probablemente en las cosas más cualidades y más matices que lo que percibimos naturalmente. Dilata nuestra percepción, pero más bien en superficie que en profundidad. Enriquece nuestro presente pero apenas nos hace superar el presente. Pero la filosofía va más allá; introduciéndonos en un presente denso y además elástico. (Ibíd., p. 28)

Para Chrétien la palabra clave del pensamiento de Claudel sobre dilatación, es la respiración. Estableciendo paralelismos desde su obra con la naturaleza, el autor expresa que en el reino animal o vegetal, todo respira: toma prestado algo de afuera, lo hace pasar del exterior al interior para su propia subsistencia. Elemento que restituye luego, impregnado de su propia substancia.

Otra de las manifestaciones de lo mismo, es el ritmo cardiaco: diástole y sístole. Todo el ser físico está sometido a esa ley de ritmo. El corazón que late, los pulmones que respiran, el cerebro, animado por una ley de ensanchamiento, absorción y devolución. Cómo la misma atención y percepción son a su vez sometidas a una ley de tensión y relajación.

Interior y exterior crecen. Estos movimientos bilaterales provocan un crecimiento bilateral. Si se toma el ejemplo de forma primaria básica o material fisiológica, hay algo que se desinfla para inflar otra. Pero según Chrétien la idea de Claudel no es esa, no es algo que pasa al otro, decreciendo para que el otro crezca, al contrario; es algo que circula, y los dos a la vez se crecen del intercambio. Dilatación dentro y dilatación fuera. De esta forma refiriéndose a los límites, apunta que lo ilimitado entra en el espacio limitado (nosotros), pero sigue siendo ilimitado. La expansión sería entonces, acoger lo ilimitado en lo limitado. No habría intercambio si lo ilimitado se perdiera y disolviera en lo limitado. En el momento en el que se disuelve, el intercambio pierde su reciprocidad, su doble crecimiento interior y exterior. Así afirma que “el reto de la dilatación es



introducir lo infinito en lo finito sin destruirlo". (Ibíd., pp. 230, 254)

Siguiendo la línea de filósofos de la fenomenología, por su parte Gaston Bachelard (Bar-sur-Aube, 1884-París, 1962) en *La Poética del Espacio* (1ª edición: 1958), ensayo de referencia para esta tesis, y una de nuestras fuentes de constante inspiración, se refiere a la dilatación en relación con "la inmensidad íntima", relacionando el sueño con la "ampliación" del espacio: "la dilatación progresiva de la ensoñación, hasta el punto supremo en el cual la inmensidad nacida íntimamente en un sentimiento de éxtasis disuelve y absorbe, de alguna forma, el mundo sensible" (p. 172). Y a la expansión vinculada al ensueño:

La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo. (Ibíd., p. 164)

Conecta el autor en este mismo capítulo la expansión con el espacio: "Dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo" (Ibíd., p. 178), y establece una relación entre "lo de dentro y lo de fuera", un constante tema de preocupación en nuestra práctica, como veremos en los apartados dedicados a la experimentación:

Los dos espacios, el espacio íntimo y el espacio exterior vienen, sin cesar, si puede decirse, a estimularse en su crecimiento [...] En este comercio de la espacialidad poética, que va de la intimidad profunda a la extensión indefinida, reunidas en una misma expansión, se siente bullir cierta grandeza. (Ibíd., p. 177)

Cuando se refiere a "casa y universo", el filósofo relaciona la expansión con la metamorfosis, el renacer de algo en otra cosa: "Cuanto más condensado es el reposo, cuanto más hermética es la crisálida, cuanto en mayor grado el ser que sale de ella es el ser de otra parte, más grande es su expansión". (Ibíd., p. 74)

Denotamos que el sentido literario que le damos al término, en sus diferentes sinonimias, siempre implica un movimiento inclusivo, que comparamos con los procesos de creación. Una posible dimensión poética de la palabra, dirigida a describir un planteamiento artístico, propio y ajeno, que absorbe y acoge, y que en su propósito conlleva un flujo ilimitado, en su potencial crecimiento y carácter confluyente.

### 3.3. Confluencia

Si miramos la etimología de palabras similares a “Confluencia”, como “Hibridación”, nos deriva hacia una imbricación: proviene del griego “hybrida”. O “Mestizaje”, “mestizo” del latín “mixticius” (mezclado), derivado de “miscere” (mezclar), y “linaje”, del provenzal “linhatge”, del latín “línea”, sugeriría una línea de mezclas raciales.

Si enfocamos estas dos palabras al sentido que nos interesa, nos evocaría un tipo de encuentro en el que elementos distintos se mezclan, dando lugar a un resultado mixto.

La palabra “Confluencia”, nos trae un encuentro: *con-*, de *kom-* (junto, cerca de), *flue-*, del verbo “fluere” (fluir, manar), *-cia* (cualidad de un agente), significaría la acción de reunirse fluyendo. En sus principales acepciones, tanto en inglés, francés o español, está asociada geográficamente al agua, a la convergencia de ríos o corrientes.

Aplicado el término “confluencia” al medio y objeto de estudio, se torna en espacio de reunión fluida de áreas diversas, de diálogo y enriquecimiento de significados. Lugares de condensación en los que la fluidez es posible.

La imagen en movimiento como agente, puede ser testigo que fija de forma permanente experiencias efímeras. Puede actuar como parte de instalaciones en las que predominan otras áreas. Y puede ser también el componente prioritario en obras interdisciplinarias. En todos los casos, los agentes que intervienen se ven complementados por la cámara como mediador, o por la presencia de la imagen como parte adaptable.

A su vez se presta para ser traductor poético de otras voces; palabras y acciones que aportan visiones reveladoras desde enfoques ajenos al arte. Lograr un equilibrio entre la poética personal y que este lenguaje, pueda actuar como posible eco, de la acción de organizaciones comprometidas con la acción social. Pensamos que el video expandido, como testigo de vivencias, retratos, símbolos o acciones, es una herramienta que fomenta el proceso de colaboración, y propicia el encuentro de una forma natural con las personas, voluntarias o trabajadoras, de las entidades que se animan a trabajar desde el arte. Este encuentro suma por una parte, la experiencia del proceso en equipo, y por otra, la visibilidad de su labor como organización, dando como resultado la exposición pública de nuestro trabajo, que deviene en espacio público de encuentro.

### 3.4 Entre el Videoarte, la Escultura y la Cinematografía

John Baldessari, uno de los pioneros videoartistas de California, dijo en cierta ocasión que el vídeo es “como un lápiz. Arte es solo una de las cosas que puedes hacer con él”. En la actualidad el vídeo se parece más al papel, una enorme hoja en blanco en la que pueden suceder muchas cosas y muy diferentes cosas. El video como un lápiz. El video como un papel. (Bill Viola, 2007, p. 30)

Las primeras definiciones de videoarte, son relativamente recientes. En 1963 tiene lugar la exposición *Electronic Television*, en la Galería Parnass de Wuppertal, Alemania, en la que Nam June Paik (Seoul, 1932 – Miami, 2006), presenta aparatos alterados de televisión y piezas de video interactivas, en las que experimenta la relación del público con el medio. Destacó una instalación de 12 televisores situados en el centro de la galería, realizando sus primeras exploraciones sobre los medios masivos y las prácticas de hibridación entre espacio, objeto e imagen. (Figura 27, 28)

En el mismo año Wolf Vostell (Leverkusen, 1932 – Berlín, 1998), presenta su exposición *6 TV Dé-collage*, en la Smolin Gallery, de Nueva York; la Galería Parnass le dedica su primera retrospectiva, y realiza el happening *9 Nein-dé-coll/agen* (Figura 29)

En 1965 Sony comercializa el Portapak, la primera video-cámara que graba. Nam June Paik compra uno de los primeros aparatos y elabora y presenta la pieza *Electronic Video Recorder*, su primer trabajo videográfico, considerado como la primera grabación con fines artísticos. En el mismo año Andy Warhol presenta su primera obra de vídeo en New York. A su vez en la Filmoteca de New York, John Brockman presenta vídeos de Paik y la violonchelista Charlotte Moorman, en *New Cinema*, siendo probablemente el primer festival del género. Por su parte, la artista Shigeo Kubota (Niigata, Japón, 1937), conocida por su performance *Vagina Painting* (1965), realizó en 1972 *Riverrun*, videoescultura e instalación espacial e interactiva con el público, que incluye diversos canales de video, agua y otros elementos.

Convencionalmente podríamos definir el videoarte como arte en formato digital, mediante el cual un artista puede expresar su mirada del mundo, a través de imagen en movimiento que él mismo recoge, o de la que se apropia para crear algo nuevo.

Si lo miramos desde el punto de vista pragmático de su elaboración, atendemos a la definición de la videoartista Ann-Sofi Sidén (Estocolmo, 1962): “Simples ideas presentándose a sí mismas en un instante pero seguidas de un periodo de producción intenso o expansivo, que tiene como resultado largas horas frente al ordenador mirando, editando, releyendo.” (Martín, 2006, p. 7)



Figuras 27, 28. *Electronic Television*. (1963) Nam June Paik.

Figura 29. *9Nein-dé-coll/agen*. Wuppertal-Vohwinkel. Cálculo de yardas (1963). Wolf Vostell.

Philippe Dubois se hace una compleja pregunta en *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. (Dubois, 2012): *¿qué es el video?* En su obra, autores diversos, analizan el fenómeno del video, para llegar a la conclusión de que la pregunta no tiene una respuesta fácil, sólo es posible analizar este medio desde su diversidad, y desde el enfoque de ver el video como un estado de la imagen, como algo orgánico y flexible.

Por otra parte, después de todo un S. XX que ha exprimido el alcance del término escultura, tanto como obras y artistas han ido ampliando su significado, aspirar a encontrar una formulación que pueda absorber su sentido completo, es una tarea inabarcable.

Acudiendo a lo básico, a su definición formal, encontramos tres acepciones que demuestran este argumento, delatando que el término, permanece asociado exclusivamente a la tradición:

(Del lat. *sculptūra*).

1. f. Arte de modelar, tallar o esculpir en barro, piedra, madera, etc., figuras de bulto.
2. f. Obra hecha por el escultor.
3. f. Fundición o vaciado que se forma en los moldes de las esculturas hechas a mano. <sup>8</sup>

De esta definición casi arcaica, sólo podríamos quedarnos con la relatividad de la segunda acepción, y aún así nos quedaríamos muy cortos, porque habría que preguntarse también, qué se considera hoy en día ser escultor.

Preferimos hablar de “ámbito escultórico”, como toda obra o proyecto artístico, que se materializa en objeto, o se desenvuelve en un espacio dado, exterior o interior, y que está dotado de tridimensionalidad, por su forma o por el lugar que inventa o modifica. Bien de una forma física o bien de una forma virtual o evocadora. Incluiríamos por tanto, toda obra que contiene en su forma final, alusiones a lo objetual, aún en su desmaterialización.

Por su evolución y naturaleza aperturista en constante renovación, consideramos que hoy por hoy, escultura es lo que el autor considera que lo es, independientemente del respeto que nos inspira la carga de tradición, que lleva consigo una disciplina asociada históricamente al oficio tradicional. Secundamos la percepción de la escultura del gran Noguchi, que ya formuló hace más de medio siglo: “Todo es escultura... Cualquier material, cualquier idea sin impedimentos nacida en el espacio, lo considero escultura.” <sup>9</sup>

Ponemos atención prioritaria a los cruces recíprocos entre el videoarte y el ámbito escultórico. Incluimos la cinematografía en su significado original, para comprender uno de los ejes principales, que es la imagen como materia con la que trabajar.

Así pues, tomamos el origen etimológico de la palabra *cinematografía*, que afecta tanto a la imagen como a la acción: “del griego: *kinema*: “movimiento” y *grafía*: “grabar”, esto se refiere a la creación de imágenes

en movimiento”<sup>10</sup> y traducimos esta definición etimológica, hacia la utilización de la imagen como materia prima, en relación con el objeto escultórico, y con el espacio de la galería o instalación, entrando así en el área del videoarte y del cine expositivo.

De nuevo observamos la definición que la RAE<sup>11</sup> dispone de la palabra “cinematografía”:

(De *cinematógrafo*).

1. f. Captación y proyección sobre una pantalla de imágenes fotográficas en movimiento.

Vemos que se relaciona íntimamente con dos términos: “cinematógrafo” y “fotografía”. Consideramos al cine como un arte consecuencia del acto de captar y proyectar, pero en la etimología de la palabra “cinematografía”, está incluida no solo la grabación de imágenes, sino también la acción de mirar y recoger el movimiento.

En este sentido Robert Bresson (1979) en su ensayo-manifiesto *Notas sobre el cinematógrafo*, diferenciando acusadamente entre cinematógrafo y cine dice:

El cinematógrafo es una escritura con imágenes en movimiento y sonidos. [...] el teatro fotografiado o CINE, puede ser la reproducción fotográfica de un espectáculo. Ahora bien, la reproducción fotográfica de un espectáculo, es comparable a la reproducción fotográfica de un lienzo o de una escultura. Pero la reproducción fotográfica del *San Juan Bautista* de Donatello o de *La muchacha del collar* de Vermeer no tiene ni el poder, ni el valor, ni el precio de esa escultura o de este lienzo. No las crea. No crea nada. (p. 12)

El cinematógrafo se equipara a la acción plástica de dibujar, y se diferencia de ella, en la herramienta o dispositivo que utilizamos para su creación. En función de esta diferenciación formal, el fenómeno de la cinematografía guardaría más relación con la fotografía, o la suma de fotografías fijas para crear movimiento. Pero si nos referimos al impulso creativo y a las sensibilidades que median en el acto de grabar, no es tan diferente a cualquiera de las formas de expresión de las artes plásticas. Al respecto de la relación entre la capacidad de captación y la herramienta Bresson dice:

Lo que ningún ojo humano es capaz de atrapar, lo que ningún lápiz, pincel o pluma es capaz de fijar, tu cámara lo atrapa sin saber qué es y lo fija con la escrupulosa indiferencia de una máquina.

Filmación. Atenerse únicamente a impresiones, a sensaciones. Ninguna intervención de la inteligencia extraña a esas impresiones y sensaciones. (Ibíd., p. 31, 37)

Acercándonos a la relación entre los tres ámbitos, encontramos que el videoarte surgió como arte experimental en contestación a los medios de masas, pero nació dentro del seno del movimiento *Fluxus*, creado por George Maciunas en 1962, movimiento que mira el arte como “arte total” y pretende (y consigue en la práctica)

renovar el arte, promoviendo que el lenguaje no es el fin, sino el medio, impulsando la interacción constante entre disciplinas, como la forma idónea de trabajo.

Recordando el sentido de la palabra confluencia, se encuentran paralelismos con el significado de *Fluxus*, ya que ambas atribuyen a la convergencia de áreas, la propiedad de fluir.

Aunque la formación de pioneros como Vostell, fuera la pintura y el grabado (estudia ambas disciplinas en la Escuela Superior Nacional de Bellas Artes de París), y la de Paik fuera la música (estudia música e historia del arte en la universidad de Tokyo y teoría de la música en varios centros alemanes), ambos precursores del videoarte, se mueven fluidamente por diversas áreas como la música, la pintura, la escultura, el dibujo, el “decollage”, la instalación o el “happening”.

Podemos afirmar que el videoarte nace favorecido por un entorno de interdisciplinariedad y confluencia artística, materializando los pioneros del género sus primeros intereses, en el campo de la instalación. No sería atrevido sugerir por tanto, que el origen del videoarte se sitúa en el área de acción de la escultura.

Prueba física de ello es el hecho de que la mayoría de las primeras obras de los creadores del género, vinculan la imagen con el objeto en entornos relacionados. Su tema de preocupación es espacial, se relaciona con la materia fija, y la convierte en apantallamiento como lugar de proyección, como objeto emisor.

El videoarte esculpe con luz una materia que no es tangible. Hace de nexo en las confluencias, ya que une en un mismo plano, la imagen fija (material) y la imagen en movimiento (videoartística). Aunque desde los principios del videoarte está presente la vinculación entre el cine experimental y el video, no es hasta más tarde, cuando la imagen videoartística mejora su calidad técnica y conceptual, y adquiere consciencia plena de sí misma, tendiendo lazos y conectando con la imagen cinematográfica, que ya la tenía.

## 4. Metodología

Nuestro campo de actuación es la investigación de la práctica videoartística cuando es elemento esencial de un proceso más amplio y expansivo, en el que el video recoge una vivencia, fenómeno o experiencia y actúa (en modo de pantalla o proyección), como parte de un todo que completa la obra o síntesis del proceso.

Hemos tomado este marco de acción general, que abarca el total de la investigación como medio o puente para favorecer la indagación de unas conclusiones intuitivas de antemano.

Esta metodología, orientada por las conclusiones, se desarrolla mediante dos ramificaciones:

1. Una experimental; que sería la praxis realizada.
2. Y otra analítica; reflexión paralela, propia y ajena del marco de acción; videoarte expandido y confluencias propuestas.

El destino fundamental no es la demostración, sino la exposición del desarrollo del proceso. Es un método experimental que está dentro de un sistema reflexivo, que a su vez está dentro de una metodología general. Y todas ellas están enfocadas a formular las afirmaciones que se manifiestan en las conclusiones.

La metodología reflexiva y práctica, se ha sustentado en dos pilares paralelos: Contextualización del tema, y adecuación de la obra experimental que se ha generado simultáneamente, discerniendo la trama que articula los múltiples recorridos que originan las obras, y sus consecuencias en el proceso, en las que la imagen en movimiento es parte esencial de un todo poético.

Los bloques (teórico y práctico), a su vez se subdividen en diferentes fases. Las dos áreas se interrelacionan de forma constante, obteniendo determinados resultados que se comparan con las obras de los autores en estudio.

Los procedimientos y resultados ajenos, con los que encontramos paralelismos, nos han servido para aprender y avanzar en nuestra investigación. Estudiar, reconocer, filtrar y aprovechar el ejemplo de otros, nos enseña no sólo acerca de puntos de vista diferentes a los nuestros, sino a reconocer donde estamos situados, dentro de la red a la que creemos pertenecer, aportando certezas en las que basar la autocrítica, motor de todo desarrollo creativo con aspiraciones de consolidación. Si reflexionamos sobre las teorías acerca del llamado *modelado* o *modelaje* por la psicología conductual: “la mayor parte de la conducta humana se aprende por observación, mediante modelado [...] el modelaje es uno de los medios más poderosos de transmisión de valores, actitudes y patrones de pensamiento y conducta.” (Bandura, 1987, pp. 68, 70), y lo aplicamos a nuestro ámbito de aprendizaje y actuación, encontramos que la interpretación filtrada y aplicada a las particularidades del propio proceso, de otras experiencias similares, es una de las conductas principales (muchas veces no desveladas),

inherentes a los procesos de creación. Observar y recoger los procedimientos de otros, es una constante en la evolución de nuestro trabajo. A su vez, esa misma transmisión de conocimientos a partir del propio desarrollo, forma parte de los resultados, y es una de las potenciales aplicaciones de esta tesis.

La elaboración de esta investigación en la ciudad de Barcelona con su tejido cultural, ha hecho posible la búsqueda de archivos, autores, visionado de exposiciones, consecución de proyectos, y un largo etcétera, que ha facilitado la contextualización adecuada del tema y su puesta en práctica. A la vez la localización geográfica, cercana a otras ciudades europeas, ha permitido una cierta fluidez, en las diferentes tareas que se nos han planteado en el camino, como son la búsqueda, clasificación y conexión entre autores, que trabajan dentro del contexto de estudio, y su ubicación dentro de los argumentos planteados en los diferentes capítulos. Las siguientes fases hacen posible conformar el tejido teórico:

- Búsqueda de artistas, medios que emplean, técnicas, intenciones, filosofía, conceptos, muestras públicas de sus trabajos: Conexiones entre ellos: Similitudes en lo formal (herramientas de trabajo, métodos). En lo conceptual: Dirección de los conceptos e intenciones con respecto al espectador de las obras, dirección general del trabajo artístico. En lo formal y filosófico: Secuencia de métodos empleados en función de las intenciones, tanto conceptuales como estéticas. Vínculos en los resultados expositivos.
- En exposiciones: Localización de exposiciones que directa o transversalmente entran en los espacios de confluencia de nuestra investigación: videoarte, escultura, instalación con video, cine expandido al espacio expositivo. Muestras de autores que en sus procesos, la interdependencia de disciplinas tiene un papel predominante. Muestras colectivas que parten de planteamientos teórico – filosóficos, que tocan conceptos clave de nuestra investigación. Al ser un entramado basado en conexiones, damos prioridad a las exposiciones que plantean confluencias interdisciplinarias de las áreas planteadas, desde un cuestionamiento de la narrativa tradicional.
- En libros: Búsqueda, lectura y análisis de libros que abordan desde el punto de vista de la praxis, la contextualización práctica, histórica o filosófica de los vínculos que manejamos. Si el punto de vista es puramente teórico, nos interesan aquellas lecturas que argumentan los conceptos, desde la transversalidad de estudios paralelos.
- En artículos: Búsqueda de revistas del ámbito de la investigación en arte, en cine o ambas. Análisis de textos académicos del ámbito de las Bellas Artes. Búsqueda de textos referentes a técnicas formales que conciernen a la expansión del video. Búsqueda de artículos de otras áreas que apoyan la base



teórica de la investigación.

- En tesis: Búsqueda de tesis en Humanidades, especialmente en Bellas Artes, de carácter práctico, que contienen el estudio de confluencias entre las disciplinas que afectan a esta investigación. También se analizan los estudios teóricos que examinan autores o relaciones entre autores de interés.
- En medios audiovisuales (cine, televisión, la red): Visionado y análisis de films, entrevistas y documentos audiovisuales, que por su particularidad nos permite descubrir artistas, o puntos de vista esclarecedores para comprender el argumento que planteamos.
- En archivos. A partir de los archivos podemos contextualizar la investigación, ubicándola en épocas y en los diferentes ámbitos en los que se muestran dichas conexiones en la actualidad.

En cuanto a la organización y redacción de la tesis: Se plantea un diálogo de obras comparadas como principio para un sistema expansivo. Consideramos que el diálogo comparativo entre autores y obras, es una fórmula adecuada para situar un tipo de creación artística de carácter híbrido, que encuentra su esencia en la apertura hacia ámbitos diferentes al suyo.

Los contextos históricos y circunstanciales sitúan a los autores planteados dentro de la red que exponemos, dando prioridad a los significados artísticos, desde la experimentación del proceso. Se inicia cada capítulo con la contextualización de los artistas y las obras seleccionadas, que nos servirán de ejemplos comparados, argumentando las coincidencias y diferencias entre ellos y analizando de forma integrada diferentes apartados como son, entre otros:

Acercamiento a su contextualización social y personal si cabe; porqué elegimos a estos autores para hablar de este subcapítulo en concreto; disciplina y medio predominante; sus cruces con otros medios; cuál le lleva al video, la escultura o la cinematografía (dependiendo de su área); qué hace dentro del medio de interés en el correspondiente capítulo; qué aporta su visión.

Y en cuanto a la obra de interés, la describiremos objetivamente en sus dimensiones, materiales, medios, para entrar a continuación con su descripción conceptual y poética. En ese punto la conectamos con su par elegido, para analizar las conexiones que las unen y en lo que se diferencian, utilizando el diálogo de sus vínculos, como centro de discusión de la problemática que corresponda, a cada tipo de confluencia planteada en los subcapítulos.

Hay que decir que podemos plantear esta metodología, gracias a un programa de doctorado que promueve la investigación basada en la experimentación práctica. Exponer los resultados que extraemos, de la puesta en práctica de las hibridaciones expuestas, en forma de proyectos realizados, marca la diferencia de lo que sería un estudio teórico de autores que trabajan dentro del medio. A su vez demuestra, -dentro del margen

de acción al que hemos podido acceder durante este periodo-, que el “videoarte expandido” es un sistema óptimo, para la consecución de proyectos creativos interpersonales e interdisciplinares.

Los capítulos que conforman el cuerpo teórico - práctico de la investigación son:

1. El espacio narrativo escultórico la imagen en movimiento
2. La imagen cinematográfica y la separación de su medio. Narrativas fragmentadas y cine expositivo
3. La imagen como materia

Cada uno de ellos termina con la experimentación práctica de los predomios que planteamos, praxis desarrollada a lo largo de nuestra investigación, en la que hemos podido aplicar y comprobar en la propia experiencia, el comportamiento de los conceptos, medios y herramientas, que manejan otros autores. Los apartados dedicados a la praxis, se centrarán en los procesos de las obras: peculiaridades de la imagen en movimiento, ideas, medios utilizados, desarrollos conceptuales, elaboración de las diferentes fases, aplicación de los dispositivos, edición de la imagen, su expansión al objeto o espacio dado, y particularidades de los montajes.

Los proyectos y sus resultados expositivos o escénicos, se exponen en el último capítulo:

4. La imagen incluyente en sus entornos de experimentación

Que trata posibles aplicaciones del medio de estudio, valoraciones externas de los proyectos realizados hasta la fecha, y aspectos complementarios no tratados en los apartados de la experimentación. Consideramos como aportación necesaria traducir en resultados, los proyectos realizados en los diferentes entornos de experimentación, para comprobar sobre la práctica y su exposición, el comportamiento de los principios de la investigación.

En las Conclusiones tratamos las valoraciones que extraemos de:

- El video expandido como síntesis del proceso de creación
- El acto de grabar
- La imagen anhelada

En función de dar sentido a aspectos formales, poéticos e intuitivos de la investigación, ponemos palabras a factores sutiles que están presentes y detrás de cada intención o vinculación que aquí se expone.

## 5. Introducción a los entornos de experimentación

El planteamiento práctico, que se desarrolla a lo largo del estudio, acomoda los trabajos elaborados, a los diferentes tipos de confluencias que se exponen en cada capítulo. Los trabajos experimentales se aplican a tres ámbitos generales, con perfiles distintos, que abarcan acercamientos a lo interdisciplinar, a lo humanista y a lo territorial:

- La confluencia interdisciplinar y la improvisación como herramienta procesual, con un área enriquecedora para el video, y para la creación de espacios interactivos, como es la danza contemporánea y su escenografía.
- El trabajo con asociaciones dentro del ámbito de la acción social, generando proyectos en los que la cooperación, el diálogo y el equilibrio entre discurso y poética, son la base fundamental del proceso.
- Y la adecuación de la búsqueda de la imagen al territorio, realizando trabajos sobre el lugar, asumiendo la flexibilidad de aclimatarse al paisaje, y comprobando la capacidad del video para recoger la esencia de cada sitio en el que se ha llevado a cabo.

El video recoge la experiencia que acontece a lo largo del proyecto para el que se destina, adaptándose a sus diferentes fases. Permite captar sonido e imagen, lo que se traduce en poder grabar, recolectar, traducir, filtrar y reinventar otras realidades.

La materia prima es así el testigo de lo que la cámara, como ojos y oídos toma del exterior. La traducción se realiza mediante la edición, el montaje y su posterior aplicación o expansión, si la hubiera, hacia otras áreas disciplinares. Este movimiento le permite poder implicarse en cualquier situación. La herramienta se convierte en un medio. Esta flexibilidad la hemos aplicado en la escucha de paisajes geográficos y humanos, en la acción social, recogiendo testimonios, voces o rostros de colectivos que requieren ser escuchados. En expresiones improvisadas del cuerpo y el video, que se desenvuelven en diferentes espacios, generando una interacción entre dos disciplinas opuestas.

Exponemos a continuación los marcos de actuación dentro de los que se ha desarrollado la experimentación práctica.



## 5.1 Entornos interdisciplinarios

### Fundación Colectivo UBI:

Investigación del movimiento y su expansión escénica, plástica y visual

DANZA: Dirección e investigación del movimiento y su aplicación en la escena:

Marian Villanueva, Guiomar Campos

VIDEOARTE: Dirección e investigación de su expansión plástica y visual:

Martínez Villegas

Desde la fundación del Colectivo UBI en el año 2011, se han desarrollado cuatro proyectos confluyentes entre videoarte y danza contemporánea, de los que damos cuenta en el capítulo cuarto. En los procesos interdisciplinarios que hemos trabajado, prima la observación del comportamiento del medio de estudio, en las posibles aplicaciones que resultan de dicha interacción.

A través de lo que hemos denominado “improvisación estructurada” se desarrollan bloques pautados con anterioridad a los encuentros. La localización geográfica de los miembros del colectivo, condiciona a que dichos encuentros sean puntualmente exhaustivos, siendo prolongados de manera permanente a través de escritos, conversaciones y trabajo individual en las áreas correspondientes de cada uno de los miembros.

El binomio Cunningham-Cage o Cage–Rauschemberg son precedentes y fuentes de nuestro planteamiento, pero son trabajos de colaboración que en ocasiones daban como fruto piezas que reunían el arte de los dos, o los tres. Entendemos que nuestra metodología, se acerca más a ser una sola energía. Lo que se produce es lo más parecido a una unión creativa, ya que toda la fuerza se centra en un movimiento. Varias energías (entendiendo como energía a todo el movimiento que cada uno es capaz de generar con sus recursos) se canalizan en una misma dirección, un mismo espacio, tiempo y significado. Son varias individualidades creando a la vez pero el resultado es conjunto.

Se trata de un diálogo de diferentes lenguajes artísticos, teniendo gran protagonismo la danza, el video arte y las proyecciones. Este encuentro interdisciplinario tiene dos objetivos: estudiar y comprender las diferentes perspectivas a la improvisación que pueden aportar los distintos medios, y crear un sistema de símbolos, un lenguaje común, un nuevo modelo de estructura válido, para que todas las disciplinas estén integradas y al servicio de la investigación artística y el hecho comunicativo. De esta manera nos acercamos al intercambio verdadero, a la interacción por necesidad escénica y plástica, a la comprensión del lenguaje de nuestros compañeros y a la complementariedad.

Las propuestas escénicas son parte esencial del trabajo del colectivo ya que suponen una puesta en relación con el público y la opinión de los expertos. Mostrar la experimentación performativa al exterior permite verificar criterios para su posterior análisis, esto afecta positivamente a nuestra investigación, ya que nos autoriza a basar los resultados de nuestras experiencias prácticas, en opiniones contrastadas.

#### **Breves biografías:**

Marian Villanueva

Licenciada en Pedagogía de la Danza Contemporánea por el Conservatorio Superior “María de Ávila” de Madrid y Diploma PDDS en el Laban Centre, Londres. Amplía estudios en la London Contemporary Dance School y estudios de Danza Clásica en el “Instituto Alicia Alonso”. Actualmente realiza el Máster en Artes Escénicas de la Universidad Rey Juan Carlos.

Desde 1996 lleva a cabo proyectos pedagógicos enfocados a la educación del movimiento en las Universidades Autónoma y Carlos III de Madrid, Universidad de Grenoble y Vilnius. Realiza un proyecto de investigación sobre la “exploración creativa” en la enseñanza de la técnica de la Danza Contemporánea en el grado profesional. Dirige la Compañía Babel Danza hasta el año 1999, investigando la interacción entre Danza, Teatro y Artes Plásticas. Ha generado el Proyecto “Sin Denominación de Origen” (SDDO) de proyección social y artística (2004). Actualmente es miembro fundador del Colectivo UBI, centrando su investigación en el estudio de la Improvisación en el ámbito del Vídeo y las Artes Escénicas.

Guiomar Campos

Atraída por la necesidad de unir dos pasiones, la danza y las personas, estudia Danza Contemporánea en Madrid y un postgrado de Danza Comunitaria en LABAN, Londres.

Combina su trabajo como bailarina con proyectos pedagógicos y sociales.

Miembro de Lisarco Danza desde sus inicios, se ha podido desarrollar como profesora, bailarina y diseñando y materializando proyectos colectivos.

Como docente ha trabajado con la asociación AFANIAS, Alas Abiertas, Compañía Y, la escuela Municipal de danza Antonio Canales y en centros culturales. Ha facilitado herramientas a profesionales del mundo de la danza y la educación, y a personas atraídas por la danza de todas las edades y capacidades intelectuales y físicas.

Trabaja como bailarina en Londres con Maaikor, en Madrid con la Compañía Y, Lisarco y el colectivo UBI, y en Bruselas con Cecilia Lisa Eliceche.





## 5.2 Espacios de confluencia social

Durante el periodo de la investigación hemos realizado proyectos con dos asociaciones, Stop Sida (Barcelona) y Afanias (Castilla – La Mancha).

El interés por realizar proyectos confluyentes con la acción social, ha sido una ambición perseguida años atrás. Se han buscado organizaciones en función de la posibilidad real de confluir, siendo prioritaria la confianza mutua y una buena disposición para plantear las ideas y desarrollar los proyectos conjuntamente.

Stop Sida y Afanias son organizaciones dispares en contextos, estructuras, formas de operar y colectivos con los que actúan, pero con objetivos comunes, en cuanto al acompañamiento, principios de solidaridad, y trabajo para la mejora de vida de las personas que las componen. Ha sido con Stop Sida, con quien hemos llegado más lejos en la metodología procesual, logrando un trabajo confluyente, desde el interior de su estructura.

La poética del arte, con sus medios y herramientas, propone una forma de reflexión con la que canalizar la acción social, situando el punto de atención en aspectos susceptibles a ser expuestos de forma compleja. La idoneidad del lenguaje del arte para condensar la complejidad, es precisamente lo que le permite acceder a la percepción e introspección del espectador, desde la cual generar la amplitud de puntos de vista necesaria para comprender realidades que a menudo tienden a simplificarse o estigmatizarse. El arte crea distancia, habla de la realidad pero cambia el contexto y el lenguaje. El ensayo ha sido la forma por excelencia de hablar de la acción social, una de las ventajas del arte es la posibilidad de utilizar otro discurso que el racional, para describir situaciones y para transformar las miradas; efectivamente reivindicamos el arte como herramienta de transformación social. “No cambiamos el mundo, somos nosotros los que cambiamos cuando somos capaces de deconstruir la realidad, de mirarla con otros ojos. Desde ese posicionamiento, buscamos y generamos posibilidades.” (Carnacea et. al., 2011)

La posibilidad de una vertiente de utilidad pública del video y sus relaciones con el objeto o el espacio escultórico, está presente dentro de la elaboración de nuestros proyectos. Generamos poética visual con un sentido de colectivo, con una perspectiva crítica del momento histórico en el que estamos viviendo. El medio de representación que utilizamos, facilita la deconstrucción de la realidad. Cuestionamos la narrativa lineal o tradicional, a través de la interpretación compleja del lenguaje videoartístico, entrando en una narrativa plural, ofreciendo al espectador la oportunidad de situarse ante una relación compleja con su entorno, con instalaciones interdisciplinares, proyecciones múltiples y desde un principio de ruptura misma de la narración, aspirando a que la simbología de las imágenes y su forma de representación sean más reales que la propia realidad.

### 5.3 El paisaje reencontrado

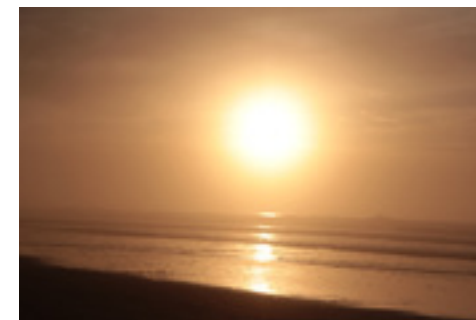
Grabar mares, paisajes, personas o espacios, responde a un deseo de 'ponerse en relación'. Es una manera de crear vínculos. Grabar y trabajar en un espacio supone relacionarte con él, conocerlo. El propio acto de grabar es una forma de conocimiento. Cuando se elige un encuadre, se elige un acontecimiento, un fenómeno, y no otro. De las huellas de ese espacio, de los signos, de su lectura, surge la poética.

La imagen que la mirada se forma de un lugar se transforma rápidamente, igual que su visión. La impresión primera queda escondida en algún rincón de la memoria, su sitio es ocupado por las asociaciones que hace nuestro cerebro dependiendo de las vivencias que en ellos tenemos o la comparación con paisajes vistos con anterioridad.

En el recorrido que va desde la primera sensación a las siguientes, hemos realizado sin quererlo una transformación. Hemos creado para nuestros sentidos un paisaje distinto al que en primera instancia percibimos.

El reencuentro de un paisaje interior, depende más de la imaginación que de la realidad de lo que vemos. La transformación se convierte casi en una reconciliación, porque el mar deja de ser mar para convertirse, a través de la imagen, en la proyección que tenemos de él; el horizonte ya no es algo inalcanzable, sino una línea que se modela para encontrar una resonancia íntima.

Los medios para hacer posible esa transformación son la mirada, el proceso y la expansión de las fases de los procedimientos. Las herramientas: las cámaras, la edición, la proyección, el soporte sobre el que se proyecta, la fotografía y todas las interferencias que la mirada encuentra, dependiendo de los paisajes y espacios en los que se desarrolla el trabajo.



Índice del capítulo

## **1. El espacio narrativo escultórico y la imagen en movimiento**

### **1.I La pantalla como parte integrante de la obra escultórica**

### **1.II La proyección de la imagen al objeto escultórico**

### **1.III El potencial del espacio restringido: Contenedores narrativos**

1.III.I La nostalgia de la memoria en el espacio reducido

1.III.II La adaptación de la imagen en el espacio dado

1.III.III La transposición de escalas como agente inclusivo

### **1.IV Indagación del proceso creativo. Experimentación práctica 1**

La pantalla como parte integrante de la obra escultórica

La proyección de la imagen al objeto escultórico

Contenedores narrativos

### **1.V Correspondencias teórico-prácticas**



## 1. El espacio narrativo escultórico y la imagen en movimiento

Nos dirigimos hacia el tipo de obras, que conteniendo imagen en movimiento, son concebidas con un predominio escultórico en su lenguaje, subdividiéndolo en tres tipologías de confluencia. Obras híbridas en las que el objeto, la forma o el espacio escultórico, se relacionan directamente con el video, bien por inclusión de pantalla o bien por proyección.

En 1979, la crítica de arte norteamericana Rosalind Krauss (1941), en su ensayo *La escultura en el campo expandido* (1979) declaraba:

En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres.

Krauss hablaba de la necesidad de una gradual explicación historicista, para dotar a lo nuevo de percepción de identidad, de algún modo, convertir el vértigo que produce lo que no entra en un esquema lógico, lo que difícilmente podemos clasificar por falta de perspectiva histórica, en una consecución racional de los acontecimientos, en referencia a la ganancia del campo expandido por parte de la escultura. Krauss comienza su ensayo con una denuncia de la manipulación de la crítica, por denominar escultura lo que ella denomina “una serie de cosas sorprendentes”, en referencia a ese tipo de escultura contemporánea, que ni entra en la categorización clásica, ni explica el fenómeno teóricamente.

Como ya se ha apuntado en la introducción, el video y el ámbito escultórico se llevan relacionando desde su origen en la década de los 60. Las primeras creaciones videoartísticas, toman el monitor como elemento objetual, y podemos encontrarlas en los artistas involucrados en el movimiento *Fluxus*, y especialmente en la obra de Nam June Paik, realizadas en diferentes etapas de su vida.

Por citar dos ejemplos, el concierto para televisión, violonchelo y bandas de video, con la violonchelista clásica Charlotte Moorman (1933-1991) (*Concerto for TV Cello and Videotapes*, 1971 (Figura 30) colaboración que fue especialmente importante dentro del contexto de la vanguardia neoyorquina de la época, hasta sus *Reclining Buddha* y *Living Egg Grows*, ambas de 1994, o *Watchdog II* (1997) (Figuras 31, 32)

Los ejemplos de esta relación, provienen del entorno original de creación del videoarte, que como hemos afirmado anteriormente, está vinculado al ámbito escultórico a través de la instalación. Piezas que se suceden a partir de 1963, en las obras de Paik, Vostell, Kubota, Bruce Nauman, Bill Viola entre otros (Figuras 33 - 36).



*Figuras 30. Concerto for TV Cello and Videotapes, (1971). Charlotte Moorman y Nam June Paik.*



*Figuras 31, 32. Reclining Buddha (1994)*  
*Watchdog II (1997)*  
 Nam June Paik.

*Figuras 33, 34. El Vapor (1975) Bill Viola.*  
*Decollage-electrónico Happening Room. (1968)*  
 Wolf Vostell.

*Figuras 35, 36. Nude descending a staircase.*  
 (1976) Shigeo Kubota  
*Live-Taped Video Corridor (1970)*  
 Bruce Nauman.

La explicación de este interés mutuo desde el punto de vista del proceso de creación, podemos situarla en la potencial espacialidad, y la complementariedad de los dos medios de expresión. El video es una herramienta inmediata que permite captar y transformar la realidad, de forma muy distinta a los largos procesos que exige la escultura. El espacio utilizado por el video y el material intangible con el que trabaja, es opuesto a la corporeidad del objeto o la instalación escultórica.

Una narrativa virtual que expande un área o materia física, funcionando en paralelo a lo real. La pantalla como ventana de reflexión. Una doble presencia que genera una simultaneidad de realidades. Se da en esta relación una tensión entre la virtualidad de la imagen, que contiene un tiempo captado ya pasado, y la materialidad y presencia del objeto.

En este sentido, la evocación de la memoria, es un tema de fondo recurrente en estas prácticas. El video facilita la recuperación de un tiempo anterior trayéndolo al presente, y su proyección sobre objeto, o su inclusión en la instalación, puede facilitar la animación de una materia inerte, o la activación de un espacio inmóvil. Estos dos factores favorecen a menudo, un tipo de reconstrucción poética del recuerdo, en el que el material objetual o el espacio de la instalación se transforman, adquiriendo nuevas evocaciones a las que no accederían si la imagen en movimiento no intercediera.

Como veremos a continuación mediante los ejemplos propuestos, la representación del ser humano a través del video, y su inclusión en el ámbito de la escultura mediante proyección o pantalla, amplía exponencialmente las posibilidades de creación.

Estas imágenes actúan como espejos de comportamientos, recuerdos o vivencias que nos son propios. De alguna forma nos incluye en un terreno a priori reservado a la reposada materia, haciéndonos partícipes de la poética propuesta en cada caso, acortando la distancia que se percibe al observar un objeto exento.

No vemos esta relación como producto de una moda, o como una vuelta de tuerca más a la escultura contemporánea. La apreciamos como un interesante fenómeno, un lugar de encuentro en el que dos medios opuestos confluyen, en función de dar forma a aquellas ideas, que demandan ser explicadas con un lenguaje complejo y transversal. Recoge dos tensiones o dualidades principales: la que se encarga del tiempo (pasado y presente), y la que afecta a la materia (corpórea – inmaterial), sumando la palabra, la inmediatez perceptiva de la imagen y demás distinciones que irán emergiendo de los ejemplos propuestos.



## 1.1 La pantalla como parte integrante de la obra escultórica

El monitor o pantalla es incluido como parte de la obra, tomando el carácter de objeto escultórico. Hay muchas obras del primer videoarte que entrarían en este subcapítulo, época en la que el recurso suplía la falta de medios. Como hemos visto en el caso de Paik, la utilización de monitores como elemento objetual se convirtió en su estilo, que mantuvo hasta prácticamente el final de su carrera.

Los términos video-escultura o video-instalación están presentes cuando se pretende denominar una obra híbrida en la que el monitor como portador de la imagen en movimiento, juega un papel relevante dentro de un entorno escultórico. Piqueras Marín (2007) dice:

La diferencia entre vídeo-esculturas y vídeo-instalaciones reside en que, mientras en las primeras lo que se toma como arte es la forma autónoma con el “*software*” integrado —cuyo rasgo determinante es el nivel de dependencia e interacción entre el carácter objetual del monitor y la imagen de vídeo—, en las segundas queda también implicado el espacio circundante. Las vídeo-esculturas se distinguen por su autonomía y su movilidad como objetos relativamente autosuficientes. Las vídeo instalaciones, en cambio, guardan una relación más comprometida con el área global de exhibición, con la totalidad del espacio implicado en su realización. (pp. 26, 27)

En la actualidad, las pantallas LED o de plasma, son combinadas como parte de las instalaciones. La evolución tecnológica ha favorecido la obra expandida, con una integración mayor a la escultura. Para un escultor, la utilización del video posibilita lo que la escultura tiene difícil alcanzar; la inmediatez, la flexibilidad, la adaptabilidad, la capacidad de recoger imágenes y palabras. Un medio que no requiere de un espacio para su desarrollo y que es potencialmente capaz, de captar fielmente una experiencia vital, para posteriormente trabajar ese rastro de la memoria en la edición, como si de materia se tratara. Si además la imagen captada y elaborada, se piensa para relacionarse con el volumen o la instalación, potencialmente se produce una condensación de dos grandes fuerzas expresivas en una misma obra.

Para ejemplificar la riqueza de esta relación, iniciamos el apartado con uno de los proyectos escultóricos más destacados de un polifacético escultor actual, como es *The Crown Fountain*, de Jaume Plensa (Barcelona, 1955), instalada en el Millenium Park de Chicago en 2004.

Dos estructuras compuestas por bloques de vidrio, se alzan enfrentadas, conformando una dualidad, arrojan agua sobre una superficie plana de granito negro. Un espacio vacío, que cubierto por un velo de agua, separa las dos estructuras, contando con una extensión total de 2200 m<sup>2</sup>.

Los tochos de vidrio que conforman las torres prismáticas, contienen dispositivos “leds” que muestran videos digitales de rostros de vecinos de la ciudad, en los que sus bocas actúan como fuentes, inspiradas en las antiguas gárgolas.

El espectador pasa a ser parte integrante del lenguaje estético, convocando a la vecindad a la participación y la interacción, suponiendo una prolongación del papel del individuo en la comunidad. La obra de Plensa sugiere comunicación, intimista y a la vez colectiva.

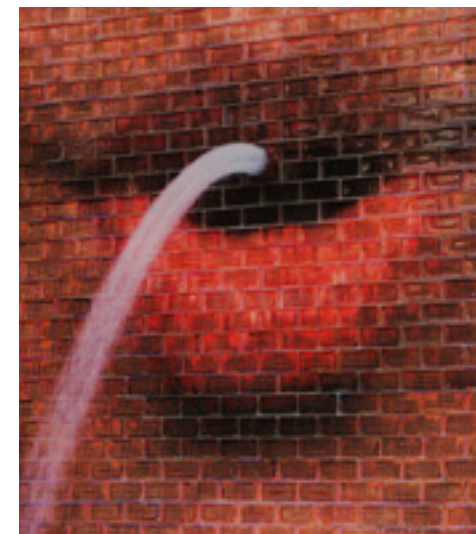
El proyecto de diseño de una fuente pública, convocado para el espacio antes denominado “Patio de Chicago” y actualmente rebautizado como “Parque del Milenio”, ubicado entre el lago Michigan y el distrito financiero, contó con el patrocinio de Lester Crown y su familia, que se involucraron en prácticamente todas sus fases. En la convocatoria participaron diferentes artistas y arquitectos, y el proyecto de Plensa resultó el elegido, acordando una permanencia de treinta años de actividad.

El objetivo del autor era crear una fuente inclusiva y socialmente relevante, con un gran arraigo en la ciudad, integrando nuevas tecnologías acordes con el nuevo siglo.

La incorporación de rostros humanos supuso la representación de la diversidad étnica y generacional de la ciudad. La participación vecinal, facilitó el casting de las aproximadamente 1000 caras grabadas, que se involucraron en el propio proceso de grabación. Para conseguir la nitidez y volumen necesarios en las enormes dimensiones de las pantallas, se utilizó una videocámara de alta definición, similar a las que se usan en las grandes superproducciones del cine. Cada rostro que forma parte del video aparece durante aproximadamente un minuto y medio, y durante 15 segundos encoge la boca para producir el efecto de la salida del chorro de agua (Figuras 37, 38), sincronizado con la fuente. Con este gesto, Plensa tiende un lazo con las gárgolas medievales.

La participación del público alcanza también su uso como “piscina”, ya que su diseño permite el juego con el agua que queda entre las dos torres y supone un lugar de encuentro y de fresco para mitigar las altas temperaturas en verano.

Aunque algunos de los videos exhiben cortinas de agua, los realmente importantes son los que incluyen a la comunidad. El video actúa como herramienta colectiva, haciendo posible el proyecto. La elaboración de los retratos fue realizada por alumnos de la escuela del Art Institute de Chicago, y contó con la participación del Columbia College Chicago. En la elección de los candidatos para los retratos, participaron organizaciones sociales, étnicas y religiosas de la ciudad, que se buscaron en colectivos comunitarios municipales.



*Figuras 37, 38. The Crown Fountain (2004)  
Jaum Plensa. Parque del Milenio, Chicago.*



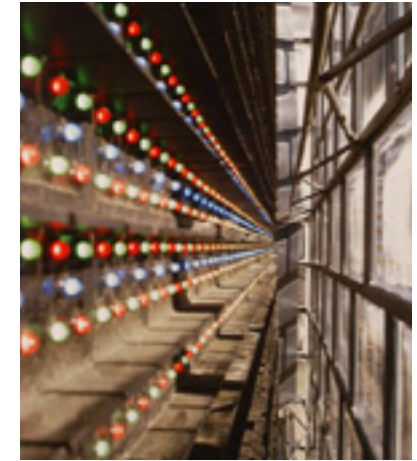
De esta forma se favorece el movimiento social, desde y en función de la obra. El proyecto implica a la comunidad para la realización de los mismos. El autor idea una obra, pero su integración en el entorno, depende de su acogida y participación. Es por tanto una propuesta viva, que se genera en parte, gracias a las sinergias comunitarias y su implicación con la idea (Figuras 39 - 44).

La obra de Plensa es un perfecto ejemplo de proyecto escultórico, que además de incorporarse arquitectónicamente al entorno, incluye de facto a los propios “usuarios” de la obra. En ella se reúnen principios estéticos y poéticos, alusivos a la tradición y la contemporaneidad, utilizando nuevos medios y las últimas tecnologías de video, con cruces entre disciplinas artísticas.

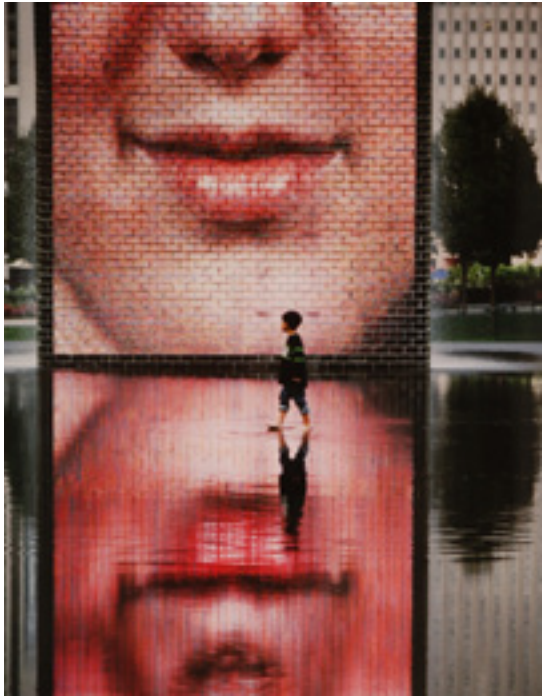
La escultura y el video se reparten el protagonismo en proporción equivalente, conformando un diálogo de máxima coherencia con su entorno. En palabras de Miquel Planas, catedrático de escultura, experto en escultura pública, y director de la presente tesis, (Planas Rosselló, 2013):

Desde la más pura y arraigada especialidad de las fuentes ornamentales, [...] no se había puesto en tela de juicio la función de estos elementos urbanos; en este caso Plensa no desvincula la fuente de la ciudad y sus habitantes sino que la acerca en todos los sentidos, convirtiendo a los propios espectadores en elemento y parte esencial de la instalación. [...] Se intercambian los elementos representados, los antiguos símbolos de carácter religioso o mitológico son sustituidos por personas anónimas, que en este caso dan su cara, marcando una directa y acusada interacción con el público. Es una intervención que busca y alcanza la interrelación tanto con el espectador como con el entorno, ya que sintetiza en ella misma todo su envolvente de forma integradora, al establecer un conjunto de analogías tanto formales, estructurales, de escala, tecnológicas, de material, como cromáticas, con el entorno de la ciudad que lo envuelve (mediante el uso de materiales innovadores, de la luz y de la informática, añadidos a una perfecta relación formal con los elementos arquitectónicos que se desenvuelven en la periferia del parque). Si el artista intenta llevar una intervención comprometida con el espacio, el lugar y con su tiempo, la fuente no hará ya referencia a sucesos pasados, si no que, será ella misma objeto de referencia, adquiriendo a su vez corporeidad intrínseca que le permitirá definir nuevos espacios de relación urbana.

El planteamiento de Miquel Planas acerca de la auto-referencia como logro de la obra de Plensa, incide en el hecho de que la investigación de las tradiciones, y el recorrido procesual del artista, es superado por las derivas reales del proyecto. Independientemente de sus intenciones poéticas, la obra pública comienza su propia vida, en el momento en el que es parte de una comunidad que la hace suya. (Figuras 45, 46, 47)



*Figuras 39 - 44. The Crown Fountain, (2004) Jaume Plensa. Parque del Milenio, Chicago. Proceso de construcción.*



*Figuras 45, 46, 47. The Crown Fountain (2004) Jaume Plensa. Parque del Milenio, Chicago.*

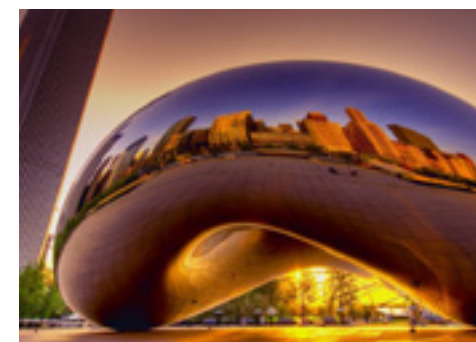
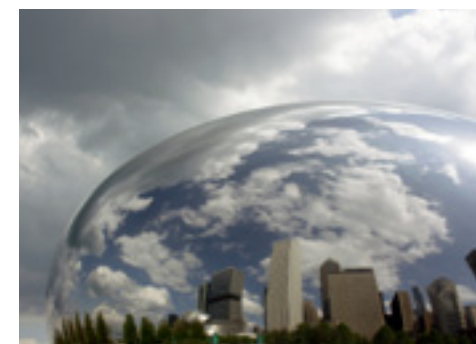
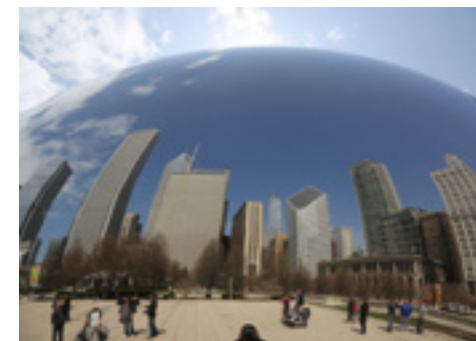


La *Fuente Crown* maneja múltiples factores igual que su obra vecina, por cercanía y sentido; *Cloud Gate* de Anish Kapoor (*Puerta de la nube*, construida en las proximidades, entre 2004 y 2006). La obra de Kapoor no contiene video, ni pantalla; su imagen es la interpretación que su forma refleja del entorno, tanto el físico de la arquitectura, como el etéreo del cielo. Igualmente pero de otra manera, incluye a la comunidad de la que es parte. Como la obra de Plensa, va mucho más allá de ser una escultura; es un incluyente espacio de confluencia, que condensa una multiplicidad de conceptos y que trasciende su disciplina para desplegar una narración expandida (Figuras 48, 49, 50).

En los extraordinarios resultados de la intervención de Plensa, en cuanto a su presencia y su utilización cotidiana, juega un papel decisivo la herramienta videográfica, por su facultad de generar un proceso creativo incluyente. Si el proyecto del artista catalán, no hubiera contado con este medio, la instalación habría proporcionado un volumen, que es a su vez espacio de encuentro, pero no habría logrado la incorporación de la comunidad como parte intrínseca de la obra. La utilización del video, ha facilitado un trabajo conjunto, una parte esencial de un espacio confluyente.

En este sentido el autor relaciona las consecuencias de su intervención, en el espacio público de Chicago, con las intenciones personales de su proceso (Solier, 2012):

Para mí lo más importante es el *ser*, quien forma la comunidad, quería hacer un homenaje a esta comunidad, por lo que decidí hacer retratos de sus habitantes, convirtiéndolos en las nuevas divinidades anónimas de hoy; la idea de lo anónimo pero de forma positiva. Cuando estaba en Roma me fascinó siempre la fuente de los cuatro ríos, yo pensaba: estas esculturas llevan siglos en esta posición y yo tengo instrumentos que me permiten hacer este homenaje de una forma viva, literalmente viva. Entonces decidí filmar a esta gente sus rostros pero no con el sentido periodístico del retrato, sino un retrato que me permitiera atrapar el alma, no solo la forma de la cara. Por lo que hice este alargamiento de las caras para que las imágenes perdiesen la idea material, buscando el alma, y devolver la idea de la gárgola al espacio público. [...] Toda esta serie de cosas se unieron al hecho biográfico de que yo no sé nadar, no floto. Estaba fascinado por poder andar sobre el agua, y fue posible. En Chicago lo que se creó fue un espacio de libertad extraordinario, un vacío en el tejido urbano [...] Es eso lo que se crea en una conversación entre dos personas, hay como un vacío interior. Estoy fascinado por esto que es precisamente lo no se ve en la pieza, una absorción de energía, todo el mundo va allí al centro. Yo creo que esta es una experiencia mediterránea, creo que en el fondo lo que apliqué, fue una tradición mediterránea en una ciudad del norte, esto ha sido el éxito de esta pieza un espacio sin reglas, un espacio de libertad en el que cada uno puede ir a su criterio.



Figuras 48, 49, 50. *Cloud Gate* (2004-2006)  
Anish Kapoor.



Figuras 51. *La condenación de Fausto* (1999) Fura dels Baus. Escenografía de Jaume Plensa.

Figuras 52. *La flauta mágica* (2003) Fura dels Baus. Escenografía de Jaume Plensa .



En la trayectoria de Jaume Plensa se observa una continua preocupación por el ser y el lenguaje como acto de comunicación. Son incontables sus intervenciones escultóricas repartidas por el mundo. Sus colaboraciones con La Fura dels Baus desde 1996, le permitieron entrar en la escena, abordando proyectos de envergadura con una gran proyección internacional. Participó en óperas como *La Atlántida*, de Falla (1996), *La condenación de Fausto*, de Berlioz (1999), *El martirio de San Sebastián*, de Debussy (1997) y *La flauta mágica* (2003), entre otras. En dichas óperas trabajó elaborando las escenografías con el realizador de video Franc Aleu (Barcelona, 1966) (Figuras 51, 52).

La escenografía es un terreno que no resulta ajeno a los escultores que se inclinan por un proceder interdisciplinar. El diseño de espacios que permite situar una instalación compleja, y que consta de elementos variados y relacionados, es una práctica frecuente.

Centrando la atención en el aspecto formal del espacio híbrido entre escultura e imagen, y pasando del proyecto público al interior del museo, en la obra *The Sleepers* de 1992, el pionero del videoarte Bill Viola (Nueva York, 1951), sitúa en una sala del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, siete bidones metálicos intercomunicados.

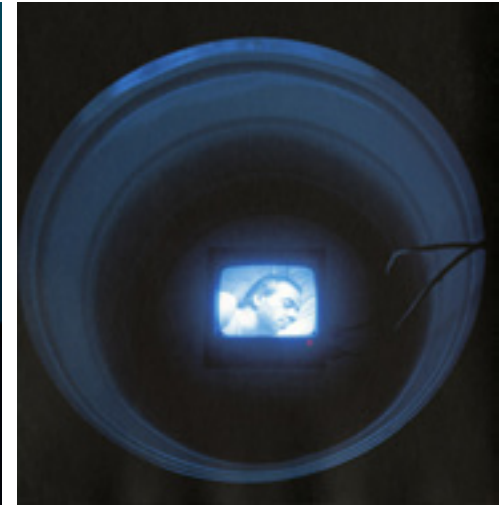
En la sala, inundada por una luz tenue que surge de los bidones, se percibe una atmosfera de ensoñación. En el interior de los contenedores, se ven sumergidos siete monitores con grabaciones de cabezas de personas durmiendo. Los bidones están interconectados mediante cables. En este espacio casi escenográfico, el video toma un peso formal equivalente a la instalación escultórica y contiene el hilo narrativo, que se sirve del objeto o contenedor para completar su significado.

El sueño colectivo como realidad paralela, requiere de un vehículo que no disperse la unidad de la obra. Los bidones actúan como módulos que se conectan en esta colectividad onírica, sugiriendo al espectador despierto, un recorrido libre por la instalación, que observa la ensoñación de esos personajes sumergidos en úteros metálicos. (Figuras 53, 54).

La imagen viva contiene la narración y alude de forma directa a la evocación que sugiere. El monitor es una parte más de la construcción, actuando como elemento pesado sumergido, en reposo sobre una almohada; en sí el soporte audiovisual actúa como cabeza, mimetizándose el significado con la imagen que contiene. La anticuada herramienta audiovisual del momento en el que Viola ejecutó esta pieza, es aprovechada a un nivel escultórico; el inconveniente se convierte en aliado.

En 1990, dos años antes de que Viola presentara *The Sleepers*, Gary Hill (Santa Mónica, California, 1951) creó la video instalación *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* (la traducción aproximada sería: *En cuanto que es siempre ya está teniendo lugar*), que podemos encontrarla actualmente en la colección del MOMA.

La obra consta de dieciséis monitores de tamaños variables, situados en distintos planos de profundidad, en los el propio cuerpo filmado del artista, se representa fragmentado en dieciséis partes, imposibilitado de



*Figuras 53, 54. The Sleepers. (1992) Bill Viola*  
*Figura 55. Inasmuch As It Is Always Already Taking Place. (1990) Gary Hill.*



reparar su unidad original, distribuidos en el interior de un espacio angosto (Figura 55).

Las imágenes conforman un paisaje fragmentado, extraño, que se pierde en la oscuridad. Los monitores, despojados de sus carcasas son vinculados físicamente por medio de cables que nacen y se pierden en un centro intangible, metáfora del alma humana.

La disposición de las pantallas en la cavidad de la pared, actúa como contenedor, fraccionada la imagen en múltiples canales, funcionando el conjunto como objeto escultórico. La lectura de la obra, es ambigua y sin embargo unitaria. Transcribimos la reflexión del catedrático de escultura de la Universidad de Granada Alfonso Masó (2004), acerca de la obra de Hill:

Gary Hill sitúa esta ambigüedad en el seno de la materia: “la materia ha engendrado una pasión desordenada, que no posee la imagen, que no la refleja, que no reflexiona, pues ha surgido de una unión contra natura. Entonces el disturbio nace en todo el cuerpo.” Van Assche, C. 1993, 105. Partimos de monitores que insisten en la fragmentación: el movimiento se recrea en deshacer la ilusión de lo que aparece una y otra vez, en multitud de pantallas, como idéntico.” (p. 247)

Las similitudes con *The Sleepers* residen no sólo en lo formal de la utilización de los monitores, para recoger una imagen onírica, sino también en la correspondencia de los elementos que componen la totalidad de la instalación. El video plantea una imagen corporal y modular, al igual que los elementos que las vinculan, generando una sensación de unidad a través de la narración no lineal. El video se convierte en objeto y el objeto se entiende a través de la imagen.

Gary Hill comenzó con el videoarte a principios de los 70, tras un periodo dedicado a la escultura. Su trabajo con el video no se limitaba a la investigación de la imagen en movimiento, si no que encontró potencialidad física en los soportes, en los materiales audiovisuales y en su relación con el espacio.

En sus videoinstalaciones hay varios factores de índole escultórica que se ponen en relación. Este hecho afecta a la confluencia misma que estamos tratando. Los soportes del video entran en un espacio en el que se someten a reglas propias de la escultura, como son la disposición de los elementos, la escala, la monumentalidad, el movimiento, las gradaciones de luz y oscuridad. La experimentación del *tempo* narrativo por parte del que la experimenta, da significado a la obra, la tensión originada entre objeto-espacio-imagen en movimiento, origina un “choque de *tempos*”, que el espectador ha de gestionar.

El lenguaje audiovisual se sirve de un tiempo pasado que a la vez encierra el testimonio vivo de uno presente. El lenguaje escultórico se comporta presente e inerte y guarda las evocaciones del material que lo compone. En el acto de expandir la imagen en movimiento, se encuentra inherente el factor espacio-temporal, ya que implica un recorrido físico y la disposición en un mismo lugar, de diferentes formas de entender el tiempo.

En estas hibridaciones no siempre el elemento audiovisual alude al pasado, en *Withershins* (Gary Hill, 1995) –León de Oro de la Bienal de Venecia– (Figuras 56, 57), video instalación compuesta de un laberinto en el

Figuras 56, 57. *Withershins* (1995) Gary Hill.

suelo y dos pantallas enfrentadas sincronizadas, que están fuera del espacio por el que el visitante camina, las proyecciones formulan preguntas que aluden al espectador. “La obra de arte tiene su verdadero ser, en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta.” (Gadamer, 1993, p. 145). En este caso la experiencia modificadora es recíproca. El espectador que entra en el juego, camina en un espacio simbólico, y recibe las cuestiones desde las proyecciones. Así mismo, la obra no se activa sin las personas que la recorren. El espacio que la alberga, se convierte en el escenario narrativo donde los espectadores transitan, actuando como elementos escultóricos que dialogan con la imagen. La energía simbólica que posee, sólo se moviliza cuando el elemento vivo y receptivo, se mueve libremente por el espacio propuesto.

Hemos visto cómo el video en su forma de pantalla o monitor, interfiere en el volumen o espacio escultórico, dotándolo de aspectos incluyentes y participativos en la obra pública de Plensa; aportando metáforas oníricas con la visión de los durmientes, en la intimista pieza de Viola; o fragmentando corporalmente, una realidad abstracta en la inquietante instalación de Hill.

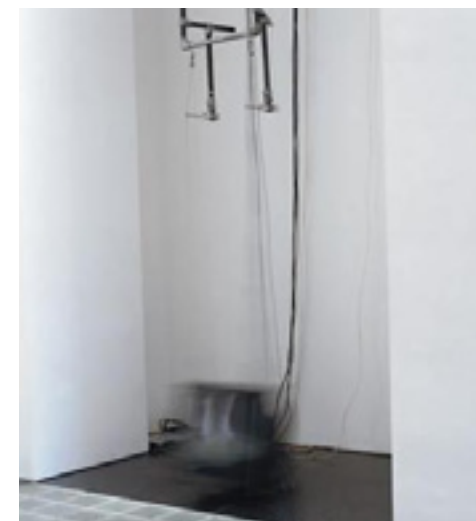
En *Imbalance 6- Jump* (1998), del artista canadiense Georges Bures Miller (Alberta, 1960), el equilibrio y el espacio en movimiento, es expuesto e interpretado de forma física.

La instalación formó parte de la exposición *The Killing Machine y otras historias. 1995 – 2007* de Janet Cardiff & George Bures Miller, celebrada en el MACBA de Barcelona en 2007.

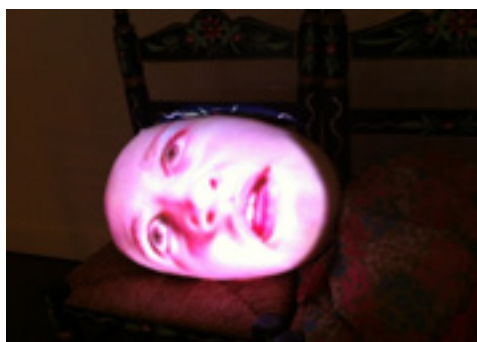
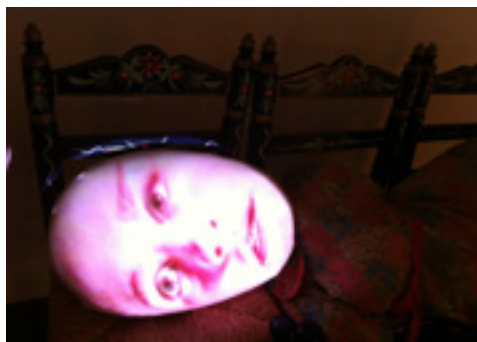
Un monitor de televisión cuelga del techo, sujeto por dos cables de acero. La imagen de la pantalla corresponde a los pies del autor, que salta y se balancea sobre el suelo. El movimiento de la imagen afecta al del televisor, que por medio de los tensores que sujetan los cables, hacen oscilar el monitor, coincidiendo con lo que ocurre en el video. Cuando los pies caen contra el firme, el aparato recibe el golpe y cuando el monitor se balancea, los pies se desequilibran (Figuras 58, 59).

El mecanismo neumático recrea las convulsiones que provocan los saltos, el monitor se tambalea, vibra y se mueve en todas direcciones. Pero no solo es la imagen lo que se relaciona con el objeto y con el espectador, las vibraciones sonoras repercuten en el suelo virtual de la grabación, y son transmitidas al televisor.

Objeto e imagen están aquí directamente relacionados, no ya de una forma sutil o poética, o como emisor-receptor, sino como acto y consecuencia. Lo que le ocurre a la imagen en movimiento, afecta visiblemente a su contenedor, u objeto del que depende. El monitor ha traspasado su función de reproducir un video, siendo ahora parte activa de la obra. La relación que se establece aquí es interdependiente. La imagen supera su virtualidad y su condición de agente pasivo, que reproduce algún acontecimiento pasado. Por medio de la mecánica, trasciende a ser parte activa que repercute sobre el objeto que la contiene. Desde nuestra perspectiva, esta es la cuestión que plantea *Imbalance*, más allá del juego con el equilibrio o la gravedad, la naturaleza misma de la imagen es modificada. Su capacidad de actuación se extiende fuera de sus límites previsibles.



Figuras 58, 59. *Imbalance 6- Jump* (1998)  
Georges Bures Miller.



Figuras 60, 61, 62. *Flamenco Figure*. (1994).  
Tony Oursler. Colección MACBA, Barcelona.

## 1.II La proyección de la imagen al objeto escultórico

Si en la obra de Bures Miller, la interacción entre materia e inmaterial, se produce de forma tangible, en las obras contenidas en el apartado que dedicamos a la proyección de la imagen en movimiento hacia el objeto escultórico, esa imbricación ha de guardar una relación compensada para que el encuentro resulte veraz.

Cuando el video se proyecta sobre objeto, entrando en el ámbito escultórico, la imagen en movimiento pasa a ser un factor del conjunto que elabora el discurso, generando una trama que posibilita la transformación de los agentes que intervienen.

En la integración del video sobre la materia, el proyector es la herramienta, que posibilita la luz emitida sobre la pieza. En el objeto proyectado, la interacción del video se genera por superposición, estableciendo una sinergia en la narración. La visibilidad de los dispositivos que posibilitan la imagen, suele ser parte de la videoinstalación, proponiendo una relación abierta. Así el equipo técnico es una parte visible de los trabajos, mostrando el acto de la proyección de la luz, como parte del lenguaje de la obra.

Las experiencias de hibridación que abordamos, pueden ser obras puntuales, propias de artistas que fluctúan continuamente entre diferentes disciplinas, o pueden ser piezas que forman parte de series en las que se investiga una forma de hacer, un método. Un mismo autor que utiliza el lenguaje de la proyección, puede interesarse en incluir el video dentro de un contenedor, o en proyectar la imagen en movimiento sobre un objeto exento, siendo el video una parte esencial de la instalación. Es el caso de la mayor parte del trabajo de Tony Ousler (Nueva York, 1957).

En la tipología de obra del autor norteamericano en la que el video es proyectado sobre objeto, hay varios factores que confluyen; la relación entre los dos agentes, el lenguaje sonoro y el trabajo interpretativo de los actores, con un fuerte componente teatral, resultando una hibridación entre video, escultura, instalación y performance. Los espacios de proyección no son simples pantallas sino objetos de configuración escultórica, elaborados con materiales de uso cotidiano. El volumen se conforma con el diálogo entre imagen y superficie (Figuras 60, 61, 62).

Los objetos escultóricos que son sometidos a proyección, funcionan estética y conceptualmente en algunas ocasiones, en otros casos, esa inclusión se limita a una superposición de imagen sobre materia. Cuando la interacción se genera en el proceso, y se imbrica de forma natural dentro de una necesidad conceptual, los dos medios actúan dialogando entre ellos. La expansión de la luz o imagen en movimiento insufla *vida* al objeto inanimado.

Si se le proyecta un video, la escultura pierde su autonomía de objeto, se ve condicionada al acompañamiento de un proyector, de electricidad y de condiciones para su montaje y mantenimiento, dificultando su exposición,

destinándola al espacio de la galería. Pero parece evidente que si limitáramos a ese fin su utilidad, podríamos plantearnos que no hace falta una escultura para servirnos de pantalla, existen formas más factibles para la proyección.

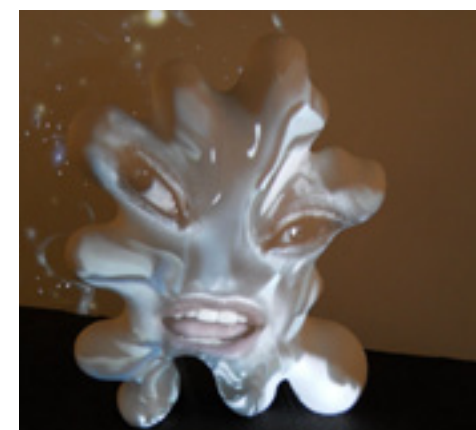
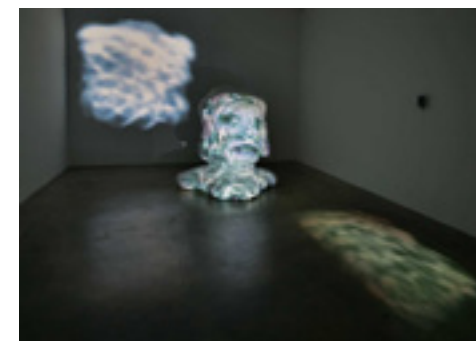
Esa confluencia ha de partir de una necesidad procesual, complementarse la una a la otra y potenciarse, para llegar a un terreno al que por separado no podrían aproximarse. En el caso de las obras de Oursler; las herramientas que facilitan la proyección, proyectores, cableados, etc. quedan a la vista, siendo parte integrante de las instalaciones. La imagen no aparece misteriosamente, tienen una dirección lógica de causa y consecuencia.

El artista norteamericano, utiliza el vídeo como principal medio expresivo, apostando desde la década de los 90 por el valor representativo de las imágenes en movimiento. Oursler contribuyó a la apertura del videoarte de sus límites bidimensionales; superando la proyección del video sobre la pantalla plana, propia de otros campos audiovisuales como el cine o la televisión. Estableciendo un diálogo con el espacio y con el público. Su obra confluye vídeo, escultura y performance. Sus videoesculturas utilizan soportes para ser proyectadas; objetos, cristal, vapor y todo lo que le pueda ayudar a establecer un diálogo entre la imagen, la palabra y la superficie donde se genera el juego con las grabaciones en loop (Figuras 63, 64, 65).

En la obra *Hatchet* (2007), video proyección sobre escultura de resina, hacha y acrílico sobre pedestal de madera de 137 x 38 x 28 cm., que pudimos ver en la galería Soledad Lorenzo de Madrid, se da una relación de escala entre las dos partes del conjunto, el objeto que recibe la proyección y el “objeto que proyecta”. En términos objetuales el primero se compone de escultura (cabeza y hacha) y peana (base de madera con pintura), enfrente el “objeto que proyecta” se organiza con un microproyector dispuesto sobre un trípode, a modo de equivalente a la base.

Oursler establece paralelismos entre los agentes que pertenecen al ámbito escultórico u objetual, y los que contienen y facilitan la proyección de la imagen, que dialogan conformando una unidad. Parece claro que el interés escultórico de cualquiera de las partes por separado, es relativo, pero en su totalidad, la equivalencia de proporciones y los significados que guardan: contención y expansión de la imagen del dispositivo y su soporte, enfrentado al receptor y posibilitador de una narrativa escultórica, logran captar la atención para comprobar cómo se comporta esa extraña criatura, tan efímera e irreal que no esconde siquiera el mecanismo que la hace posible.

Esta actitud de desvelar y poner el dispositivo delante de los ojos del espectador, consigue que obviemos preguntarnos acerca del funcionamiento, fijando la atención en la actitud de ese alienígena, que se comporta ante nosotros con toda su incoherencia, desnudez y precariedad. El *pathos* se nos muestra indefenso e inútil, sin contradicciones de lenguaje.



Figuras 63, 64, 65. *Thought Forms* (2006). Tony Oursler.



Un lenguaje visual que acompaña a un lenguaje verbal. Los personajes de Tony Ousler, parecen presencias captadas en un momento de vida propia, secreta y personal, esquizofrénicos, absurdos, juegan con la palabra y la gesticulación, repitiendo obsesivamente las mismas frases, en bucles tragicómicos. (Figura 66)

Escuchamos en la exposición de Oursler, *Trunk Mask Bomb Frame Hatchet Crutch Queen*, galería Soledad Lorenzo de Madrid en 2008, el imposible diálogo entre un hacha y la cabeza sobre la que está clavada <sup>12</sup>:

**Cabeza:** ¿Cómo funciona?

**Hacha:** Buenos sentimientos

C: Todas las cosas fuera de las cosas

H: pensamientos dentro y fuera

C: ¿Cuánto tiempo llevo aquí?

H: La izquierda es la izquierda

C: Hardcoded

H: Paz

C: De todos modos, ¿tú quién eres?

H: Adoro las puestas de sol

C: Tengo la derecha paralizada

H: Feliz, ahora soy feliz

C: Dónde fuiste

H: ¿Qué zona se apagó?

C: ¿Cómo llegaste allí?

H: Racional

C: estoy bien, no me hace ningún daño

H: Y qué si llueve

C: flujo irracional

H: ¿qué va a pasar?

C: ¿Eres humano?

C: Sentido común

H: Hagamos un juego de azar

C: cada siete años

H: si te necesitamos te encontraremos

C: mi vida es como todo el mundo

H: es eso a lo que tienes miedo

C: cerebro partido

H: Violencia

C: vida fructífera

H: el aburrimiento no hace daño

C: dominio de la mirada

H: ¿En qué estás pensando?

C: pensar rápido, moverse despacio

H: ¿Puedes decidir por mí?

C: ¿Qué memoria es difícil de recuperar?

H: problemas complejos

C: relación volátil

H: pruebas sociales

C: relaciones entre elementos

H: No me lo puedo creer

C: Algo anda mal

H: Plano, es muy plano

C: ¿Es eso lo que quieres?

H: Símbolos arbitrarios

C: Cómo sabe la rabia

H: ¿Sonidos? ¿Imágenes?

C: No deseo comunicarme

H: Heurístico

C: ¿Qué haces aquí?

H: Fonación

C: Más de lo que yo fui

H: vaga idea

C: Pautas, ¿ves las pautas?

H: Mano izquierda o derecha

C: Oh, aquello fue...inquietante

H: Estás distinto

C: ¿Creativo?

H: ¿a la derecha o a la izquierda?

C: Mírame a la cara

H: ¿Cómo estás?

Figura 66. *Hatchet* (2007) Tony Oursler.



En la última serie de Oursler, *False-color actions*, analizada en la misma galería en Febrero de 2012, los objetos son más escenográficos y parece que deliberadamente tienen una apariencia más amateur que en trabajos anteriores. El factor de la palabra, tan característico en la obra de Oursler no tiene aquí el mismo protagonismo. Los montajes con apariencias terroríficas aluden a lo irónico, pero cuesta no asociarlos con imágenes estereotipadas, más cercanas a la televisión o al cine de dudosa calidad (Figuras 67, 68, 69).

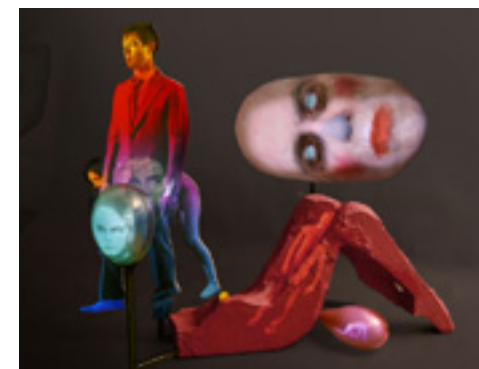
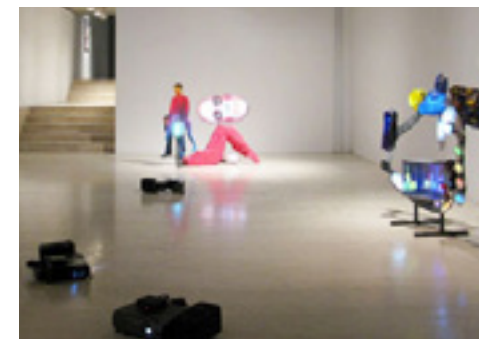
El director de cine y videoartista Win Geleynse (Rotterdam, Holanda, 1947), es considerado uno de los pioneros del arte multimedia canadiense. Emigró de Rotterdam a Londres con sus padres en 1953, creciendo y formándose en la capital británica. Estudió litografía en Helmut Becker en 1972 y tiene como principales influencias a Greg Curnoe y Favro Murray. Desde 1981 Geleynse integra la imagen en movimiento en sus instalaciones, en las que también incluye fotografía.

En la obra de este autor se pueden apreciar objetos que median entre la imagen en movimiento y la percepción del espectador. A menudo utiliza material biográfico, que evocan espacios psicológicos de la memoria. Sus proyecciones se adaptan a su entorno personal e íntimo, creando instalaciones inquietantes y llenas de evocaciones, utilizando con unidad el contexto, el objeto-pantalla y la proyección, como se puede ver en *A Man Trying To Explain Pictures* (1991). Proyección trasera dual en dos pantallas de vidrio esmerilado, o en *In The Privacy Of Your Own Home* (1985). Proyección de película en blanco y negro en bucle desde proyector de 16 mm, sobre vidrio esmerilado (Figuras 70, 71).

Igual que Oursler, Geleynse no oculta los dispositivos, plantea las diferentes partes objetuales y electrónicas tal cual son, liberando al espectador de presunciones de montaje. En *An imaginary situation with truthful behavior* (1988) (Figuras 72, 73), proyección de película en blanco y negro en bucle desde proyector de 16 mm, sobre vidrio esmerilado de forma selectiva, las relaciones que se establece entre las partes, viene dada por la necesidad de recorrido de la narrativa, que propone la imagen en movimiento.

El hombrecillo que camina de rodillas, araña los frágiles muros de cristal para entrar en la casa vecina. El autor da las instrucciones a la galería para que la pared de vidrio esmerilado, que el personaje proyectado araña, se rompa cada cuatro días, llegando a la última casa en los últimos días de la exposición, dejando a su paso un rastro de cristales rotos.

El video extendido al objeto, no actúa aquí como imagen que se mueve dentro de una superficie de proyección cerrada, sino a lo largo de un trayecto, expandiendo su presencia por las diferentes piezas de vidrio, otorgando al personaje una supuesta capacidad de acción y consecuencia. De esta forma reelabora una imagen grabada, dándole vida en un diferente contexto. La proyección es aquí un agente capaz de animar la materia inanimada. La acción no apela a la memoria, ni a un acto ya pasado, sino que provoca un momento presente, cíclico, perpetuo. Nos muestra un haz de luz sobre el cristal, que se transfigura en un personaje encerrado en el absurdo y repetitivo comportamiento de su acción. El hombre, desnudo, sólo y desesperado,

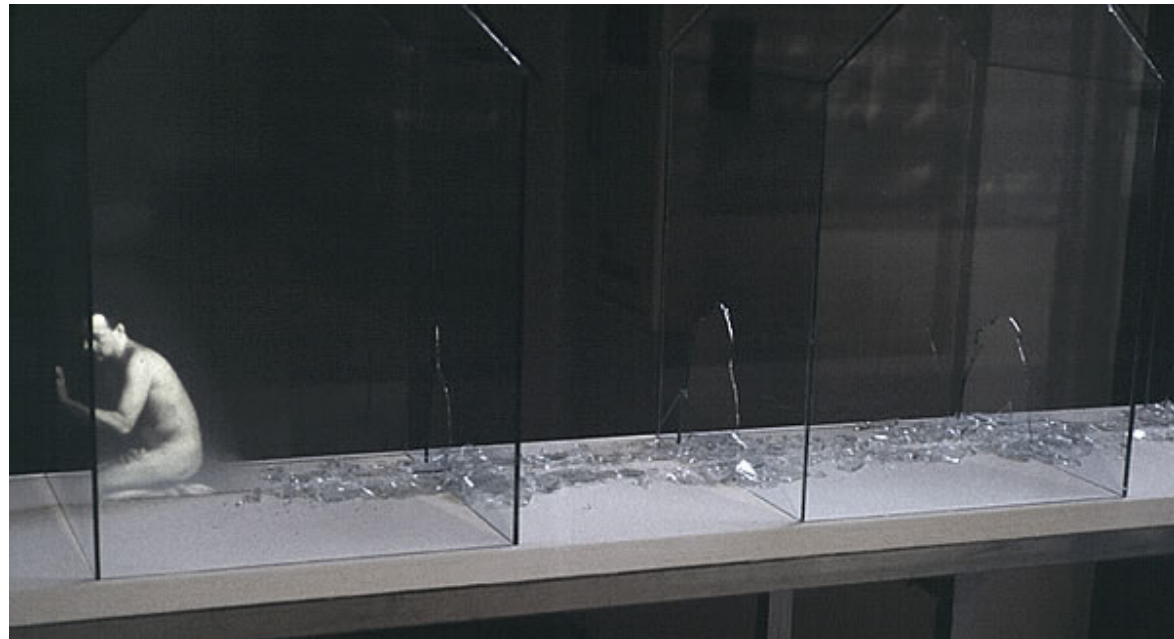


Figuras 67, 68, 69. Exposición *False-color actions* (2012). Tony Oursler.



*Figura 70. A Man Trying To Explain Pictures* (1991). Win Geleynse  
*Figura 71. The Privacy Of Your Own Home* (1985). Win Geleynse

*Figura 72, 73 (detalle). An imaginary situation with truthful behavior* (1988). Win Geleynse



no tiene otra salida que la obsesión por ir hacia delante, igual que un hámster da vueltas a una rueda, o roe sin éxito los barrotos de su jaula.

El peso de la performance en la pieza tiene tanto protagonismo como en las obras de Oursler, pero no incide en el lenguaje, sino en la transformación del material sobre el que se proyecta. El actor convertido en personaje, provoca que la obra evolucione durante su tiempo de exhibición.

Si Oursler utiliza materiales cotidianos, a menudo almohadones de trapos con formas humanoides como receptores de la proyección, Geleynse se sirve del cristal, que selectivamente esmerila, dando una presencia etérea a la imagen en movimiento.

Geleynse a menudo utiliza materiales de base de la infancia, referencias que evocan espacios psicológicos de la memoria, real e imaginaria, colectiva e individual, enfrentando la respuesta nostálgica, que se asocia a menudo con fotografías y películas, especialmente las de su familia y amigos. A medida que sus proyecciones se adaptan a su entorno personal e íntimo, las obras Geleynse subvierten la recepción directa de la imagen fílmica, obligando a la reconciliación con el poder existencial de las convenciones cinematográficas, en el 'encuadre' de los límites de la experiencia subjetiva.<sup>13</sup>

Los recuerdos ajenos, el tiempo y su relación con la imagen, a través de dispositivos antiguos como el *Súper 8*, digitalizados y proyectados con medios actuales, son el material de trabajo con los que la joven artista Andrea Wolf (Santiago de Chile, 1979), construye sus objetos proyectados o videoesculturas.

"Little Memories" es una serie de pequeñas e íntimas video esculturas en las que a través de proyecciones y video mapping, combino películas caseras con pequeños escenarios creando frágiles contenedores de recuerdos. Mi intención al crear estos pequeños momentos es reflexionar o buscar maneras de representar cómo se activa la memoria, cómo recuperamos esos recuerdos. Al utilizar imágenes encontradas, historias anónimas, el proceso de la memoria se activa según el sentido cada uno de nosotros le da a la obra, en base a nuestras experiencias personales.<sup>14</sup>

Las experiencias personales del espectador, se ven aludidas desde las experiencias anónimas ajenas. La autora realiza un proceso de recolección (*found footage*) y apropiación, comprando películas familiares en mercados de la ciudad de Nueva York, utilizándolo como material de base. Este acto de voyerismo al entrar en el rastro de la memoria de otros, vincula emocionalmente al observador con las historias anónimas, sirviéndose de la textura del medio utilizado y la veracidad documental de los recuerdos (Figuras 74, 75, 76).



Figura 74, 75, 76. *Little Memories* (2010-2011).  
Andrea Wolf.



### 1.III El potencial del espacio restringido: Contenedores narrativos

Al principio vemos el universo desde nuestro cuerpo y nuestro tamaño es la medida de todas las cosas. En base a él establecemos lo grande y lo pequeño. Cuando aprendamos a cambiar de tamaño para entrar en lo minúsculo o planear lo inmenso, en el momento en que seamos capaces de romper la barrera de los tamaños, infinidad de entradas antes insospechadas se abrirán donde pareció no haber nada. (Masó, 2004, p. 33)

Instalaciones o esculturas objetuales, en las que el video se sirve de la “caja” o el “objeto recipiente” para complementarse mutuamente en sus significados. En estos espacios escenográficos, el contenido audiovisual toma un peso formal y poético equivalente a la instalación escultórica. En estas obras se produce un encuentro entre espacio, materia e imagen en movimiento, que conforma la narración. Hablamos de tiempo, ya que la imagen grabada es memoria; rastro de una experiencia ya vivida. El espacio restringido experimenta con el video una alteración de su tempo narrativo.

La principal diferencia que encontramos entre el objeto proyectado y el contenedor narrativo, es que en éste último, la imagen está inserta en un escenario. Este factor de representación, repercute también en lo conceptual. Habitualmente, el contenedor oculta sus mecanismos dentro de una caja o receptáculo, planteando una relación más cerrada y concentrada. El espacio delimita la idea, pero a su vez evoca el imaginario de la miniatura, o de la caja que atesora secretos y custodia recuerdos.

Hablar de caja en su sentido de contenedor de asociaciones poéticas, es hablar de su mayor exponente, Joseph Cornell (Nueva York, 1903-1972). Cornell permaneció toda su vida en la casa familiar, en la que vivía con sus dos hermanas menores y un hermano que sufría parálisis cerebral, y con los que comparte una estrecha relación, especialmente unido a su hermano de quien se hizo cargo en la edad adulta. Los mejores recuerdos de su infancia con la familia, incluyen paseos por Manhattan, donde pudo ver espectáculos de vodevil, las fiestas de Navidad, o excursiones a Coney Island entre otros. Estos recuerdos, inspiraron algunos de los temas explorados posteriormente en su obra.

### 1.III.I La nostalgia de la memoria en el espacio reducido

En sus obras se expresan los diarios de un recolector, generando escenarios narrativos que explican con metáforas, los anhelos de un hombre sensible, viviendo en un continuo proceso creativo. Cornell llevó su mirada sorprendida a la imagen en movimiento, realizando dentro de las posibilidades de su tiempo, un cine experimental, delicado y evocador. Traemos a Cornell, en primer lugar por la influencia que ha ejercido su estilo, y por la equivalencia existente entre los métodos que utiliza en su obra escultórica y en su obra cinematográfica.

En los procesos de las obras en las que la memoria se utiliza como material de trabajo, existe un acto consciente de recordar, una necesidad de fijar el tiempo en imagen. La relación entre tiempo, imagen y memoria, implica una resistencia a que los momentos pasados se pierdan en el olvido, un retorno constante, un recurso para comprender el presente a través de las experiencias vividas, propias o ajenas. En la construcción de la memoria lo verdadero o lo objetivo no tiene una importancia prioritaria, la lectura de nuestros recuerdos ocurre en cada momento presente, y es por tanto permanentemente releída, en todos sus aspectos, incluso los temporales.

La imagen hace accesible el pasado y al observarla, los recuerdos se renuevan, se actualizan en el presente. El acto de recordar es en sí una construcción narrativa y nunca es lineal. El material audiovisual que utiliza o recrea la memoria, proporciona una experiencia de reconstrucción de las propias vivencias.

Las cajas de Cornell contienen la esencia del dominio del lenguaje que reclama el contenedor narrativo. Los paisajes que dibuja, están relacionados de forma sutil, los objetos que incluye no guardan una lógica racional, sino más bien una dialéctica de la evocación. El diálogo que se establece entre los elementos encontrados es más visual que literario, la narración se sugiere para que el receptor la complete en su imaginación. El método de Cornell pertenece al ámbito de la intuición y del misterio del lenguaje de la intimidad de los objetos.

Su medio predominante fue la escultura a través de los pequeños escenarios narrativos. No obstante, aunque Cornell en un primer momento, no dio importancia a su trabajo cinematográfico, ya que fabricaba sus “films-collages” para entretenerse con su familia, cambiando los finales de las películas por las que sentían afinidad, con el tiempo, su forma de abordar el cine experimental fue ganando peso y tuvo una influencia directa en la obra de cineastas de épocas posteriores, como Jeanne Liotta o Jonas Mekas entre otros.

Sus esculturas son compendios que conforman imágenes, escenarios que confrontan el mundo imaginario con el real, el tiempo presente y el pasado (Figuras 77, 78, 79). El autor heredó de sus padres la afición por las antigüedades, que buscaba con frecuencia en las ciudades que visitaba. Trabajó como vendedor textil y fue



*Figura 78. Celestial Navigation (1958)*

*Figura 79. Planet Set, Tête Etoilée, Giuditte Pasta (dédicace) (1950). Joseph Cornell*



en la década de 1920, cuando se despertó su interés por el arte. En 1931 pudo ver los collages de Max Ernst, del que tuvo una gran influencia. La galería de Julien Levy de Nueva York, le propuso su primera exposición individual en 1932. Entró en contacto con los artistas surrealistas y en 1936, el MOMA incluyó una de sus cajas en la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Cornell no sintió la suficiente afinidad con el *Dada* como para sentirse parte del movimiento.

Su relación con el medio audiovisual está separada del medio escultórico, pero éste sugiere la potencialidad de la imagen en movimiento. Sus inicios en el cine experimental parten del mismo lenguaje con el que elabora sus cajas.

Las películas experimentales del artista norteamericano transitan entre los collages de pedazos de metraje apropiados (o “films-collage”, un estilo del que Cornell es pionero), y los diarios grabados que realiza con ayuda de directores de cine profesionales. Experimenta también la técnica del “stop motion” (*Jack's Dream*, 1940s). En el caso de *Rose Hobart* (1936), Cornell se apropia de una película de serie B titulada *East of Borneo* (George Melford, 1931) (Figura 80) para centrarse en los gestos de Rose Hobart, actriz principal del film original, realizando un nuevo montaje a partir de las escenas en las que aparece, relacionándolas con secuencias inventadas, oníricas y con un lenguaje que tiende a lo objetual. El plano final ilustra este interés, sugiere la luna cayendo al agua formando ondas concéntricas, teniendo este apunte poético un peso equivalente a la composición visual. *Rose Hobart* está impregnada de la predominancia de un mundo imaginado. Los personajes y paisajes coloniales, el exotismo de objetos, animales y lugares, son elementos del imaginario del autor, que relaciona en el filme de forma poética y plástica (Figuras 81 - 88).

Su guion no depende de la historia que se narre, sino del poder evocador de cada pieza independiente y de cómo se relacionan visualmente entre ellas. La composición que Cornell realiza en la película no está sujeta a las leyes del oficio cinematográfico, sino a los propios códigos de su “montaje” visual. La condición de linealidad la impone el formato bidimensional y unidireccional de la pantalla, pero el lenguaje y la intención es tan fragmentada como sus “montajes” escultóricos. Las escenas son tratadas como objetos, que se hilan de manera aparentemente aleatoria. La sensación de atmósfera es la única sujeción con la que contamos al visualizar la obra, intentar comprender en su totalidad la narrativa es un propósito inútil, tanto como entender el porqué de la presencia de cada uno de los elementos que componen cualquiera de sus cajas. El enfoque principal es la evocación de la memoria, vivida o imaginada es lo de menos. Penetrar en el ambiente que propone el artista norteamericano, es como poder asomarnos a la ventana de una imaginación ajena, que invita a ser acompañada, resonando y rescatando la nuestra.

Figuras 80. *East of Borneo* (1931) George Melford.



*Figuras 81 - 88. Fotogramas de Rose Hobart (1936). Joseph Cornell*



Figura 89. *Nestlings of the sea* (1998). Boris Kazakov

Figura 90. *Hermitage*. (2009). Marina Alexeeva

Figura 91. *Factory* (2009). Marina Alexeeva

Las cajas de Cornell forman ya parte del imaginario colectivo y la tradición de su poética guarda relación con el trabajo de autores actuales.

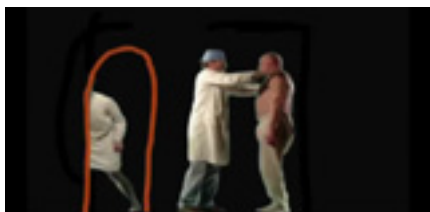
Marina Alexeeva (Leningrado, URSS, 1959). Sus *Lightboxes* incluyen el video por proyección en el espacio escultórico narrativo. Se gradúa en la Muhina Academy of Arts en 1984 en el departamento de cerámica. Miembro desde 1990 de los grupos artísticos “Village of artists” y “Life, I love You”. Forma parte de la nueva generación de artistas de San Petersburgo, que desde la década de los 80 renovaron a través de la confluencia de disciplinas, el panorama cultural de la ciudad rusa. Uno de los creadores de este movimiento fue Boris Kazakov, que canalizó estas hibridaciones uniendo arte y cine, configurando su peculiar lenguaje video-artístico desde su primera pieza conocida, *Nestlings of the sea* (1998) (b/n 35 mm./DV, 5 min 40) (Figura 89), en la que se apropia de documentales de orfanatos rusos en blanco y negro, y manipula el celuloide con la técnica del “scratch-animation” o dibujo sobre el metraje, para hacer una incisiva crítica de la ideología oficial soviética.

Marina Alexeeva ejerce como pintora hasta que se interesa por la tradición de las cajas o pequeños escenarios. Realiza sus primeras *Lightboxes* incluyendo video instalación, en el periodo de 2009 – 2010, coincidiendo con su matrimonio con Kazakov. Las piezas de video del artista ruso, se instalaban en el interior de las cajas como parte del escenario; una película en un pequeño televisor, la pantalla de un ordenador o el paisaje que se ve a través de una ventana (Figuras 90, 91). En este periodo la imagen en movimiento es incluido por medio de pantallas a la escala correspondiente al espacio del que forman parte.

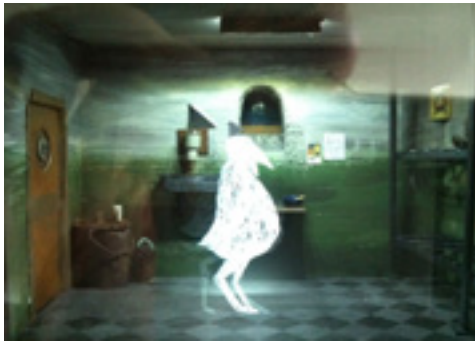
No es hasta su serie *Liveboxes*, que con ayuda de la investigadora óptica Sergey Karlov, logra mediante planos inclinados reflejados, que la imagen flote como si de un holograma se tratara, discurrendo la acción en el centro del escenario. A efectos de percepción, la imagen se sitúa en el interior de la recreación y no parece estar proyectada sobre ninguna superficie. Asistimos así a la observación de un fenómeno que no acabamos de comprender, evocándonos aquellos primitivos dispositivos de la pre-cinematografía, que despertaban el temor y la admiración del público, por la incomprensión del funcionamiento de la imagen proyectada. La sensación de “caja viva” de aquellas imágenes responde a la intención de Alexeeva en la serie *Liveboxes*.

Sus cajas son contenedores que dan soporte escenográfico al video. Espacios cerrados, estancias con vida propia, a las que el espectador puede acceder, como si mirara por el ojo de la cerradura de un lugar privado. Pequeñas imágenes en movimiento que mezclan la animación con la realidad. Adapta la proyección de forma sofisticada pero sin perder el aspecto artesanal. La combinación del aspecto amateur, accesible, junto con una factura impecable, hacen de esta autora un referente en los aspectos formales de la confluencia entre el video y la escultura. La imagen en movimiento se inserta en un espacio narrativo con aire de casa de muñecas, que aporta ternura a sus pequeñas instalaciones, en las que cuida la factura del video de pequeño formato, incluyendo en su trabajo un impecable trabajo entre la animación y la realidad. Boris Kazakov aplica





*Figuras 92 - 97. Medicine Actions. Room 3. (2012). Mixed-media, 45x59x59 cm.  
Fotogramas video 01:30.*



Figuras 98, 99, 100. Lightboxes. (Detalle).  
Marina Alexeeva

en su colaboración con Alexeeva, la singularidad de sus trabajos videográficos, proyectados en los mundos privados de sus *Liveboxes*, cargados de simbología y mutaciones constantes (Figuras 92 - 97).

En lo formal pero muy conectado con el concepto, hay que destacar la estandarización con la que juega la artista rusa. La forma exterior de sus cajas guardan forma modular, y sus espacios cúbicos interiores evocan las “unidades de vivienda universal” o espacios habitables uniformes, que ya predecía Malevich y que fue impulsada por la *Bauhaus*, y que hoy podemos apreciar en una buena parte de nuestras casas, debido al abaratamiento y estandarización de los muebles de diseño, que han impulsado con éxito empresas como IKEA.

La presentación casi minimalista de sus obras, se tensiona con el surrealismo y barroquismo del detalle de sus escenarios (Figuras 98, 99, 100). Sin duda el diseño exterior de la obra, como producto fácilmente instalable en cualquier espacio privado del coleccionista, facilita su venta. Las cajas de la artista rusa son unas de las obras más demandadas del arte ruso.

La escultura de Marina Alexeeva nos conecta con el *assemblage* de Joseph Cornell. Podemos encontrar similitudes e importantes diferencias, en las obras de dos artistas tan distantes en el tiempo, por la tipología de obra y por lo que provoca en la mirada de quien se asoma a observar desde fuera el micro-mundo que nos proponen. La caja habla del gusto por el detalle, del preciosismo, de la fenomenología de lo pequeño.

Una vez en el interior de la miniatura verá sus amplias estancias. Descubrirá desde el interior una belleza *interior*. Hay aquí una inversión de perspectiva, inversión fugaz o más cautivadora, según el talento del narrador y la facultad de ensueños del lector [...] las “miniaturas” de la imaginación nos devolverían simplemente a una infancia, a la participación en los juguetes, a la *realidad del juguete* [...] La miniatura, sinceramente vivida, me aísla del mundo ambiente, me ayuda a resistir la disolución del ambiente. La miniatura es un ejercicio de frescor metafísico; permite mundificar con poco riesgo. ¡Y qué reposo en este ejercicio del mundo dominado! La miniatura reposa sin adormecer nunca. Allí la imaginación está vigilante y dichosa. (Bachelard, pp. 137, 147)

Las cajas de ambos artistas nos sugieren la invención de espacios interiores que podrían ser imaginariamente habitados, la reconstrucción y reinterpretación de la vida de los objetos, la recolección de recuerdos y vivencias de los espacios que habitamos. Pero sobre todo, inventan las relaciones de los elementos que las llenan, estableciendo relaciones más sutiles, en el caso del artista norteamericano, y más evidentes en las obras de Alexeeva. Las dos despiertan la fascinación, por la oportunidad de colarnos en la intimidad de los espacios secretos. Heredan la tradición de las casas de muñecas que servían de juego, sugiriendo el comportamiento y las vinculaciones de los sujetos que conviven en el interior.

Si Cornell construía mundos y recuerdos imaginarios en sus cajas de carácter onírico, Alexeeva recrea interiores que le sirven como escenarios, para representar espacios en miniatura, cautivadores, deseables de espiar y de poseer, pero también para poner de relieve aspectos políticos, que relaciona entre lo que representa con los objetos que conforman el decorado del habitáculo y los videos. En las relaciones que establecía Cornell entre los enseres recolectados, subyacían conexiones abstractas, basándose más en la metáfora que en la narración de una situación concreta. El diálogo de los elementos en la caja “cornelliana” pone el énfasis en sus asociaciones objetuales y secretas; forma, tamaño, escala y significado libres (ofreciendo una interpretación abierta de lo que vemos). La caja de Alexeeva apunta a una dirección intencionada, la escala de los elementos y el espacio que los alberga, guardan una relación lógica y racional con su entorno, conectándonos más con las miniaturas.

La indagación en la nostalgia de la memoria, es también un factor determinante en la exposición de Ken Matsubara (Tokio, 1949) *Repetition*, en el Blue Project Foundation de Barcelona en Febrero de 2014. El artista japonés presenta una serie de videoinstalaciones con gran coherencia y limpieza estética y formal. La imagen en movimiento aparece en blanco y negro, encapsulada en los objetos que presenta, duplicada o triplicada en ocasiones por espejos. Establece un juego variable con la percepción del espectador, ya que cada pequeño contenedor genera una relación nueva con el video. Interpone un velo entre nuestra visión y la imagen en movimiento: espejo, cristal o agua, todos interfieren el acceso de la mirada, pero potencian lo que ocurre con la imagen.

La “caja” en este caso tiene diferentes formas: estuches de metal, pequeños muebles de madera, carcasas de reloj de pared, vasos de vidrio, actuando como espacios que evocan interioridad, memoria y entidad propia, a la imagen y la relación continente-contenido. Obras sutiles que no parecen querer ser miradas, solitarias, casi ínfimas. No muestran fácilmente su interior, sólo desde un punto de vista se accede al video, y aún localizando la imagen, no se revela su mecanismo (Figuras 101, 102).

Las piezas de Matsubara guardan ese sentido de lo mágico, el video parece surgir de la nada y no parece estar vinculado a nada, más que a la propia poética que dialoga con el objeto. Los movimientos repetitivos e incesantes que plantea el autor en la parte videográfica de sus pequeñas obras están cargados de símbolos, herencias de su cultura, fragmentos de memorias personales.

Sus piezas proponen una extrema concentración para apreciarlas. La condensación viene dada por el habitáculo en el que la imagen se desarrolla, y el reducido tamaño del video, forzando a la mirada a habituarse al pequeño espacio, a su mínima dimensión. La poética queda concentrada en el lugar que habita, hermético e infranqueable. Nuestra visión no llega a acceder, sólo puede observar desde fuera, un fenómeno protegido por un micro universo que no puede ser invadido.



Figura 101. *Winter Dreams* (2011). *Table, mixed media*. Ken Matsubara

Figura 102. *The Sleeping Water-Deer* (2012). *Mixed media*. Ken Matsubara



La narrativa se establece con movimientos sucesivos y un ritmo hipnótico, induciendo a verla repetidas veces. La instalación *Round Chair*, (2013), compuesta por videos, vasos de vidrio, y banquetas, puede pasar por una instalación sólo objetual (Figuras 103, 104).

Sólo cuando observamos el fondo de los vasos desde arriba, podemos apreciar su poética. Los videos insertos que se dejan ver a través del vidrio, muestran secuencias grabadas en el mismo plano cenital. Objetos que caen por gravedad desde el mismo ángulo que miramos. La caída libre de un plato, a cámara lenta y el momento en el que rompe contra el suelo, es recogido y repetido de forma constante. La imagen se refleja elevándose por el agua que el vaso contiene. La contradicción de movimientos, descendente (que ocurre en el video) y ascendente (que ocurre en su reflejo en el agua) crea una sensación de succión, parecida a la que acontece cuando rompen las olas del mar. La tensión entre acciones contrapuestas y constantes le infiere un sentido de fuerza perpetua, condensada en una extensión mínima. La asociación de la expansividad de la imagen, junto con la naturaleza claustrofóbica del espacio en el que es presentada, genera un *loop* particular, un ritmo de latido (sístole-diástole, contracción-expansión) que bombea una energía que nos hace partícipes de su cíclica presencia. Su insignificancia nos plantea un estado de duda, entre la fugacidad de los momentos captados en la imagen, y la perennidad que sugiere el constante bucle, en un objeto creado para potenciar su sentido.

La comparación con las *Lightboxes* de Alexeeva nos resulta inevitable, no por su parecido sino por su discrepancia. El aspecto lúdico y romántico, casi victoriano, del trabajo de la artista rusa, es muy diferente a la solemnidad de las obras de Matsubara. Los espacios mínimos, diáfanos y limpios propios de la cultura japonesa, se muestran aquí en toda su unidad.

Figuras 103, 104. *Round Chair*, (2013). *Mixed media*. Ken Matsubara

### 1.III.II La adaptación de la imagen en el espacio dado

En el “contenedor narrativo”, lo material del objeto y lo inmaterial de la imagen conviven tensionados. En *Memoria de un espacio I* (Generación 2012. Casa Encendida, Madrid, 2012), una videoinstalación (90 x 80 x 60cm) muestra una maqueta blanca, un espacio vacío, sobre la que se proyecta un video HD (4' en loop), en el que un ciclo solar de luz “mapeado” se adapta a la superficie. Amaya Hernández, (Madrid, 1980) estudia Bellas Artes en la Universidad Complutense, interesándose ya en ese periodo por la utilización de la luz como elemento narrativo. Esto le lleva a formarse en dirección de fotografía de cine.

En sus obras, en las que la imagen en movimiento se encuentra con el espacio construido, se aprecia la confluencia de su trayectoria.

La proyección inunda de luz un espacio interior, que representa una estancia blanca e indeterminada, con aberturas a alturas variables. La luz solar pasa por el espacio iluminándolo, colándose por las puertas y ventanas de la estancia, concentrando en 4 minutos un ciclo diario de luz. Formalmente hablando, lo notable de esta pieza es la adaptación de la luz a la maqueta, que se modula variando sus tonos del blanco al gris dependiendo de los espacios que ilumina.

La imagen – luz, se derrama en el interior con un movimiento sutil, cíclico, casi real. Al tratarse de una grabación previa y adaptación posterior a la maqueta, lo que estamos viendo es un fenómeno acontecido, que contemplamos en el presente, justificando su título; actúa de memoria de un lugar, juega con el espacio – tiempo de una forma literal (Figuras 105, 106, 107).

Reconstruye un sencillo hecho y lo presenta de forma concentrada, esencial. El fenómeno de la luz natural inundando una estancia interior, privada, modulando su luz, desde el blanco hasta el negro, puede ser un fenómeno cotidiano, pero aquí se convierte en un exquisito acontecimiento. Consigue traspasar la barrera de lo irreal, de lo virtual, porque la representación construye un espacio nuevo a partir de un recuerdo, como es la grabación. La pieza contiene la vibración entre la veracidad de la luz proyectada, y el espacio artificial construido en el que se adapta. El flujo poético originado de la tensión entre materia y no materia, proporciona un lugar de diálogo al conflicto.

La impecable factura de esta pieza, es posible gracias a la técnica denominada “mapping”, capaz de lograr una adaptación de la imagen en movimiento (ciclo de luz en este caso), en un espacio restringido, con un solo micro-proyector.



Figura 105, 106, 107. *Memoria de un espacio I*. (2012). Video instalación. Amaya Hernández



Cuando esta técnica se aplica a la video-escultura, en función de potenciar la intención de una idea, los resultados pueden llegar a ser muy satisfactorios. En el caso del trabajo de Amaya Hernández, se aprecian tres fases del proceso:

- Elaboración de la maqueta que va a experimentar el ciclo de luz
- Grabación del ciclo de luz real en la maqueta
- Adaptación por mapeado al espacio interior de la maqueta

El “mapping” es una proyección dinámica de video 3D, que puede simular formas nuevas a objetos o superficies cambiando la apariencia del volumen, logrando impresiones de movimiento por medio de proyectores de gran potencia lumínica cuando se realiza para exteriores.

El artista audiovisual Franc Aleu, que citábamos vinculándolo al trabajo de colaboración de Jaume Plensa con *La Fura dels Baus*, utiliza a menudo el “mapping” en sus escenografías y en sus intervenciones públicas. La proyección de video sobre edificios, es la práctica más frecuente en la que esta técnica se aplica. Empresas especializadas en colaboración con arquitectos, dedican su actividad a la realización de espectáculos, en los que los efectos visuales y sonoros, se adaptan a fachadas emblemáticas de las ciudades, para ser vistas por amplias audiencias. La primera empresa que utilizó el “mapping”, fue Urbanscreen (<http://www.urbanscreen.com/>), en Bremen, Alemania en el año 2005, dedicándose al diseño de proyecciones a gran escala para fachadas urbanas. Un ejemplo llamativo presentado en Barcelona, fue la performance multimedia diseñada por Moment Factory en colaboración con el Cirque du Soleil, sobre la fachada clásica de la Catedral de la Sagrada Familia (Figuras 108, 109).

*Figura 108, 109. Mapping en exteriores*

### 1.III.III La transposición de escalas como agente incluyente

Desde la reducida dimensión que nos proponen las obras de los autores vistos hasta ahora, y manteniendo la atención en la intimidad de la “caja”, regresamos a la escala natural que nos proponía Jaume Plensa, favoreciendo la creación de espacios, que proporcionan la experiencia de inmersión del espectador en la obra. Este es uno de los aspectos más destacables del trabajo de Janet Cardiff (Canadá, 1957) y George Bures Miller (Canadá, 1960), autor éste último que ya mencionamos por su pieza *Imbalance*.

Desde el principio de los años noventa, trabajan juntos en la creación artística. En sus obras utilizan para una narración no lineal, el sonido; voces, composiciones musicales y ruidos como elemento escultórico, y la escenografía con evocaciones cinematográficas y literarias; en el cual el movimiento del espectador es provocado y, al mismo tiempo guiado por la misma obra. Unen expresiones como la novela negra, el teatro, el cine o la radio en sus referencias. El espectador se convierte de esta manera en actor, participa en una gran ficción en la que la historia, el presente, el recuerdo personal y la imaginación le envuelven en un entorno total.

Su recuperación del audio “binaural”, inventado en 1881 y en desuso, es una de las aportaciones de la pareja de artistas canadienses. La grabación “binaural” emula la forma en que la mente interpreta el sonido. Nuestra comprensión de las dimensiones del espacio, depende en gran parte del sonido, incluso sin ver podemos imaginar lo que nos rodea por las resonancias que escuchamos. El realismo de esta técnica se acerca a una percepción tridimensional. Dos grabaciones de audio superpuestas emulan la recepción del oído derecho e izquierdo, yendo más allá del estéreo. En la práctica, la grabación “binaural” se recoge situando dos micrófonos omnidireccionales en los dos lados de la cabeza de un maniquí, imitando así la posición de los oídos humanos, y las diferencias con las que se perciben los sonidos frontales, laterales y traseros (Figura 110).

En el tipo de contenedor narrativo que nos plantean, el espectador está dentro del habitáculo, la experiencia de observar es envolvente, inclusiva. Si la caja tiene la propiedad de invitar al voyerismo, también tiene la consecuencia de marcar distancia; el que observa está fuera. La miniatura que proponen la caja cornelliana, las lightboxes de Alexeeva y las obras de Matsubara, inducen a la ensoñación de lo pequeño, a la inclusión por medio de la imaginación. La instalación a escala humana de Cardiff y Miller, incluyen la percepción física, posibilitando que el espectador penetre realmente el espacio, lo habite de forma corporal.

A priori, esta diferencia no le da ventaja. Eduardo Chillida, en conversación con el historiador Kosme de Barañano, refiriéndose a la relatividad espacial en la obra de Alberto Giacometti comenta: “...en una ocasión,



Figuras 110. Grabación “binaural”.



Figuras 111, 112, 113. *The paradise institute*, (2001). Janett Cardiff y George Bures Miller

en el año 1953, le pregunté (a Giacometti), por qué hacía esculturas tan pequeñas. Y me dijo: “Las hago tan pequeñas porque así el espacio es más grande”. Fue una respuesta definitiva y estupenda.” (Chillida, 2003, p. 66)

La imaginación que proporciona lo pequeño, puede llegar a ser inmensa. El interés reside en que invierte la experiencia perceptiva y transgrede la lógica de cómo imaginamos al contenedor. Cuando observamos y experimentamos las obras de Cardiff y Miller, somos realmente parte de la idea. De alguna forma nos convertimos en miniatura, nos vivimos por un momento en el micro-universo (de escala humana) que nos plantea la obra. Esa transposición de escalas y las sensaciones que evoca, es relacionada por Bachelard (1975) cuando trata la poética de la miniatura, y sus transacciones de lo pequeño y lo grande:

[...] transposiciones de tamaño que prestan una doble vida a los espacios poéticos. A veces bastan los versos para esta transposición, como en estas líneas de Noel Bureau: (Noel Bureau, *Les mains tenclues*, p. 25) *Il se couchait derrière le brin d’herbe ‘ . Pour agrandir le ciel.* [Se acostaba tras la brizna de hierba / para agrandar el cielo.] [...] a veces, las transacciones de lo pequeño y de lo grande se multiplican, se repercuten. [...] correlativamente, los objetos familiares se convierten en las miniaturas en un mundo. Macrocosmos y microcosmos son correlativos. (pp. 151, 152)

La obra de los canadienses cuestiona el espacio de percepción del museo, ampliando los medios y las maneras de actuación y recepción, incorporando el paseo o la interacción social. Mediante el uso de la escenografía, la robótica, los nuevos medios, las alusiones al imaginario visual y sonoro, y la interacción con la obra, logran una gran empatía con el público. Utilizan un imaginario muy próximo a lo que representan las cajas de música y los autómatas, máquinas danzantes, parlantes, musicales, refiriéndose también a los orígenes y los primeros experimentos del cine. Relaciones con el ilusionismo, la magia y las fantasmagorías, aquellos dispositivos que infundían movimiento a las imágenes.

La exposición ya mencionada *The Killing Machine y otras historias. 1995 – 2007*. MACBA. 2007, reunía instalaciones que funcionaban como escenarios, donde se cuestionaba la subjetividad del espectador, sintetizando la relación entre sonido, imagen y situación. Las instalaciones de Cardiff y Miller actuaban como unidades temporales de experiencia, narraciones que conjugaran relatos de ficción y efectos sonoros. Es una constante de los dos artistas poner al espectador dentro de la obra de arte. La muestra, coproducción entre el Museu d’Art Contemporani de Barcelona, y el Institut Mathildenhöhe de Darmstadt, recogió un total de diez instalaciones componiendo un tejido de experiencias independientes pero complementarias.

Una de las instalaciones; *The paradise institute*, 2001 (Instalación multimedia con video proyección y audio binaural. Duración: 13’ en loop. Dimensiones: 5.1m x 11m x 3m) (Figuras 111, 112, 113), fue producida



originalmente para el Pabellón de Canadá en la Bienal de Venecia 2001. Cardiff y Miller basan este trabajo en la vivencia del cine. Un habitáculo de madera contrachapada, enmoquetado de rojo en su interior, sitúa al espectador en una grada con asientos forrados de terciopelo. Al fondo, en un plano muy inclinado, se representa a pequeña escala y con todo el detalle de una factura impecable, un patio de butacas y una pantalla de cine. El observador se coloca auriculares pudiendo ver la película en la pequeña proyección. El film experimental, es completado simultáneamente por el audio, proponiendo un supuesto sonido ambiental. La narrativa se fragmenta en varios sentidos, dando lugar a un espacio de múltiples percepciones sensoriales. Por una parte la mezcla del espacio físico real del habitáculo o contenedor, se contrapone a la reproducción de la antigua sala de cine dentro del mismo lugar, provocando una tensión de escalas. El visionado de la imagen en movimiento y la escucha del sonido propio de la película, entran en conflicto con el supuesto sonido ambiental que incluye la experiencia acústica. El espectador es aquí también partícipe de las múltiples capas perceptivas superpuestas.

En *Playhouse*, 1997 (Instalación multimedia con video proyección y audio binaural. Duración: 5' en loop. Dimensiones aproximadas: 1,5m x 3m x 2,15m), expuesta en la misma exposición, el observador accede a la instalación situándose en un palco, desde el que divisa un reducido teatro de ópera. Vemos al fondo la imagen de la soprano proyectada en video, y su voz puede oírse a través de los auriculares, con los que escuchamos también el murmullo del público. El juego con la escala nos ubica en una sala de grandes dimensiones, la proyección de la cantante es de pequeño tamaño, correspondiente a la forzada perspectiva (Figuras 114, 115).

La ilusión del ámbito teatral es rota por medio de las voces que se superponen en paralelo a la representación. La voz de Janet Cardiff murmura al oído: "Bajo tu asiento hay una maleta, que contiene todo lo que necesitas... ahora todo depende de ti"<sup>15</sup>.

La vivencia simultánea de la función que vemos sobre el escenario, y lo que presuntamente sucede en la platea, plantea al espectador una triple vivencia: la real como visitante de la exposición; la propuesta como público asistente a una peculiar ópera; y la personalizada como individuo, que recibe mensajes de las supuestas personas que le acompañan.

Esto precisamente es el punto fuerte de Cardiff y Miller, la capacidad de sintetizar y armonizar en una misma obra, varias capas significantes, y sobre todo la preocupación y el logro de que el espectador reciba, comprenda y sea partícipe de la múltiple experiencia. Su forma de hacer, plenamente contemporánea, con una calidad estética y formal, y una profundidad poética incontestable, está conectada con la realidad perceptiva de un espectador que no necesita tener amplios conocimientos sobre arte, para entender y experimentar con plenitud la obra. Se alejan así de los planteamientos elitistas que abundan en el arte contemporáneo, en los que la comunicación con el receptor es algo secundario, incluso prescindible.



Figuras 114, 115. *Playhouse*, (1997). Janet Cardiff y George Bures Miller

## 1.VI Indagación del proceso creativo. Experimentación práctica1

[...] hoy es obvio que los críticos y los teóricos tienen un poder excesivo. Abres un catálogo y lees lo que han escrito los artistas, declaraciones sobre su obra, y es tan frustrante... Lo que escriben muchos artistas suena justamente como el tipo de escritura crítica que nos rodea, asumiendo que es así como se supone que uno debe hablar hoy. Con franqueza, ¿Por qué hicieron la obra? Cuando los artistas emulan en su propio trabajo, en sus actitudes frente a su trabajo, las discusiones críticas de las revistas, se convierten en una forma de mimetismo que reconoce el poder de la crítica y de la escritura teórica. Me parece muy inquietante. (p. 63)

Tomamos la cita de Bill Viola ([Pühringer, 1995](#)) como introducción a las reflexiones que se desarrollan a continuación, en las que analizaremos formal, poética y conceptualmente, los procesos que conforman la praxis, llevada a cabo durante la investigación. Consideramos que la subjetividad del lenguaje artístico, es inherente al relato del proceso creativo descrito desde su interior.

En esta primera parte de la experimentación práctica, supeditamos la praxis a las relaciones de la imagen en movimiento con el ámbito escultórico.

Todos los trabajos presentados en este capítulo han sido expuestos al público, en un total de tres exposiciones individuales, con el fin de recibir valoraciones externas a la presente investigación y generar espacios de encuentro con las personas que se han implicado en los procesos.

En este caso, los temas que abordan cada uno de ellos, han sido pensados en función de la colaboración con la Asociación Stop Sida, con la que hemos trabajado. Esta colaboración ha facilitado notablemente las gestiones de exposición al público, pero sobre todo, nos ha dado la oportunidad de realizar proyectos en equipo, en colaboración con las personas que componen el colectivo con el que trabajan, generando sinergias con la acción social.

Del desarrollo de los proyectos realizados, con esta asociación y otras confluencias, se da cuenta en el capítulo cuarto. En el presente apartado nos centramos en analizar los procesos y resultados de las piezas presentadas, en relación con las propuestas confluyentes tratadas.

Se presentan un total de cuatro trabajos, que competen a los tres supuestos planteados. Se ubican en cada apartado, en función de la valoración de sus predomios. No obstante cada uno de ellos contiene aspectos de los otros dos supuestos:

**La pantalla como parte integrante de la obra escultórica**

1 - *Sin título*

**La proyección de la imagen al objeto escultórico**

2 - *Huevo cósmico*

3 - *A veces mis recuerdos se confunden con los sueños*

**Contenedores narrativos**

4 - *Lo que quieres que te cuente*



## La pantalla como parte integrante de la obra escultórica

### 1 – *Sin título*. Video Instalación, 2011. Monitor y video monocanal con sonido 8’.

Realizada dentro del primer proyecto de colaboración con la Asociación Stop Sida.

Presentada en exposición *En el Nom del Sexe*: Sala noble de l’Edifici del Rellotge. Escola Industrial de Barcelona, diciembre de 2011.

*Sin título*, presentaba un televisor viejo, mimetizado con el suelo y casi perdido en la gran Sala del Rellotge de la Escola Industrial de Barcelona. Este “discurso ignorado” emitía una entrevista rodeada de sonidos desacompañados. La imposibilidad de oír con claridad las ideas contenidas, que reunían puntos clave del discurso, generaba una sensación contradictoria de atracción y rechazo ante lo que se explicaba. La persona se posiciona delante de la cámara exponiendo su proceso vivencial desde la intimidad y la reflexión que su propio retrato le limita. La unión de video y objeto interpretaba de manera física esta limitación.

Desde la estrategia metodológica, se ideó esta video-escultura con el fin de experimentar la pantalla como objeto escultórico, dentro de un recorrido expositivo, poniendo en relación la imagen en movimiento y su medio de transmisión (Figuras 116, 117).

La intención de camuflar el monitor, fue denotar la invisibilidad social a la que se ve empujado un mensaje como el que contenía el video de la entrevista. Un discurso vivencial y humano, sobre cómo ha afectado la irrupción del VIH, en especial en el colectivo más castigado por la enfermedad. El visionado exigía la atención del espectador, ya que el televisor, colocado en el suelo, pasaba prácticamente desapercibido.

El objeto y el video apuntaban en la misma dirección, vinculándose imagen y pantalla en una relación de intenciones. El monitor en este caso, cumplía una función escultórica, aportando por su forma y color, significados complementarios a la idea principal.

#### Elaboración:

El objeto en su forma de presentarlo, debía contener la intención. Se optó por la solución de trabajar la apariencia del monitor en relación con el suelo. Abandonar en medio de la sala el objeto portador del video, parecía a priori una opción contraproducente, pero en opinión de los asistentes fue una de las piezas más seguidas por la anomalía de su exposición.

Para la elaboración de la mimetización del televisor viejo casi inservible, en el contexto de la Sala del Rellotge de la Escola Industrial, se pidió un azulejo del suelo que nos facilitó el personal de mantenimiento de la Escola. Se lacó el exterior del televisor con 5 tipos de acrílicos, aplicando sucesivas capas con pistola. En la edición del

Figuras 116, 117. *Sin título*. (2011) Video Instalación ©

video se optó por la sobre exposición de luz y un filtro de color azulado (Figuras 118, 119).

Se buscó en la imagen un tratamiento de retrato pictórico. Acotamos la entrevista a 8 minutos extrayendo los aspectos más reveladores, apoyándonos en esta fase, en las sugerencias de los expertos vinculados a la organización. Se situó la pieza en un lugar de paso, para que el espectador prácticamente tropezara con ella.

Para la elaboración del video se realizaron entrevistas a varias personas vinculadas al colectivo con el que trabaja la organización. La pregunta general a la que respondían los entrevistados era: *¿Cómo has vivido y vives tu sexualidad?* (Figuras 120 - 125).

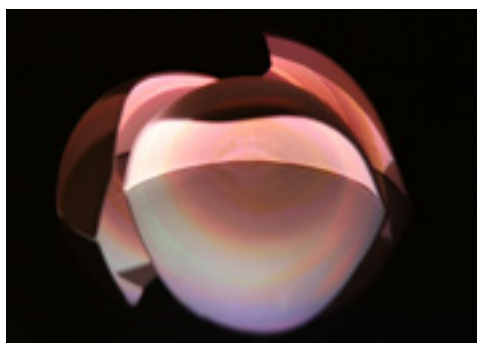
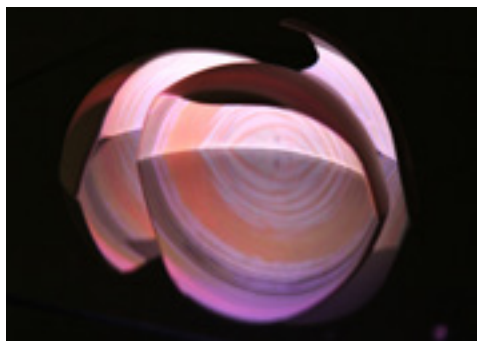


*Figuras 118, 119. Sin título. (2011)*

*Figuras 120 - 125. Fotogramas entrevistas (2011)*

©





## La proyección de la imagen al objeto escultórico

### 2 – *Huevo cósmico*. Instalación. 2012.

Proyección de video con sonido (6'30''), sobre tres piezas de porcelana de Limoges. Columna de madera con micro-proyector en el interior y urna de vidrio. Base de vidrio para sustentar las piezas de porcelana.

Realizada dentro del segundo proyecto de colaboración con la Asociación Stop Sida. Mostrada al público en la exposición *VIHTAL*. Diciembre de 2012. Sala Lluïsa Franch Cotxeres de Sants. Barcelona.

Con esta práctica experimental, la intención principal fue comprobar el comportamiento de la imagen, al ser proyectada sobre un material diseñado específicamente para ello. Y a su vez confrontar la elaboración del objeto con sus posibilidades de proyección.

Según avanzaba el proceso, percibimos que la pieza podía reunir más de un factor, de los contemplados en el área de confluencia entre imagen en movimiento y objeto escultórico, y en más aspectos que conciernen a las propiedades de la imagen. Se ha querido dar prioridad a la proyección sobre materia, como indicador predominante, no obstante la fragmentación es también un factor presente. La división de la imagen en las tres superficies cóncavas, y el reflejo que devuelve el cristal que le sirve de base, diversifican el visionado, conformando una unidad desde la multiplicidad (Figuras 126, 127).

El carácter de expositor que guarda algo valioso, se pone en relación con los contenedores narrativos, pero no se plantea un escenario, sino que la vista se concentra en una imagen *esencial*, muy concentrada y sintetizada en su intención.

La grabación de un paisaje real (el movimiento del mar en diferentes momentos del día), toma forma de microorganismo que se mueve circularmente, necesitando de su reflejo para ver el ritmo completo. En el *Huevo cósmico*, el proceso de la proyección se genera por expansión, la impresión de un fenómeno cíclico de luz, es recogida y proyectada en formas cóncavas de porcelana de Limoges.

En esta metáfora, el reflejo del cristal unifica la imagen, completando su significado. Sin reflejo no hay totalidad, sin fantasía no hay realidad, sin utopía no hay objetividad.

La proyección en el interior de los pedazos cóncavos de material, que sirven de pantalla a la imagen del mar, se adecuan al movimiento y le infieren un sentido circular, de bucle, que se completa visualmente con su reflejo.

Figuras 126, 127. *Huevo cósmico* (2012) Video Instalación ©

El ciclo se compone de ritmos repetitivos que se ven reforzados físicamente con la proyección que surge del interior de la columna. La fragmentación de la imagen sugiere una rotura de la totalidad, sin embargo la vista del conjunto (incluido su reflejo, su parte no real) proporciona la unidad.

Una imagen exterior, cíclica, inmensa, como es un día completo del mar desde la perspectiva en tierra, es recogida.

El lugar donde se recogió la grabación, en la costa septentrional africana, reúne unas características especiales; el rompeolas está distanciado de la orilla, esto provoca que en esta separación, haya una capa constante de agua sobre la arena, que refleja el cielo como un espejo. Un cielo luminoso, abierto y estable en clima, pero cambiante en sus tonalidades. En el agua, la base, como en un lienzo inmenso y desbordante, las gamas plateadas, cobrizas o rojas intensas se repiten cada atardecer, el vaivén tranquilo del agua aporta una visión vibrante y mágica. El plano de la cámara se enfoca sobre esta película de agua, el movimiento continuo y los cambios de color que se producen sobre ella (Figuras 128, 129, 130).

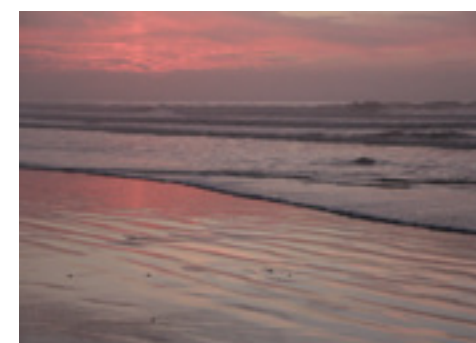
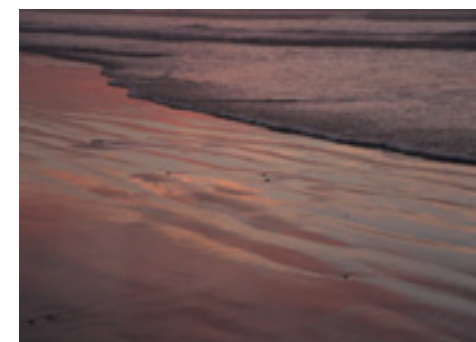
Este paisaje infinito es ordenado y condensado en la edición, y desplegado en la proyección, sobre el blanco de porcelana.

El resultado de la instalación guarda paralelismos con el momento recogido en el lugar. Después del montaje del video grabado, lo que se ve es una síntesis de la bóveda celeste reflejada en un elemento traslúcido, pero en esta metáfora, el mar es cielo y agua, moviéndose en círculo en un ciclo constante.

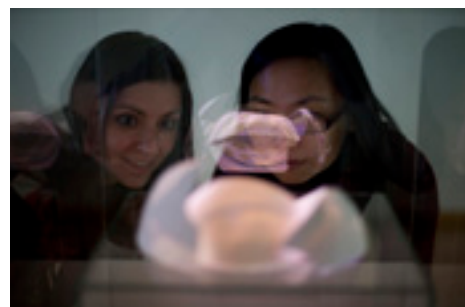
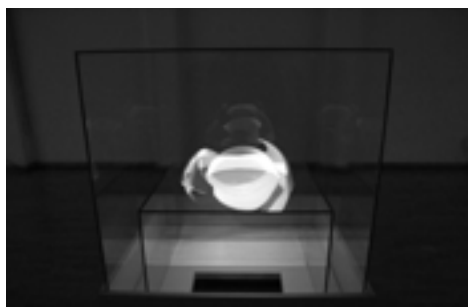
Se construyó una columna de madera lacada, para contener y ocultar el micro-proyector y para servir de base a la urna de cristal. A su vez, dentro de la urna se elaboró un sustento de vidrio, para soportar las piezas de porcelana y reflejar la imagen proyectada desde el interior de la columna

Esta pieza ha contado con varias fases, y como dato de proceso, contiene el trabajo llevado a cabo en tres países y dos continentes; la porcelana fue uno de los resultados de la estancia durante el Workshop en L'école National Supérieur d'Art de Limoges, Francia, en Mayo de 2012; el video fue tomado en la costa marroquí, a 60 km de Essaouira, durante la invitación para la investigación artística en la Résidence d'artistes Ifitry, Centre d'Art Contemporain d'Essaouira, Marruecos, en Octubre de 2012; y la edición, así como la ejecución de la estructura final de la obra, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

El trabajo durante la estancia en la ENSA (L'école National Supérieur d'Art de Limoges) se basó en la investigación de la porcelana como material escultórico idóneo para la proyección sobre él. La porcelana tiene la ventaja de la translucidez. En su estado natural después de cocer y sin esmaltar posee una dureza, consistencia y un tono blanco opaco excepcional. La dificultad de lograr la translucidez, radica en la inestabilidad de las piezas en su comportamiento en el horno. 3 mm es el máximo grosor, que permite que la luz o la imagen en movimiento atraviesen la superficie, no obstante a menos grosor, más nitidez (Figuras 131 - 136).



*Figuras 128, 129, 130.* Imágenes del video contenido. Ifitry, Essaouira, Marruecos (2012) ©



*Figuras 131 - 136. Huevo Cósmico. Proceso. Estancia en la ENSA. Exposición VIHTAL (2012).  
Fotografías del autor y de Mónica Lou. ©*



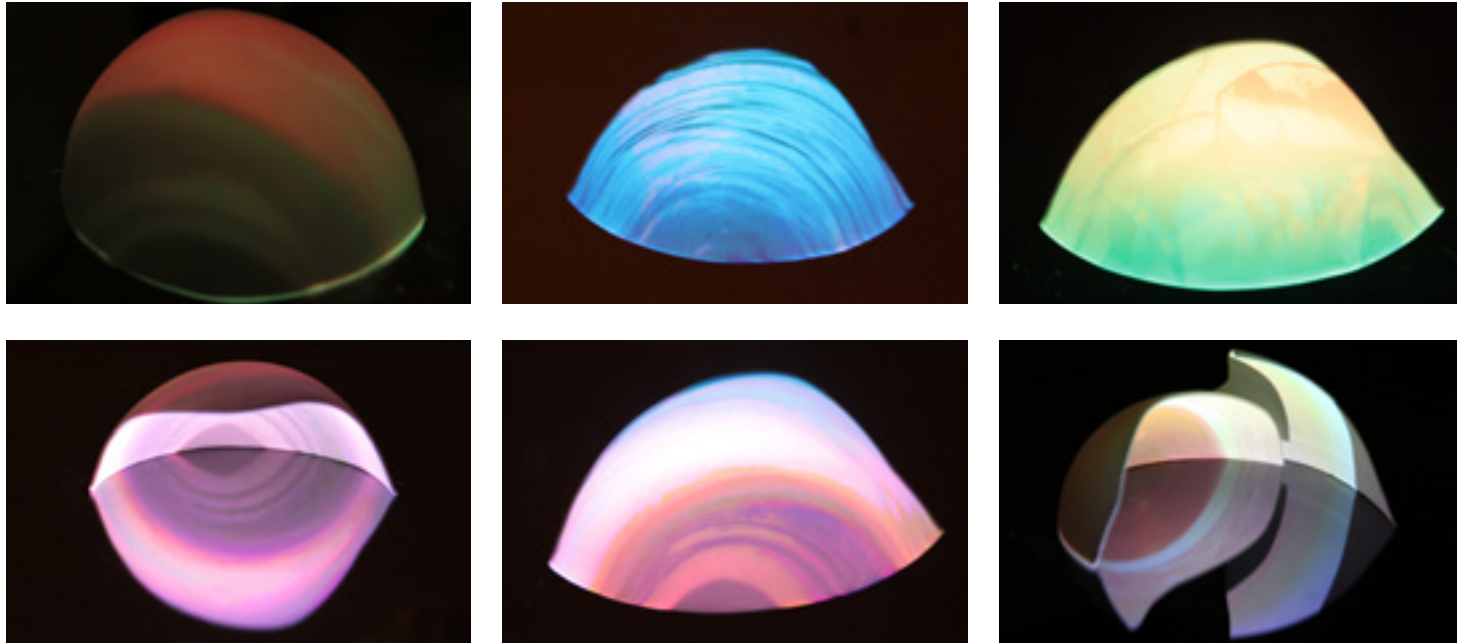
Este escaso espesor provoca un comportamiento imprevisible en la cocción. Las formas previstas desde el molde, son susceptibles a deformarse completamente, con resultados fortuitos. Aprovechamos la espontaneidad de las deformaciones, para generar nuevas superficies con aspectos “blandos” con cierto valor estético y conceptual.

El trabajo experimental desarrollado buscó el objeto escultórico ideal para la proyección (Figuras 137 - 142). La idea inicial era lograr superficies curvadas y fraccionadas, en forma de pantallas aisladas para favorecer la narrativa fragmentaria, evocando una sensación de huevo o embrión. Para ello se partió de moldes semiesféricos con diversos tamaños, seccionando después las piezas resultantes.

Partes separadas de una esfera que perdió su unidad pero no su curvatura, símil de las proyecciones posteriores, que muestran un solo video fragmentado en varias imágenes complementarias, que en sí mismas son independientes, pero próximas dan una idea de unidad. Como si para percibir lo unitario, la unidad de sentido que hay detrás de lo real, se necesitase de un espejo fragmentado, y el ser capaz de ver de una vez el conjunto de todos los fragmentos, fuera lo que daría el significado completo.

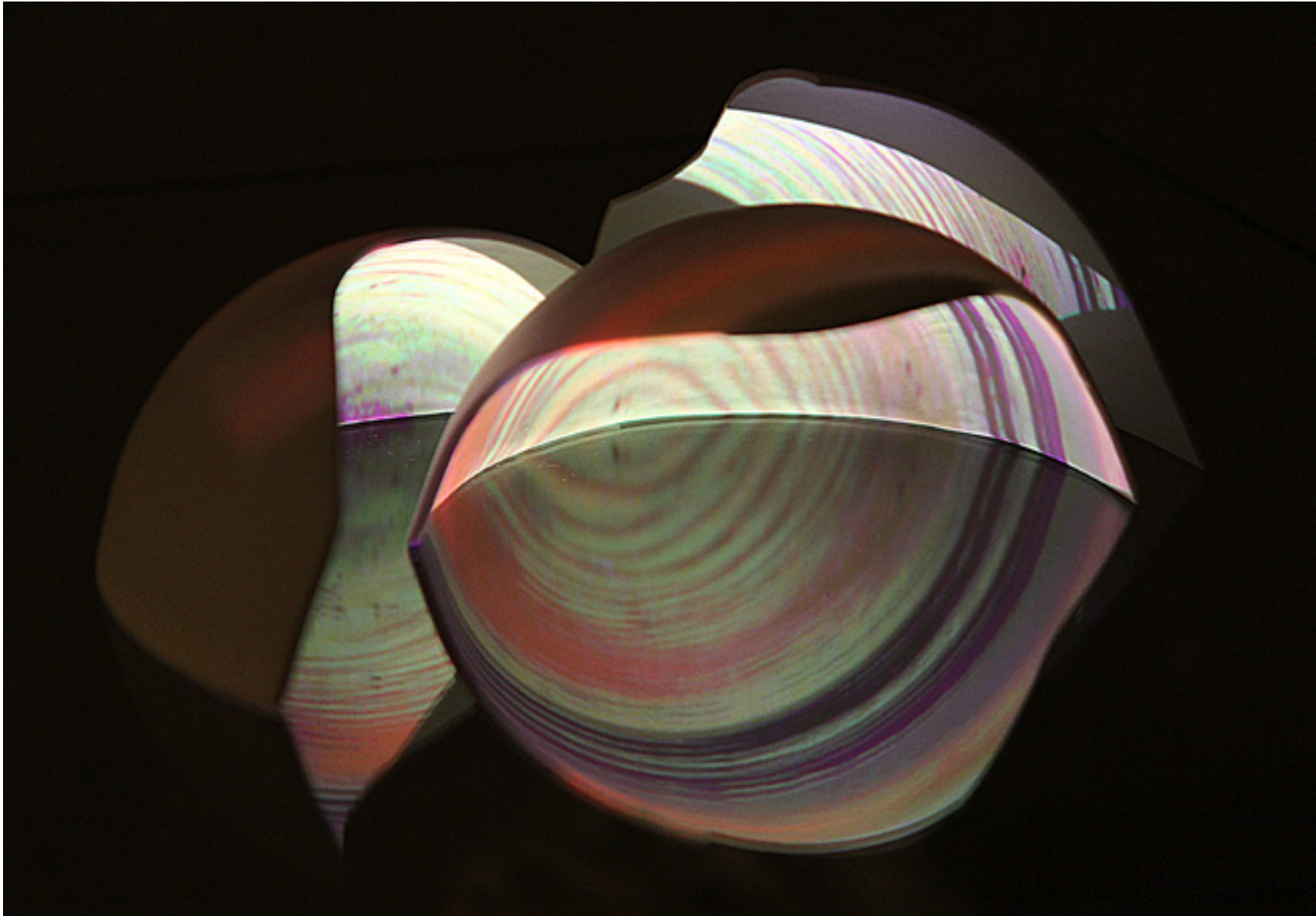
Este principio sintetiza buena parte de nuestra investigación, ya que en una pieza, se concentra el movimiento expansivo; aquello que se está contando está sucediendo en el relato mismo (Figura 143).

Las conclusiones de este trabajo plantean un procedimiento eficaz, para la expansión del video por proyección al objeto escultórico. Este método contempla un proceso, que aspira a integrar las fases de trabajo escultórico con las del trabajo videográfico, integrándolas por medio de la proyección. En esta fase de experimentación, es de interés la creación de objetos-pantalla, que en sí mismos contienen la posibilidad de albergar imagen en movimiento, y que ésta dialogue con su forma. El video por proyección se integra en un objeto ideado especialmente para él. Los significados se han multiplicado, el medio es facilitador de sumas poéticas.



*Figuras 137 - 142. Huevo Cósmico. Proceso. Pruebas de proyección sobre porcelana de Limoges (2012)*

*Figura 143 (derecha). Huevo cósmico. Video Instalación ©*





### 3 – *A veces mis recuerdos se confunden con los sueños*. Instalación. 2013.

Proyección de video con sonido sobre cama con sábanas blancas (140 x 200 cm) / 4' en loop.

Realizada dentro del tercer proyecto de colaboración con la Asociación Stop Sida.

Presentada en la exposición *EVOCATIVA*, Casa Golferichs de Barcelona en Septiembre de 2013, y en la bienal internacional, *The Wrong International Art Digital Biennale*. Centro de arte Mutuo. Barcelona 2013.

#### Sinopsis:

La cama de la mañana deshecha, las sábanas blancas, dormidas, el mar proyectado, el vaivén, los múltiples dibujos que forman las olas se entremezclan con los pliegues, dando lugar a imágenes traslúcidas, en las que el exterior y el interior son una misma cosa, la intimidad se ha fundido bajo el mar, conformando un paisaje extraño pero reconocible.

#### Idea motor para el trabajo de colaboración con la organización:

El VIH/Sida como enfermedad social, genera todo un compendio de prejuicios alrededor del sexo. La instalación *A veces mis recuerdos se confunden con los sueños*, crea una metáfora visual en torno a la cama como lugar de encuentro. Simbólicamente, la luz y el agua que la inundan, purifican y liberan de discriminación y estigmatización las vivencias que en ese espacio acontecen.

Una de los mayores retos que enfrentamos en los proyectos de confluencia, con una organización que trabaja en el ámbito de lo social, y con el cruce de medios y disciplinas como argumento principal de esta investigación, es el de tratar desde el lenguaje del arte, los temas de fondo en los que trabajan sin que la poética pierda su espacio.

Hablar de VIH-SIDA desde la imagen, exige tratar el tema de forma transversal, pensando y valorando los factores que envuelven a esta enfermedad social. Sin duda la sexualidad es el argumento principal que impregna la epidemia, y la convierte en maldita. Entre los muchos prejuicios que dominan la moralidad, habitualmente distinguimos entre un sexo limpio y puro, y un sexo sucio. El Sida como enfermedad social ha estado asociado a éste último desde su aparición. Se ha avanzado mucho en disociar la culpa (o el pecado si lo miramos desde una moral cristiana), vinculada a una supuesta irresponsabilidad o promiscuidad, de las prácticas sexuales asociadas a la pandemia.

Esta pieza, en la que experimentamos de manera directa la proyección sobre objeto (Figuras 144, 145), habla de la cama como espacio, en el que el lenguaje pasa de las palabras al contacto, dando lugar a esa forma de comunicación que nos relaciona desde un plano de intimidad. El agua como elemento purificador, limpio y

Figuras 144, 145. *A veces mis recuerdos se confunden con los sueños* (2013) Instalación ©

crystalino, circula por unas sábanas aún deshechas por los encuentros que en ella acontecen, generando una relación caprichosa con los pliegues, conformando un paisaje cambiante de luz y materia, en el que no caben interpretaciones morales, sólo visuales. La vibración del agua sobre la superficie, mantiene un desplazamiento constante, con dirección longitudinal desde la almohada hasta los pies de la cama, de tal forma que genera la sensación de paso, arrastre, absorción y vuelta. De esta manera utilizamos el movimiento cíclico de las olas como metáfora.

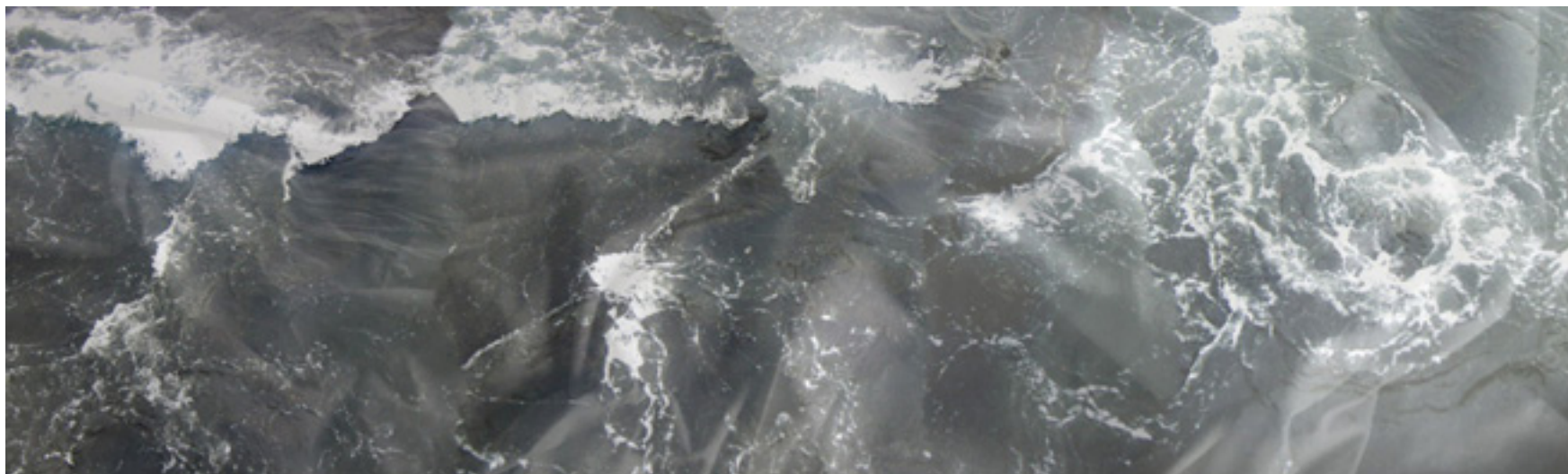
**Antecedentes y realización:**

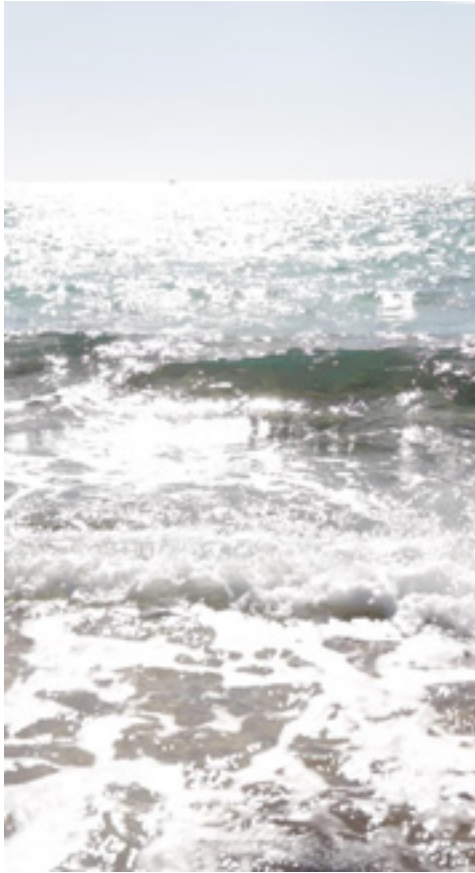
Esta pieza, es el resultado de una idea perseguida tiempo atrás. En los trabajos anteriores, realizados en 2008 y 2009, la imagen en movimiento penetra en el espacio íntimo. Se proyecta el mar rompiendo con furia sobre la cama vacía, salpicando la habitación. Las escenas están grabadas a menor velocidad que la realidad, lo que da una extraña sensación de vértigo (Figuras 146, 147).

Para comprender su aplicación al objeto, fue decisivo también un montaje fotográfico realizado en 2008, en el que el agua superpuesta a los pliegues de las sábanas construía una imagen evocadora (Figura 148).



*Figuras 146, 147. Proyecciones. (2008-2009)*  
*Figura 148. Imagen construida. (2008) ©*





La idea principal que se perseguía en los antecedentes y en el presente, era traer una imagen simbólica natural, al espacio más íntimo de nuestro imaginario, como es la cama. Esto genera una tensión y a la vez una simbiosis que funciona con naturalidad. Una imagen-membrana que conecte *lo de dentro y lo de fuera*. El talento fenomenológico de Bachelard (1975) motivó la metáfora visual:

El ser es por turnos condensación que se dispersa estallando y dispersión que refluye hacia un centro. Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, *íntimos*; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad [...] Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados. El punto central del “estar-allí” vacila y tiembla. El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío [...] Entonces, ¿dónde huir, dónde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos huir? ¿En qué asilo podríamos refugiarnos? [...] En ese espacio equívoco el espíritu ha perdido su patria geométrica y el alma flota. (pp. 189, 190)

El video proyectado en *A veces mis recuerdos...*, se grabó en formato muy apaisado y en posición vertical, de tal forma que la imagen se pudiera adaptar a la cama. Se buscó un mar cristalino, con un color adecuado para su proyección sobre el blanco de las sábanas. Lo encontramos en Formentera, el color turquesa de sus aguas, su luz blanca mediterránea y el carácter agreste de la isla, proporcionó la imagen que buscábamos. Se situó la cámara sobre un rompeolas, en la grieta de una roca, recogiendo un plano que abarcaba, desde la línea del horizonte de un cielo luminoso y blanco, hasta justo antes de romper. Un punto concreto donde el agua sufría un fenómeno muy visible de succión. Este movimiento profundo y continuado, desde el horizonte hasta nuestra posición, fue grabado durante 6 minutos (Figura 149).

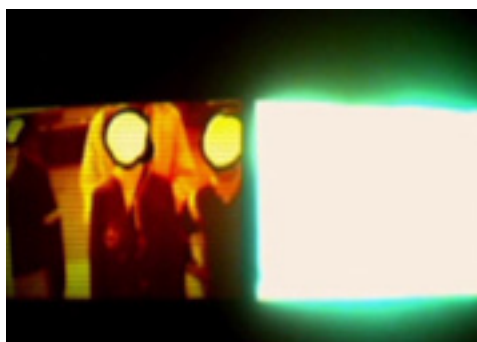
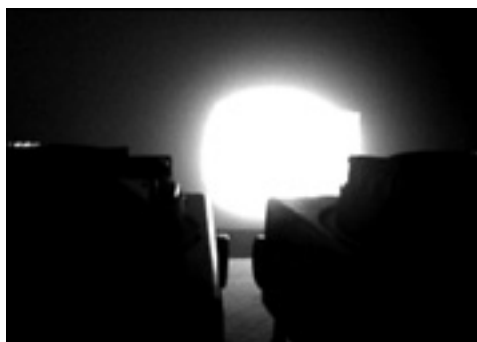
En cuanto al proceso técnico, las mayores dificultades las encontramos en el montaje. La colocación del proyector en posición adecuada, para la adaptación de la imagen y la calidad necesaria sobre el blanco de las sábanas. En las paredes de la casa Golferichs de Barcelona, donde se expuso la pieza, no se pueden practicar agujeros, por lo que tuvimos que ingeniar un sistema de colocación del proyector y el reproductor, suspendido sobre los cables de iluminación. La fase de colocación de los proyectores en las salas de exposición habitualmente es compleja, esta vez fue especialmente dificultosa.

El sonido limpio de ese mar, recogido con una grabadora de alta calidad “Zoom H4N”, en ese lugar y momento concretos de la isla, dominaba la sala, colaborando en una atmósfera de interioridad, adquiriendo una profundidad en matices que potenciaba la imagen y su relación con el objeto (Figura 150).

Figuras 149. Fotograma del video contenido, grabado en Formentera. Mayo 2013 ©



*Figura 150. A veces mis recuerdos se confunden con los sueños (2013). Instalación. ©*



## Contenedores narrativos

### 4 – *Lo que quieres que te cuente*. Video instalación. 2011.

Proyección y contenedor con pantalla y urna de cristal. Video sin sonido en interior de columna 10' loop. Video con sonido en proyección 10' loop. Columna de madera lacada en negro con urna de vidrio (100 cm alto x 20 cm ancho + 30 cm alto de urna), y pantalla en el interior en posición horizontal para una vista cenital.

Realizada dentro del primer proyecto de colaboración con la Asociación Stop Sida.

Presentada en exposición *En el Nom del Sexe*: Sala noble de l'edifici del rellotge. Escola Industrial de Barcelona en Diciembre de 2011.

Para la elaboración de la instalación, se recopilaban imágenes aportadas por colaboradores de la organización. Superposición de recuerdos visuales, de aquellas situaciones, objetos o lugares que han sido claves por alguna razón, en la vida de las personas referenciadas. Un proceso de recolección, taxonomía, creación artesanal de las diapositivas, expansión en el espacio y representación en forma de collage de luz y sonido.

La proyección en blanco y negro mostraba las diapositivas, pero éstas sólo aparecían como fogonazos de luz. Acompañaba a la proyección un expositor, contenedor de una pantalla, en la que aparecían las imágenes reales. Esta narración interior se contraponía con su codificación por sobre-exposición. Lo visible, lo aparente no muestra la realidad sino su reflejo. La verdad íntima está oculta y suele pasar desapercibida (Figuras 151, 152, 153).

#### Proyecto inclusivo:

Mirando los aspectos procesuales, se puede afirmar que esta pieza es inclusiva en su elaboración. El proceso implicó a las personas vinculadas a la organización, que quisieron tomar parte activa.

La proyección en la pared de dos dispositivos de diapositivas en blanco y negro, que emiten fogonazos de luz, son en realidad una grabación directa de las fotografías que se proyectan desde los carros. Esta grabación incluye su sonido, y las imágenes, son las mismas que se recogen en la pequeña pantalla, oculta en el interior de la columna. La cámara recoge la proyección en forma de fogonazos constantes, que se transforman paulatinamente en imagen, pero no da tiempo a visualizarlas, porque son interrumpidas por el siguiente golpe de luz. Esto pretende ser una metáfora visual, de la limitada información que damos al exterior, de algunos aspectos personales. Nuestra cara social siempre es sesgada y cifrada, por nuestras circunstancias, miedos, reservas, necesidades o intereses.

A su vez el ritmo constante del sonido y los golpes de luz evocan la cadencia del ciclo cardíaco, teniendo una

Figuras 151, 152, 153. *Lo que quieres que te cuente* (2011). Video instalación ©



connotación de pulsión.

Las imágenes que exhiben los carros de diapositivas, codificadas como destellos de luz, en la gran proyección en blanco y negro, son clarificadas y delatadas en la pantalla situada en el interior de la columna. Se accede a su visionado desde arriba, a través de la urna de cristal, un expositor que al contrario de lo que sucedía en el *Huevo Cósmico*, no expone nada en apariencia.

Lo íntimo, el recuerdo vital, nuestra infancia, en definitiva lo que nos construye como personas, está oculto. La fragmentación se acentúa en la pantalla y en su reflejo:

Las imágenes que componen lo que se ve en pantalla, están divididas por la grabación de las dos proyecciones simultáneas, que se relacionan de forma azarosa, según el ritmo de los carros y el orden de las diapositivas. Se multiplica su visionado: a través del reflejo que se produce en la urna de cristal, de tal forma que vemos una pantalla central “real” y su multiplicación “virtual” en el reflejo de los vidrios. Después de unos segundos fijando la vista en la pequeña pantalla, la diferencia entre lo real y lo virtual es imperceptible, de tal forma que el orden aleatorio de las imágenes y la multiplicidad de orientaciones, se convierte en un hecho visible, en el que se disipan tales diferencias (Figuras 154, 155, 156).

El trabajo en equipo implica aquí que se produzca un proceso de expansión de una idea, el concepto toma un significado de crecimiento. Desde varias imágenes íntimas, carentes de importancia colectiva, se genera un conjunto que responde a una identidad común.

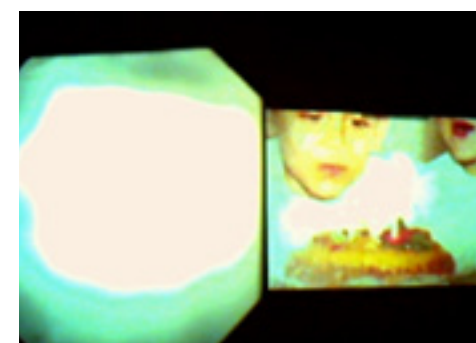
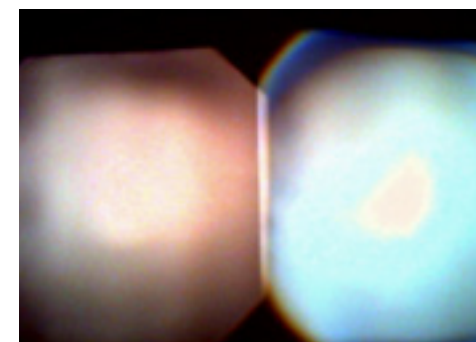
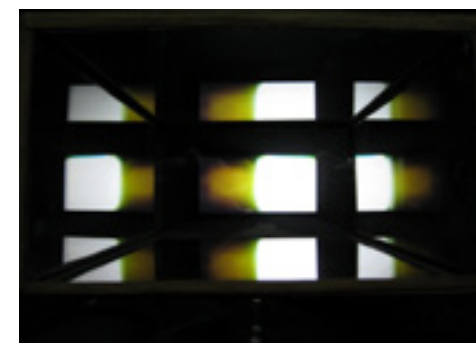
#### **Realización:**

La ejecución de una instalación inclusiva como esta, requirió planificar el trabajo en varias fases:

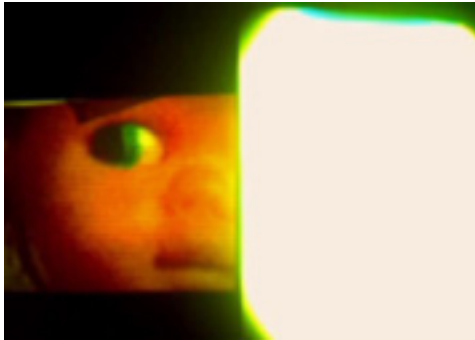
Para la obtención de la “materia prima” con la que trabajar la idea principal, y en colaboración con la organización, se ideó primero un planteamiento para abordar el concepto de la invisibilidad y una metodología que hiciera posible la implicación colectiva.

Obtuvimos respuestas muy variadas entre los voluntarios y trabajadores, teniendo que hacer una exhaustiva labor de selección, que elaboramos desde criterios de montaje. Buscamos las relaciones emocionales, poéticas y estéticas entre las imágenes, provenientes de personas diferentes con vivencias dispares. Este trabajo lo realizamos en colaboración con nuestro enlace en la organización, que nos ayudó a encontrar el sentido de las vinculaciones emocionales y de identificación.

Este trabajo, igual que todos los que han pertenecido a los tres proyectos realizados en colaboración, han tenido en todo momento un doble destino; el de propiciar un lugar de encuentro, una metáfora en la que las personas vinculadas al colectivo con el que se ha trabajado, se identificaran con lo que se estaba planteando, y por otro lado, el trabajo de campo como parte de la investigación, abarcando las confluencias de estudio de la presente tesis, y desarrollando las piezas desde esa premisa experimental.



*Figuras 154, 155, 156. Pantalla interior. Fotogramas ©*



La realización constó primero del trabajo de grabación y edición de los dos videos, compuestos a partir de las imágenes seleccionadas. La connotación de memoria, inherente a la pieza desde el principio, nos llevó a decidir que las imágenes podían ser proyectadas con carros antiguos de diapositivas, lo que le daba una textura “familiar”, “amateur”, a la imagen y al sonido, lo que conllevaba un alcance de tiempo pasado.

Primero convertimos las imágenes en diapositivas. Para evitar el sobrecoste del proceso técnico, tomamos las carcasas de plástico de diapositivas viejas y realizamos una impresión de las fotografías elegidas sobre acetato transparente. Después se manipularon; se pintaron, rallaron y quemaron parcialmente (Figuras 157, 158, 159).

Después se situaron en los carruseles de los dos carros, colocándolos en una posición propicia para una doble proyección. En un principio la idea era que los carros formaran parte de la instalación de forma física, de tal forma que el conjunto se compondría del objeto central (el expositor con la pantalla en el interior), y la proyección de los dos carros circulares. Las dificultades técnicas que presentaba la continuidad del funcionamiento de las diapositivas durante los días de su exposición, nos llevó a buscar una solución más viable. Se grabó la proyección de los carros, sonido incluido, desde detrás de ellos, así el punto de vista se situaba en una posición exterior, objetiva. Al visionar el resultado, comprobamos que lo que recogía la pequeña cámara utilizada, con una cadencia de fotogramas por segundo inferior a la habitual, eran destellos de luz en lugar de imágenes nítidas. La solución alternativa por una dificultad técnica, llevó a la potenciación visual del significado, encontrando el sentido en lo que dejaba de decir, en la imagen que se ocultaba detrás de los golpes de luz. La *virtualización* de la fisicidad de los carros proyectando imágenes, resultó decir más que su propia presencia. Realizamos sin pensarlo una imagen de evocación objetual.

El expositor se fabricó con tablero de fibras lacada en negro, haciendo dos sustentos interiores, uno para situar la pantalla ocultando los cables y otro para apoyar la vitrina. Ésta, de vidrio y hierro la encontramos en un mercado de objetos antiguos.

El video se editó en color y en función del ritmo de la proyección exterior, alternando las imágenes más significativas.

El espacio restringido sirve aquí para contener las muestras de vivencias personales. Pequeños sucesos, testigos de algún momento de nuestras vidas, un envoltorio que protege del exterior y guarda los secretos de una parte de la experiencia vivida en soledad. El acceso a estas imágenes está oculto, hay que poner intención en mirar, en contraste con lo que sucede en la proyección que domina la sala y atrae la atención del espectador. El observador curioso, encuentra el sentido en lo que no se deja ver con facilidad. Esta es una de las facultades del contenedor narrativo, exige la atención pormenorizada y la disposición a entrar en el juego propuesto. Propone un escenario acotado en su espacio, pero amplio y extenso en su micro-universo, en su lenguaje.

Figuras 157, 158, 159. Fotogramas ©

La pantalla es aquí una parte esencial de la instalación. Funciona en dos sentidos principales; como contenedor de la materia con la que trabajamos (el montaje de video de las fotografías) y como contraposición a la proyección de su codificación en blanco y negro. La pantalla como objeto, posibilita que las imágenes queden guardadas en el interior, y puedan mirarse desde una posición cenital con nitidez. El monitor no tiene una connotación escultórica, ni una trascendencia más allá de recoger el video, pero formalmente hace posible el correcto visionado, posibilitando la parte oculta de la instalación (Figura 160).



*Figura 160. Lo que quieres que te cuente (2011). Video instalación ©*

## 1.V Correspondencias teórico-prácticas

Se han expuesto las obras que han formado parte del proceso experimental de las confluencias planteadas. Este apartado dedicado al espacio narrativo escultórico y la imagen en movimiento, ha presentado 4 ejemplos en los que podemos valorar que el predominio objetual destaca, sobre la imagen en movimiento con el que se relaciona, potenciando los significados de ambos. El proyecto se ha gestionado en función de dar ventaja a las cuestiones formales tridimensionales. La imagen está supeditada al objeto que se expone, en mayor medida de lo que sucede en el camino inverso.

Como primer trabajo se proponía la utilización del monitor como elemento escultórico. En él se realiza un proceso de mimetización, con respecto al contexto en el que se expone, así como una adecuación al dispositivo, de la imagen en movimiento contenida.

El segundo ejemplo contempla el desarrollo de elementos en porcelana, que funcionarán como receptores de luz o pantallas traslúcidas que compondrán una visión fragmentada pero unitaria. A su vez posibilitarán, por medio de su forma cóncava, la duplicación en soporte de vidrio, de la imagen proyectada.

El tercer ejemplo plantea la proyección de video en alta definición, sobre un objeto manufacturado como es la cama. En este trabajo, será primordial la adaptación de la forma del video sobre el mueble, facilitado por el proceso previo de la grabación y su edición, en función de que la futura imbricación resulte natural.

El último caso interpreta el concepto de “contenedor narrativo”, elaborando un expositor que albergará la imagen. El video contenido en el espacio restringido, se relacionará con la codificación del mismo, desde una proyección externa a él.

Índice del capítulo

## **2. La imagen cinematográfica y la separación de su medio. Narrativas fragmentadas y cine expositivo**

### **2.I Descubriendo una sintaxis posible**

2.1.I La "imagen poética" y el "cine esbozado"

2.1.II El estimulante conflicto de *Guest*

2.1.III El devenir de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*

2.1.IV Otra sintaxis posible

### **2.II Traspasando la narración lineal; La narrativa plural**

### **2.III Entrevista a José Luis Guerin**

### **2.IV Indagación del proceso creativo. Experimentación práctica 2**

La imagen poética cinematográfica

Su fragmentación para la instalación

### **2.V Correspondencias teórico prácticas**

## 2. La imagen cinematográfica y la separación de su medio. Narrativas fragmentadas y cine expositivo

Parte de este capítulo ha sido publicado en la revista para la investigación científica:  
*BRAC-Barcelona, Research, Art, Creation.*

Artículo: *José Luis Guerin. Descubriendo una sintaxis posible*

Autor: Juan Martínez Villegas. Año: 2014. Lugar de publicación: Barcelona. ISSN: 2014-8992.

Enlace electrónico: <http://www.hipatiapress.info/hpjournals/index.php/brac/issue/view/98> DOI: 10.4471/brac.2014.08

Con especial agradecimiento a José Luis Guerin y Núria Esquerra por su amabilidad y disponibilidad.

La sugestiva propuesta de Cardiff y Miller, últimos autores tratados en el capítulo anterior, tiende un puente al imaginario que el cine, ha proporcionado en sus cien años de existencia. Las alusiones e inmersiones al medio cinematográfico, que los artistas canadienses proponen al espectador, conforman un espacio de confluencia, que emerge de la mirada del artista contemporáneo. Así mismo, hemos visto cómo el proceso de elaboración del cine experimental, de un escultor como Cornell, planteaba paralelismos aplicables en ambas direcciones. Ponemos aquí el acento en los lugares de encuentro, surgidos desde el ámbito cinematográfico hacia el del arte contemporáneo. Tratamos las experiencias de cineastas que se adentran, tanto en el espacio del videoarte, como en el llamado cine expositivo. Hablamos pues de un tipo de mestizaje, con un claro predominio cinematográfico, que se manifiesta fuera de la sala de cine, viendo condicionado su estructura a la adaptación a un medio que a priori le es ajeno.

Escogemos como eje central, la obra del director de cine José Luis Guerin, por lo natural de su reciente evolución entre los dos ámbitos mencionados. Este argumento nos da la oportunidad de pensar en los posibles motivos, que hay detrás del interés por oscilar entre ambas áreas a la vez.

Incidimos en un tema central para esta tesis, y es cómo la imagen puede adaptarse para su aplicación a diferentes campos y proyectos. Como pieza separada de su contexto, la imagen poética guarda en sí un universo de evocaciones. Sus propiedades, son las que la pueden dotar de un valor singular, destinando su utilidad versátil a la dirección que se le quiera dar.

Y esas imágenes que se proyectan y nos proyectan en las pantallas de los cines están para recordarnos de qué está hecha la vida, que no es sino de lo vivido más lo soñado; lo poseído, pero no menos lo anhelado o añorado; lo pensado, lo pensable, pero también de las insinuaciones de lo inimaginable; para darnos noticia de lo inenarrable. Las películas: mineral extraño con el que los humanos de hoy en día fabrican signos y significados; un manantial de sombras que iluminan. (Delgado, 2008)

El visionado del comportamiento de las imágenes cinematográficas, dentro de contextos ajenos a las salas de cine, ejerce atracción en el espectador y un indudable interés en los comisarios de museos. Lejos queda la alucinación que provocaban en el público de la época, las primitivas proyecciones de Méliès o los hermanos Lumière, al no poder comprender por qué esas presencias incorpóreas tomaban vida delante de sus ojos Remontándonos a aquellas primeras visiones de la imagen cinematográfica, Méliès, o el origen del cine, desde una concepción más cercana a una narrativa plural que lineal, inventó diversos artefactos para la proyección de las primitivas imágenes en movimiento (Figuras 161, 162, 163).

El universo de Georges Méliès (1861-1938) procedente de la Cinémathèque française, fue mostrado en 2013, en la exposición *Georges Méliès. La magia del cine*, en el Caixaforum, de Barcelona y Madrid. En este recorrido pudimos apreciar el origen de la proyección, como espectáculo en sí mismo. El mundo “meliesiano” combina la magia, influenciado por los espectáculos en el teatro “Houdin”, del que era propietario, y la cinematografía de los hermanos Lumière y de Jules Marey.

Su inquietud por el cine era un medio para mostrar su verdadera obsesión; la “féerie”, y la proyección en aquella época poseía un componente de fascinación que aún hoy, con diferente intensidad, perdura. Sus inventos para poder presentar las primeras ficciones del cine, contienen ese encantamiento en sí mismos. No sólo crea de lo que no existía, sino que el mismo medio, los objetos - dispositivos, son en forma, significado y función algo absolutamente nuevo. La concepción de Méliès estaba más cercana al cine que la de los hermanos Lumière, que presentaban escenas cotidianas, documentales.

Por su parte, tiempo después, en la España de la Segunda República, Guerra Civil, posguerra y dictadura, un cineasta experimental, inventor y artista atípico donde los haya, José Val del Omar (Granada 1904 – Madrid 1982), ejercía con decisión en su “laboratorio”, un intento imposible de modernidad, desarrollando conceptos tan revolucionarios como el “desbordamiento *apanorámico* de la imagen” entre otros muchos. En su investigación plástica y cinematográfica, el autor reinterpreta el medio como experiencia en desbordamiento, adelantándose en cierto modo al concepto de “cine expandido”. Son notables sus cortometrajes *Tríptico Elemental de España* iniciado en 1952 y concluido póstumamente, o *Fuego en Castilla* (1956-59), premiado

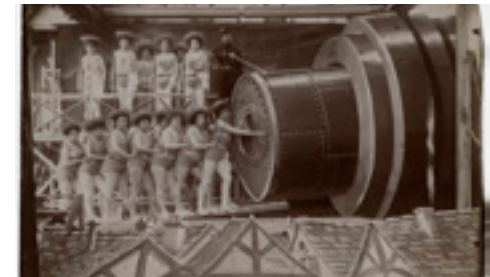


Figura 161. *Viaje a la luna*. Georges Méliès (1902)

Figuras 162, 163. Linternas de proyección. (1886)



Figuras 164, 165. *Desbordamiento de Val del Omar* (2010-2011) Museo Reina Sofia.

Figura 166. *Tríptico elemental de España* (1952)

con diferentes galardones en el festival de Cannes y Bilbao 1961 y Melbourne en 1962.

Val del Omar realizó un trabajo inconcluso, en el que el continuo proceso era más importante que el fin. En su fragmentada obra, la exploración de la expansión de la fotografía y el video fueron una constante. Su concepto abarcaba una forma de proceder no lineal, transformando la imagen en movimiento en una experiencia física y trascendente (Figuras 164, 165, 166).

El anhelo del autor español, como el de Méliès (salvando las distancias y las diferentes trascendencias de sus legados), iba más allá del sensacional descubrimiento de la proyección de la imagen. Los dos vieron claramente, que se trataba de un medio flexible con el que experimentar.

En el caso del individualista autor granadino, este atrevimiento muy adelantado a su tiempo, y sobre todo, a las adversas circunstancias de la época, para los creadores que se salían de los márgenes impuestos, le valió la clasificación de cineasta maldito, aduciendo una cierta incoherencia en su excentricidad y aparente despropósito del sentido de su obra, manteniéndole en el olvido. Con el tiempo, la asombrosa experimentación a la que sometió el medio y la imagen cinematográfica, se ha convertido en un fenómeno de culto, y sus procesos, artilugios, cortometrajes y conceptos, se han podido ver en exposiciones como *Desbordamiento de Val del Omar*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 2010-2011, o en 2011 y con el mismo nombre en La Virreina Centro de la Imagen de Barcelona.

Regresando a la actualidad de nuestro tiempo, el director de cine José Luis Guerin, ha denominado su trabajo como “cine esbozado”. Desde esta definición abierta, a continuación sugerimos las posibles conexiones de lenguaje entre la “imagen esbozada” en dos de sus films; *Unas Fotos en la Ciudad de Silvia* (2007) y *Guest* (2010) y la narrativa fragmentada, que experimenta en sus dos instalaciones audiovisuales hasta la fecha; *Las mujeres que no conocemos* (2007) y *La Dama de Corinto* (2011). Analizamos y contrastamos con el director, la entidad de su “imagen poética”, en relación con su incursión en el arte contemporáneo, contextualizando su búsqueda de otra sintaxis posible, dentro de las prácticas artísticas de aquellos autores que trabajan en los espacios de confluencia entre el cine y otras artes.



## 2.1 Descubriendo una sintaxis posible

Con la aparición de José Luis Guerin en el panorama del cine español, han surgido numerosos análisis de la evolución del trabajo del director. Desde su primer largometraje *Los motivos de Berta* (1983), hasta sus últimas obras expuestas en salas de arte, *Las mujeres que no conocemos* (Pabellón de España, Bienal de Venecia 2007) y *La Dama de Corinto, un esbozo cinematográfico* (Museo Esteban Vicente de Segovia 2011), Guerin traza un recorrido de correspondencias en las que se intuye la vinculación de su imagen cinematográfica con el arte contemporáneo.

El director experimenta con instalaciones multipantalla, la relación entre su imagen fílmica y el punto de vista del espectador. Realiza con ello una extensión formal y conceptual de su trabajo, dando un paso más allá en la fragmentación de sus montajes, que de por sí tienden a la no linealidad, un aspecto inherente a sus películas.

Hacemos un acercamiento a la mirada sensible del cineasta y a su singularidad, ya que la incursión en el arte contemporáneo no la planifica, más bien responde a la llamada de los comisarios, en la actual inclinación por incorporar las hibridaciones de la imagen cinematográfica en los circuitos expositivos.

Se exponen las posibles conexiones de lenguaje entre dos de sus obras, en las que la recolección de gestos y la mirada lírico–documental inundan el contenido; *Unas Fotos en la Ciudad de Silvia* (2007) y *Guest* (2010), con sus dos instalaciones audiovisuales *Las mujeres que no conocemos* (2007) y *La Dama de Corinto* (2011). Se orientan estos vínculos en factores comunes, como son los medios, la herramienta utilizada, la narrativa no lineal y la tendencia del director en captar, reinterpretar y dotar de espacio propio a la imagen poética.

Basamos esta relación no tanto en las estrategias expositivas, como en el germen contenido en el trabajo de un autor que oscila entre los dos campos. Situamos sus instalaciones en el ámbito de las prácticas de artistas y cineastas, que trabajan con la expansión de la imagen múltiple. Se apoyan los argumentos en diversos estudios que han analizado el fenómeno desde varias perspectivas, así como en la obra de otros autores que provienen del arte o la cinematografía, planteando las posibles fricciones que se producen en estas experiencias de hibridación.

Para contrastar estos planteamientos, incluimos al final de este capítulo la conversación mantenida con el director, en la que hacemos una aproximación a la evolución de su singular obra. Le preguntamos el porqué de su incursión en el arte contemporáneo y su opinión acerca de la inclusión del cine en museos y salas de arte, diferentes aspectos de su pensamiento cinematográfico y artístico, los métodos con los que elabora su imagen, y la relación que guardan algunas de sus obras aparentemente dispares entre sí.



## La “imagen poética” y el “cine esbozado”

El director ha denominado la orientación de su trabajo como “cine esbozado”, invitando al espectador a participar en ese proceso abierto. El sentido de la palabra esbozo en sus posibles acepciones, se refiere a la proyección de una intención que potencialmente podría desarrollarse: “Dibujo inacabado y esquemático de un proyecto artístico; Aquello que puede alcanzar mayor desarrollo y extensión; Tejido, órgano o aparato embrionario que todavía no ha adquirido su forma y estructura definitivas; Insinuación de un gesto”.<sup>16</sup> Cuando observamos un “trazo” primario en cualquier arte, éste nos remite a un momento bruto, una imagen intuitiva en el proceso de una obra, que más tarde se completa o no.

La denominación “cine esbozado” nos habla de la libertad para decidir hasta qué punto se cierra una escena, o de la invitación al espectador para completar lo que deliberadamente se le muestra indefinido. La secuencia poética de Guerín puede leerse como una imagen-gesto, que contiene una semilla, una idea abierta. Son aspectos de su obra que pertenecen al ámbito procesual, de pura creación, en el que la expresión depende de una mirada y de una cámara, que recoge algo que está fuera de él, pero de algún modo le pertenece. Momentos en los que la poesía surge.

Sus películas se interesan especialmente por lo que, en un cine “clásico”, hubiera sido cortado en el montaje – o ni siquiera rodado. Graba y monta lo que habitualmente no se enseña (como la orina de una niña que se desliza sobre la tierra seca de un campo árido - ver *Los motivos de Berta*). El cineasta parece interesarse menos por lo que ocurre en la imagen que por lo que les ocurre a las imágenes y al tiempo del film. José Luis Guerín se interesa por lo que pasa cuando no pasa nada. (Mayer, 2010)

Se podría hacer un glosario de imágenes esbozadas, que conforman el imaginario del autor. Estos hallazgos surgen del impulso de la intuición, son pequeños acontecimientos que se producen en los procesos de creación. Pero a veces el gesto trasciende su condición de aparente aleatoriedad azarosa, para mostrarse como imagen poética, denotando una realidad de nuestro mundo, que a menudo pasa desapercibida a la mirada.

La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo (...) surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad (...) siempre es necesario un impulso sincero, un pequeño impulso de admiración para recibir el provecho fenomenológico de una imagen poética. La menor reflexión crítica detiene este impulso, situando al espíritu en posición secundaria, lo cual destruye la primitividad de la imaginación. (Bachelard, 1975, pp. 7, 8, 15)

El filósofo se refiere a la creación literaria de la imagen poética, vinculando su autenticidad con el impulso de la imaginación, una trascendencia del gesto bruto al poema visual. Los “bocetos” que Guerin capta y recolecta, ocupan un lugar propio en su trabajo.

En palabras de Gonzalo de Lucas (2011) “La conjetura, la ensoñación, la especulación daban paso a sus películas, que no sólo son búsquedas de lo que comúnmente llamamos imágenes –la representación fotográfica, física, de un objeto- sino de imágenes poéticas y asociaciones mentales o metafóricas [...]”

Con esta actitud sensible, el director se adentra, en los terrenos del arte más intimista, el que se ejerce en la soledad de la imaginación, utilizando las herramientas simples pero profundas de la percepción de la imagen inédita, logrando pequeñas piezas etéreas, libres, que contienen la esencia de infinitas lecturas, repletas de evocaciones no sujetas a medidas de tiempo ni a circunstancia alguna, ni siquiera al ritmo de la narración. Gestos independientes, montados posteriormente siguiendo sus relaciones sutiles, desvinculándose así de la lógica lineal, del habitual lenguaje cinematográfico.

### El estimulante conflicto de *Guest*

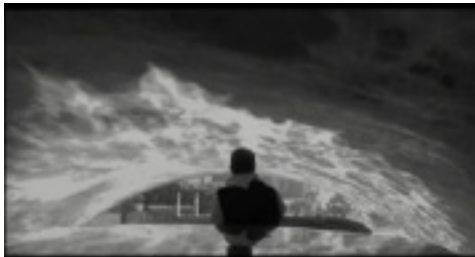
En el fondo *Guest* es la historia de un desplazado que busca nuevos caminos [...] Guerin no quiere “reinventarse” a toda costa, como parece estar de moda, y la transición le resulta lenta, dolorosa, contradictoria, lo que hace de *Guest* una experiencia apasionante para quien sepa ver esas dudas inscritas en cada plano, en cada paso de uno a otro. (Losilla, 2011)

*Guest* (Diario de registros Septiembre 2007-Septiembre 2008) (J.L. Guerin, 2010), discontinuo diario de viaje, labor solitaria y artesanal, en el que el cineasta impregna de una mirada lírica cada plano documental que recoge, sirviéndose de transiciones poéticas, que hilan sutilmente la narrativa fraccionada. Las historias que componen *Guest* están conformadas en diferentes partes del planeta, en una constante tensión, entre la artificialidad de los festivales de cine a los que es invitado, y la autenticidad de los personajes marginales de las zonas periféricas de las ciudades que visita. En *Guest* la secuencia documental es a su vez imagen poética. *Guest* es la calle, la mirada, es ver y explicar el mundo a través de un objetivo, recogiendo el testigo de documentalistas de diarios filmados, como el lituano afincado en Nueva York, Jonas Mekas (con el que tiene un revelador encuentro en la propia película, que años después se materializa como correspondencia fílmica en la exposición *Todas las cartas*). Guerin recolector, percibe y capta pequeñas historias potenciales para un recorrido posterior (Figuras 167 - 170).

Sus hallazgos visuales en *Guest* poseen la mirada sorprendida de los niños, la indiscreción del deseo, que irrumpe y delata sin pedir permiso, la fenomenología de lo pequeño, la captación de lo singular.



Figuras 167 - 170. *Guest* (2010) José Luis Guerin



Figuras 171 - 174. *Guest* (2010). José Luis Guerin

Sorprendiéndose ante el fenómeno que observa y ante los paisajes humanos, desoladores o favorecidos, dentro de una favela o a través de un vaso que tiembla a bordo de un avión, en la presencia melancólica de un pato, atado en una calle decadente de La Habana, o en el reflejo del agua que se confunde con el mar, en el interior de un canal veneciano.

Su imagen poética es independiente de los temas que subyacen en la película: una mirada del mundo globalizado e injustamente repartido, el adormecimiento de las conciencias occidentales y el silencio de nuestras voces, que contrasta con la voz elocuente de las calles latino americanas. Personas que muestran sus vidas abriendo sus casas, relatando su particular visión de las cosas, predicadores con discursos similares en las diferentes partes del mundo, o la mirada de los niños, pura y sorprendida siempre, a pesar de la dureza de sus circunstancias.

Guerin escucha, a personas, objetos y fenómenos. Observa, reacciona y registra, evidenciando la realidad de los lugares que visita, y el contraste que su presencia misma provoca (Figuras 171 - 174).

La esencia del gesto grabado es explicada de forma sentida por Jonas Mekas en la película:

(...) yo no elijo, respondo al momento. Reacciono a la vida. Voy caminando por las calles y decido: "Ahora debería filmar." Reacciono a lo que veo, no es una cuestión de pensar. Nada viene de aquí —señalando su cabeza—, viene de... Es automático. Es intuitivo... aleatorio, a veces. Un poco al azar. Azar... Y a ver qué pasa. El uso del azar también es una elección, por supuesto. Todo es elección y nada lo es realmente. Es de locos, dicho así. Está predeterminado. Crees que eliges, pero no creo que haya elección. Tú crees: "Esto es lo que yo elijo", pero ya ha sido predeterminado por las circunstancias, y por eso decides elegir eso. Algunas decisiones se toman aquí y algunas aquí —señalando cabeza y corazón—. Y otras se toman allí —señalando el cielo.<sup>17</sup>

Desde las palabras del artista lituano podemos mirar el movimiento y la causalidad que unifica el film. Todo se envuelve de esta manera de actuar: intuición, gesto y empatía hacia el objeto con el que interacciona. Consiguiendo que la cámara —agente condicionante situado entre el que graba y el grabado— sea casi invisible. Esta disposición es también la que facilita comprender los fenómenos que actúan como transiciones poéticas. Sirva para ilustrar el argumento, la breve escena de una niña sentada en el suelo, contenida en las secuencias grabadas en Palestina; el director baja la cámara hasta la altura de su mirada, pudiendo ver que las gallinas que pasan, son más altas que ella, recogiendo y haciéndonos partícipes de su punto de vista, evocándonos nuestra propia infancia. Este breve esbozo, sensible y poético anuncia el espléndido pasaje de los niños palestinos, que con su imaginación reconstruyen para la cámara la antigua escuela, sustituida por las ruinas del paisaje desolado en el que habitan (Figuras 175 - 178).

El orden secuencial que podemos reconocer en *Guest*, se construye en función de dar forma de film a las

escenas recolectadas. La relación entre las partes viene determinada por un guion, que se va manifestando de manera simultánea al descubrimiento de las historias que lo compondrán, y a los vínculos que existen entre ellas. Encontramos abundantes esbozos que nos presentan pequeños fenómenos – libretas de apuntes, soles y cielos variados, vistas difusas desde un tren en marcha, planos abstractos aéreos tomados en los aviones, reflejos de cristal o agua, miradas a través de los vidrios de las habitaciones...–, actuando como transiciones de los fragmentos documentales.

Si bien es cierto que estas imágenes ejercen de nexo entre las historias, es difícil distinguir entre poética y documental. Resulta trivial diferenciar los planos documentales centrados en la atención del sujeto grabado, de los hallazgos de una mirada, que por momentos abandona lo concreto, para entrar en lo sutil. El grueso de las secuencias contenidas en *Guest*, están impregnadas de esa atmósfera intangible. No es por tanto el uso del blanco y negro, el orden cronológico del diario de viaje o la herramienta (pequeña cámara de video digital), los únicos agentes que unifican y “globalizan” las diferentes partes del film; la mirada alerta al fenómeno y la disposición poética del autor, nos sugiere y conduce una trama posible dentro de la narrativa no lineal.

Para establecer los vínculos existentes entre las secuencias de este relato múltiple, el montaje toma un gran peso en la creación final. Imaginamos la difícil selección del material filmado (unas 150 horas recolectadas según el autor) y su relación interna, para facilitar que se revele el sentido último del film. Este es uno de los puntos de conexión con una de sus anteriores obras.

### **El devenir de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia***

El material secuencial de imágenes fijas, utilizado en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (J.L. Guerin. 2007), marca una notable diferencia con el resto de obras del director, siendo su film más radical y experimental, pero también el más clásico en el sentido de indagar en el origen del cine, cuando la imagen aún carecía de movimiento. Sin embargo la condición solitaria de diarios de viaje (verdad o artificio pero diarios al fin y al cabo), compuestos a partir de gestos recolectados, la relaciona íntimamente con *Guest*, abriéndole un campo de trabajo más personal. Núria Esquerra (2008) productora del filme *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* y de la videoinstalación *Las mujeres que no conocemos* presentada en la Biennale de Arte de Venecia 2007, escribe acerca de su colaboración con el cineasta en el montaje de la película:

El montaje ayudó a Guerin a ordenar sus ideas, ya que él piensa en imágenes y sonidos. De hecho, me parece que nunca ha escrito un guión estrictamente con palabras. En un principio, por tanto, esos montajes solo debían ser el germen de un guión o un borrador, unas notas preparatorias de ese film rodado en cine y con actores, que luego ha sido *En la ciudad de Sylvia* (...). Se trata de un procedimiento que, en principio, debería ser arcaico en el cine, sucesión de imágenes fijas, pero que está apenas explorado. El ritmo no está creado por el movimiento del



Figuras 175 - 178. *Guest* (2010). José Luis Guerin



plano o de los elementos dentro del encuadre, sino por la duración del instante detenido y sus relaciones con las otras imágenes fijas. El montaje se convierte en algo mucho más esencial. (p. 42)

*Unas fotos en la ciudad de Sylvia* es un ensayo filmico, mudo y en blanco y negro, compuesto por una sucesión de fotografías, que son guiadas por relatos que orientan al espectador sobre su sentido, una recolección de textos y bocetos visuales, estructurados posteriormente en el montaje. Atípica obra del director si la comparamos con sus filmes más “ficcionalizados”. No obstante es una obra coherente dentro de la línea de *Guest* o de sus instalaciones de video. Aunque pueda leerse como el esbozo previo a *La ciudad de Sylvia* (2007), el estilo, la narrativa, el medio y la herramienta, actúan de puente entre sus películas y el lenguaje de sus exposiciones. En esta ocasión, la balanza se inclina hacia la experimentación con el montaje de imágenes captadas.

La película sitúa al espectador ante el proceso en bruto, desvelando la devoción por entrar en la intimidad de lo real y captar un instante de naturalidad. Utiliza el silencio, la consecución de imágenes y las intenciones ocultas, para conducir una narración incierta y seductora. Una serie de fotos fijas que son por sí mismas esbozos gestuales, que buscan una mirada sincera (Figuras 179 - 182).

El cineasta nos invita así a entrar en la intimidad de su atelier, en su personal proceso creativo, obteniendo a cambio fuentes de futuras transformaciones. En las imágenes que conforman el film se encuentran las semillas, que posteriormente expande por proyección, en las dos instalaciones que realiza, ideadas para espacios expositivos.

Si relacionamos el conjunto de la obra cinematográfica de Guerin con su incursión en el arte contemporáneo, encontramos que *Unas fotos...* es una obra potencialmente muy importante del autor, ya que actúa como nexo de la expresión formal en sus instalaciones.

Entre el montaje del cine y el “montaje” en la instalación multipantalla existen grandes diferencias y a su vez estrechos vínculos de lenguaje.

La visión del cine como arte total que tenía Andrei Tarkovski (Óblast de Ivánovo, Unión Soviética 1932), se refleja en su escrito más celebrado. En *Esculpir en el tiempo* el gran director de cine soviético, hace un análisis de sus anhelos en la cinematografía. Habla de su oficio desde el punto de vista del creador total, estableciendo continuas correspondencias poéticas con otras artes, y sobre todo acudiendo a la esencia de los significados del proceso. Tarkovski (1988) definió el montaje como una de las más importantes fases de la creación audiovisual; “es la relación del director con su idea, siendo la expresión de la forma definitiva de ver el mundo del director”, relacionándolo con los vínculos que se establecen entre los elementos y con el sentido del tiempo: “Su coordinación origina un cuadro rítmico único, una innovación orgánica creada por la sensibilidad temporal de su autor.” (p. 148)

Figuras 179 - 182. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) José Luis Guerin

La lógica interna de la narrativa depende de su lenguaje interior, de la relación de las diferentes imágenes en movimiento. Este punto es común entre el cine, el videoarte o la instalación audiovisual, cada una de las áreas con sus particularidades. La primera exploración de Guerin en el espacio del arte contemporáneo, la exposición *Las mujeres que no conocemos*, se basó en una instalación multipantalla para el Pabellón de España en la 52a Bienal de Venecia de 2007, posteriormente expuesta en el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) en 2008.

La muestra fue la tercera parte de la línea temática desarrollada en el mismo año, que comenzó con *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (Figuras 183 - 186), seguida por *En la ciudad de Sylvia* (Figuras 187 - 190). La instalación foto-secuencial para la Bienal de Venecia, propuso un *montaje* diferente incluyendo el mismo material (Figuras 191 - 198), generando una construcción híbrida en el espacio dado; la fotografía en forma de proyección, planteaba al espectador una trama compleja, un recorrido por el diálogo que conformaban sus diferentes partes.

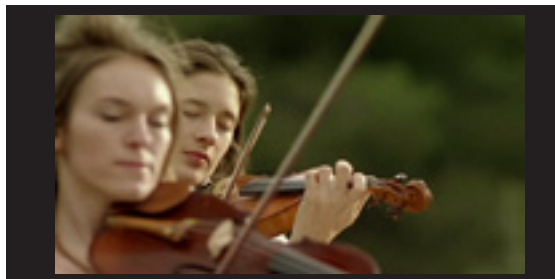
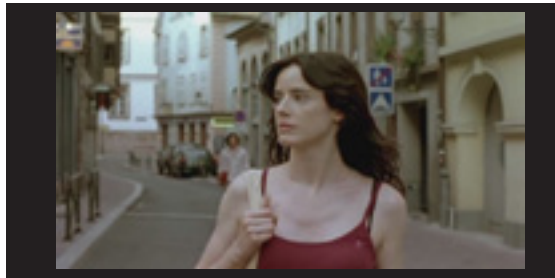
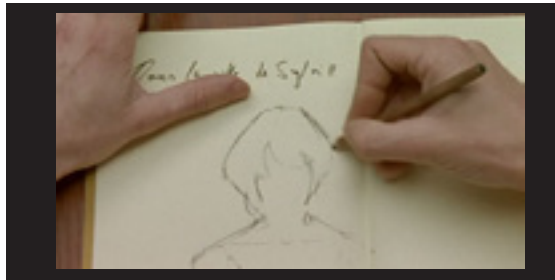
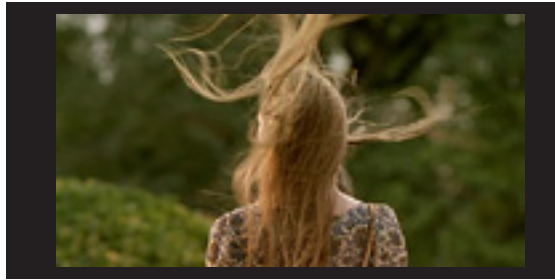
En el tipo de instalación que el cineasta plantea para las salas de arte, se suma el factor espacio y su relación con la imagen. La narrativa no lineal, expresada con una sola pantalla en el montaje cinematográfico y en su exposición natural, la sala de cine, es posibilitada en la instalación audiovisual de forma física, aplicando la trama a la experiencia del espectador paseante.

### **Otra sintaxis posible**

Guerin se interesa por otras lecturas de su trabajo, que le permiten indagar en soluciones alternativas a la industria del cine para su imagen poética: "(...) voy descubriendo o pensando en una sintaxis posible, siempre con el propósito de utilizar estos espacios para explorar aquello que sé que en cine no podría, no me dejarían." <sup>18</sup>

Sus historias abiertas adquieren un sentido diferente en la sala de arte. La bidimensionalidad de la pantalla da paso a un tipo de propuesta, que se acerca a las prácticas de video-artistas, que utilizan material cinematográfico propio o ajeno en sus obras. O a cineastas que no cómodos con la narrativa habitual del cine, desarrollan y exponen sus trabajos en el ámbito del arte contemporáneo, sirviéndose de un lenguaje que refuerza formalmente un tipo de relato complejo. El medio ayuda a conformar un tejido de solapamientos, estructurando fragmentos para encontrar la impresión de unidad, priorizando esta atmósfera, más cercana a la percepción humana y a la verdad del proceso artístico -que nunca es lineal- a una rigurosa lectura del guion.

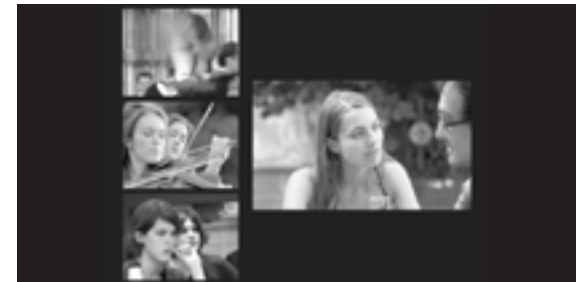
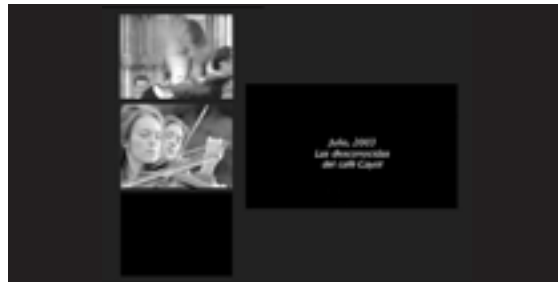
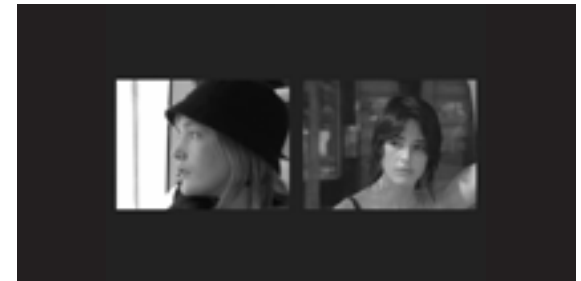
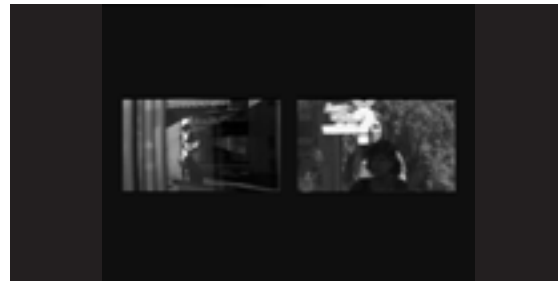
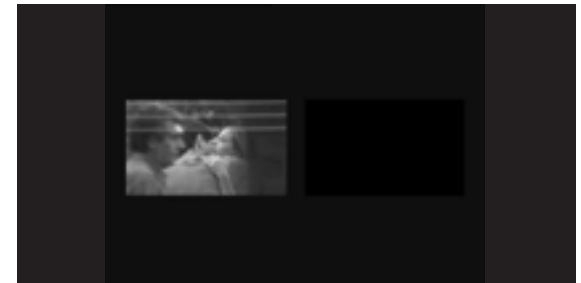
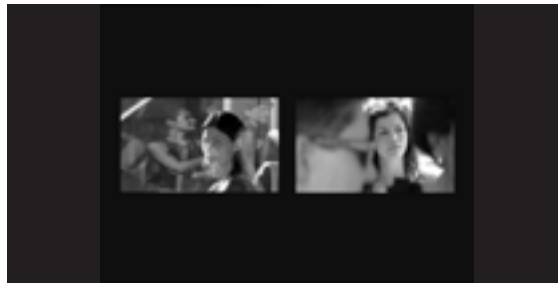
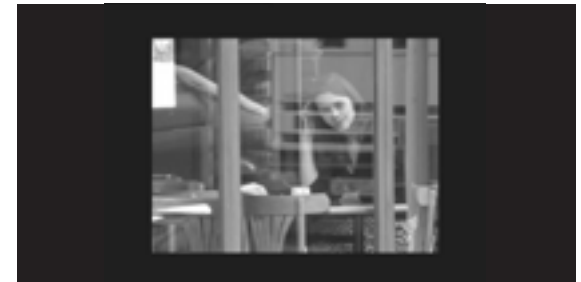
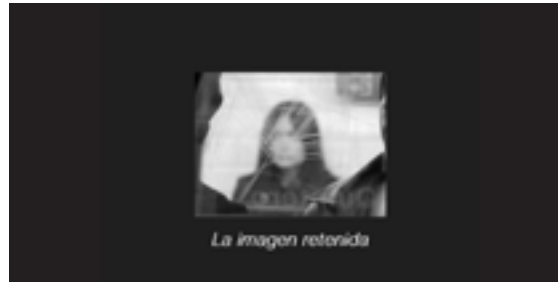
En una aproximación a la contextualización de esta práctica de confluencia volvemos a citar, como ya lo hacíamos en la introducción, al crítico Gene Youngblood (New York, 1942), que escribió uno de los primeros estudios de la ruptura de la narrativa fílmica convencional, acuñando el término *Expanded Cinema* (Youngblood, 1970),



*Figuras 183 - 186. (1ª columna) Fotogramas de Unas fotos en la ciudad de Sylvia (J.L. Guerin. 2007)*

*Figuras 187 - 190. (2ª columna) Fotogramas de En la ciudad de Sylvia (J.L. Guerin. 2007)*





Figuras 191 - 198. Montaje análogo (aproximación) de la Instalación *Las mujeres que no conocemos. Filme en 24 cuadros*. Pabellón de España 52a Bienal de Venecia 2007. (J.L. Guerin. 2007)



Figuras 199, 200. *Las bodas de Caná*.  
Refectorio San Giorgio de Venecia.  
Figura 201. *La Última Cena*.  
*Nine Classic Paintings Revisited* (2009). Peter  
Greenaway.

anticipando el potencial del medio, imbricándolo a la evolución de las nuevas tecnologías, y reclamando la necesidad de una nueva forma de cine para cambiar la percepción y la conciencia del espectador. Youngblood imbuido en el contexto de la época, atribuía al *Cine Expandido* un alcance redentor: “[...] La conclusión es que el arte y la tecnología del cine expandido suponen el principio de la vida creativa para toda la humanidad y, por lo tanto, una solución al llamado problema del tiempo libre.”<sup>19</sup>

El controvertido pero imprescindible libro de Youngblood, marcó las directrices de lo que han sido muchos estudios posteriores, al respecto de las múltiples posibilidades de la imagen cinematográfica. Es el caso de *Fluid Screens, Expanded Cinema* (Marchessault, 2008), que se centra en las posibilidades de la imagen digital a través de la red.

Con cierta perspectiva a la del momento en el que el crítico norteamericano escribió su ensayo, la artista e investigadora Esperanza Collado en su ensayo *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, emplea el término *Paracinema*, para definir el movimiento de aquellos autores, que han expresado aspectos propios del cine a través de otros medios. Según la autora, esta práctica no implica tanto la fractura del cine, sino su evolución hacia otras formas del arte. Se desmarca del término “cine expandido” desarrollado por Youngblood diciendo:

*Paracinema*, en oposición al cine expandido, es la realización de la idea de cine a un nivel conceptual, experiencial y artístico. Se trata, en cualquier caso, de generar una experiencia cinemática desconectada, entera o parcialmente, de su aparato tradicional. (Collado, 2011)

En su extraordinario estudio, Collado trata la ruptura de la narrativa lineal en el cine. Fenómenos como el cine expositivo, la supuesta muerte de la cinematografía, la proyección, la instalación de ambiente, las obras multipantalla y el cruce de diversas disciplinas. Con ello relaciona una forma de re-presentar la cinematografía (en su amplio sentido), cada vez más frecuente pero a la vez ignorada: los cruces del video y la cinematografía en el espacio expositivo de índole escultórica, acercando dichas prácticas cada vez más a la instalación.

En este sentido, a modo de ejemplo, son destacables los últimos trabajos del cineasta Peter Greenaway, muy vinculado con el arte desde temprana edad, formado como pintor, e interesado en reinventar el lenguaje cinematográfico y las posibilidades de la percepción de la imagen en movimiento. En 2009 y dentro del proyecto de gran envergadura *Nine Classic Paintings Revisited* (Figuras 199, 200, 201), en el que imagina los procesos de creación y reformula a su manera, los planteamientos pictóricos de Velázquez, Caravaggio, Rembrandt, Rubens entre otros, presentó la multi-proyección *The Wedding at Cana*, inspirándose en el lienzo de El Veronés, *Las bodas de Caná*. La instalación se presentó por primera vez en el refectorio de San Giorgio de Venecia, espacio para el que fue creado originalmente el cuadro.

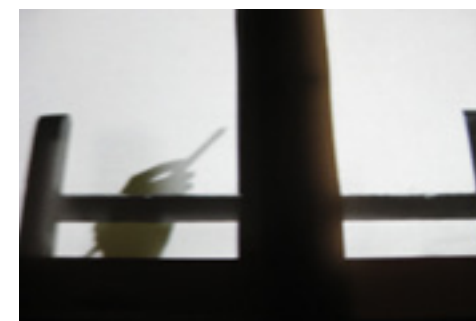
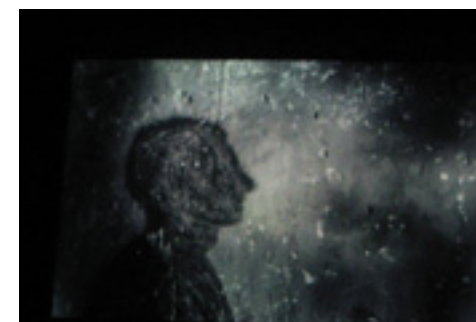
Alfonso Puyal (2012) en el artículo *Cineastas en el museo*, distingue hasta nueve formas de inclusión del cine en el ámbito expositivo: Introducción de películas en el museo; exposiciones que enfrentan la imagen en movimiento con la pintura; exposiciones divulgativas dedicadas a directores de cine; colectivas temáticas dedicadas a los dispositivos cinematográficos; apropiación del cine en el videoarte; trabajos cinematográficos hechos por artistas; obra plástica hecha por realizadores; correspondencias fílmicas entre directores, y por último, cine de autor que realiza instalaciones por encargo del museo (pp. 104-119).

La segunda exposición de Guerin *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico* (2011) (encargo al cineasta del Museo Esteban Vicente de Segovia), al igual que la primera, se sitúa en esa última definición que plantea Puyal.

En esta instalación el director pone en relación el ejercicio del cine con el origen de la pintura, tomando los textos de Plinio el Viejo en su *Historia Natural*. Guerin impulsa el planteamiento visual y conceptual, incidiendo en la confluencia entre la cinematografía y las artes plásticas. Y lo hace desde una imagen con un profundo significado convergente: una mujer, que ante la partida de su amado, decide trazar el contorno de su sombra en la pared, proyectada por la luz de una vela. La pintora originaria trabaja a partir del fenómeno de la proyección y no de la observación del modelo. En este mito originario, basa Guerin la confraternización entre la pintura y el cine, reforzando un argumento que ya formuló cuando fue invitado a la Bienal de Venecia, declarando sentirse legítimo heredero de la pintura, un arte extinto según el cineasta. La pieza principal de *La dama de Corinto* constaba del medimetroraje *Dos cartas a Ana*, de 25 minutos y tres salas más que analizaban visualmente el concepto base, dividiéndolo en un total de 24 pantallas y proyecciones. La muestra contenía la dualidad entre imagen lírica y documental, con transiciones textuales que ilustraban la elaboración del mito originario al modo del cine mudo. Su visión cinematográfica se centraba en generar el relato por secuenciación de pantallas, indagando en la dialéctica de la proyección, renovando los significados de sus piezas más intimistas, poniendo en relación la imagen y la configuración arquitectónica del espacio dado (Figuras 202, 203, 204).

Jesús Martínez Clarà (2011) afirmaba al respecto de las imágenes contenidas en la exposición: “Las imágenes mudas de Guerin no quieren ser un instrumento al servicio de la narratividad, sino un valor por sí mismas, y eso exige del espectador máxima concentración en los detalles, atención casi litúrgica [...]” (p. 5). La cohesión y el interés de la trama que subyacía en la instalación dependía, al igual que en sus films, de las relaciones sutiles implícitas entre sus esbozos poéticos, en mayor medida de lo que los textos que actuaban de guía, trataban de aclarar.

Dentro de los proyectos curatoriales de cine expositivo, Guerin fue invitado a participar en la exposición colectiva *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas*, que tuvo lugar en el CCCB de Barcelona, desde octubre de 2011 hasta febrero de 2012, presentada un mes antes en la Casa Encendida de Madrid, teniendo su equivalente francés en el Centre Pompidou de París: *Jonas Mekas / José Luis Guerin: Cinéastes en correspondance*,



Figuras 202, 203, 204. *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico* (2011). Museo Esteban Vicente de Segovia. José Luis Guerin



*Installation*, en diciembre de 2012. La muestra, reunió varios intercambios fílmicos, compuestos por parejas de cineastas internacionales, como Isaki Lacuesta y Naomi Kawase; Albert Serra y Lisandro Alonso; Jaime Rosales y Wang Bing; Fernando Eimbcke y Yo Song Kim entre otros, siendo las cartas filmadas el tema argumental del proyecto. Los cineastas proponían bocetos cinematográficos, que evolucionaba el realizador receptor, partiendo del final que planteaba el autor encargado de arrancar la propuesta.

José Luis Guerin mantuvo su particular correspondencia con el poeta y video-artista lituano-norteamericano Jonas Mekas, recuperando en el arranque de la misiva su encuentro en Nueva York recogido en *Guest*. El cuidado blanco y negro del director catalán dialogaba con la imagen heterodoxa, entre lo familiar y lo amateur de Mekas. Un diálogo emocionalmente cautivador y formalmente dispar, entre dos autores que comparten el gusto por utilizar la cámara, como una parte de la memoria que atrapa momentos especiales, pero con diferentes métodos de creación, dos formas de entender el proceso. La imagen espontánea, diáfana de Mekas revela despreocupación por el montaje y pasión por la pulsión de grabarlo todo, haciendo de su actividad “voyeurística” un modo de estar en el mundo, mirando la vida a través del objetivo. En su correspondencia, ambos dialogan sobre los hallazgos en las imágenes grabadas, la memoria y los procesos de creación. En este proyecto, Guerin contrasta la vertiente más autónoma de su *modus operandi*, con la actividad diaria de Mekas, uno de los artistas más respetados del cine experimental. El trabajo de Guerin contenía una refinada interpretación del encuadre, y el natural interés del cineasta por la coherencia de un montaje fragmentado. Es precisamente el montaje como agente estructural de los planos recolectados, uno de los argumentos centrales que comparten en su intercambio fílmico los dos autores; Guerin visita la añeja “editing room” de Mekas y responde, mostrando un plano en el que aparece su ordenador personal con el programa de edición de video, recalcando la importancia que la edición adquiere en un tipo de trabajo autónomo, en el que la imagen poética predomina sobre el argumento.

Fernando Canet (2013) orienta el proceso cinematográfico de Guerin, en la composición resultante de la tensión entre el azar y lo controlado, siendo “en la sala de montaje donde el material filmado se transfigura definitivamente en discurso, donde ese material resultado de llevar a la práctica la formulación cinematográfica / *react to life*, de Mekas [...] es finalmente ordenado dotándolo de sentido.” (pp. 145-159).

El “montaje” aplicado a la instalación multi-proyección de sus dos exposiciones, exigía al cineasta además, enfrentarse al espacio, como factor determinante del relato, que proponían las diferentes proyecciones de fotografías o imágenes en movimiento. Los esbozos cinematográficos tomaban aquí entidad formal de piezas autónomas, siendo prioritario el diálogo y el acuerdo de su imagen poética; consigo misma por su expansión, seriación y relación entre sí, y con su tratamiento como objeto independiente modulable, y sobre todo con el espacio que las contiene y las vincula, logrando o no la percepción de un todo relacionado, complejo y rico, en la vivencia del espectador.

Atendiendo de nuevo al análisis que realiza Esperanza Collado (2011) del fenómeno de la expansión de la imagen cinematográfica, Guerin literalmente separa su cine del montaje habitual y su medio tradicional, lo deconstruye y lo recicla, encontrando una ubicación nueva con potencial capaz de multiplicar sus significados.

[...] la deconstrucción del cine y, en última instancia, su destrucción. El medio, sin embargo, no llega a destruirse a sí mismo como tal, sino que negocia su materialidad fenomenológica con las otras artes, formando un vínculo con ellas que las transforma para siempre. (p. 20)

Rafael R. Tranche (2012) deja una cuestión en el aire con respecto a esta negociación; “[...] ambos discursos, ambos medios y sus ámbitos de contemplación parecen necesitarse mutuamente, están condenados a entenderse; la cuestión radica en dirimir en qué punto ha de producirse la intersección o la simbiosis” (p. 77). Guerin no es una excepción como cineasta que mantiene una relación con el arte contemporáneo. Realizadores actuales como es el caso de Albert Serra (Girona, 1975), fue invitado para la 13ª edición de la DOCUMENTA de Kassel, presentando *Els tres porquets* (2012), un retrato contemporáneo de Alemania, a través de los textos de tres personajes antagónicos de su historia reciente: Goethe, Hitler y Fassbinder, una película de 101 horas de duración, que se realizó en dos fases durante el evento, llegando al extremo de simultanear su montaje y su visionado. El Centre Pompidou de París ha acogido con la exposición *La Carte Blanche* (Figura 205) la totalidad de la obra de Serra, durante los meses de abril y mayo de 2014, derivando la muestra de una de las *Correspondencias filmicas* del CCCB, entre Serra y el cineasta argentino Lisandro Alonso. Otro director incluido en esta exposición, Isaki Lacuesta, nacido en el mismo año y mismo lugar que su coetáneo Serra, es autor del documental *El cuaderno de barro* (2011) y del premiado largometraje *Los pasos dobles* (2011), ambos en colaboración con el pintor Miquel Barceló. Anteriormente se adentró en el espacio de la instalación, presentando entre otras intervenciones, *De cos present* (2012), instalación para siete pantallas, dentro del proyecto *Arts del moviment*, del Centre d’Arts Santa Mònica de Barcelona.

El Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en 2012, realizó la exposición *Series militares* sobre la obra del cineasta Aleksandr Sokurov (Podorvikha, Siberia, 1951), autor de la aclamada *El arca rusa* (2002) y *Fausto* (2011). Por su parte el MOMA de Nueva York en 2007, dedicó una retrospectiva a la obra del director Pere Portabella proyectando su largometraje *Die Stille vor Bach* (2007). La sensible y visualmente deslumbrante película de José María de Orbe, *Aita* (2010) fue también programada dentro del *Documentary Fortnight: MoMA’s Festival Nonfiction Film* en 2012, y un año antes en la Tate Modern de Londres.

Se podrían nombrar un buen número de cineastas en la actualidad, que son atraídos por los museos. A todos les une una mirada particular, una forma distintiva de entender la imagen fílmica, el sentido del silencio y del tiempo. Obras que por su configuración estética y temporal, pueden funcionar con cierta independencia.



Figura 205. Albert Serra (2014) *La Carte Blanche*. Centre Pompidou de París



Para concluir este acercamiento a la obra del director catalán, podemos decir que José Luis Guerin ensaya con la multi-proyección en salas de arte, lo que dentro de la industria del cine le es inviable. Resulta esta práctica una vía propicia para presentar su manera de concebir la cinematografía, que por su particular configuración del tiempo, la imagen y el “montaje”, deviene en narrativas no lineales. Su experimentación en la instalación audiovisual, viene a ser otra forma de montaje, en la que formalmente la narrativa se rompe y a la vez se unifica en su percepción espacial, dando coherencia poética, visual y argumental a un conjunto de esbozos, creados expresamente para la exposición, o bien recuperados de material anterior. Gestos que en *Guest*, o -en forma de fotografías fijas-, en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, son ordenados secuencialmente.

Los caminos abiertos, planteados por el director en sus exposiciones; *Las mujeres que no conocemos* y *La dama de Corinto*, guardan una estrecha relación con sus películas más personales, posibilitando una doble salida a su imagen poética; en el terreno de la industria del cine y en el del arte contemporáneo. Este hecho le sitúa en el umbral de los espacios de hibridación, en el que se encuentran otros artistas en la actualidad, que fluctúan entre los dos ámbitos. Autores que encuentran en estas experiencias confluyentes un lugar coherente, para la expresión de una multiplicidad que compone un todo, más cercana a la manera en la que percibimos nuestro entorno que el relato lineal, implicando también una invitación al espectador, a participar en la complejidad e incertidumbre inherente al proceso de creación.

## 2.II Traspasando la narración lineal; La narrativa plural

¿De qué forma fija el cine el tiempo? La idea fundamental del cine como arte es el tiempo recogido en sus formas y fenómenos fácticos. Esta idea nos da que pensar sobre la riqueza de las posibilidades, aún inutilizadas, del cine, sobre su colosal futuro. El cine amplía, enriquece y profundiza la experiencia fáctica del hombre mucho más que cualquier otro arte; es más, no sólo la enriquece, sino que la extiende considerablemente” (Tarkovsky, pp. 83, 84)

La barrera entre cine y video es ahora más difusa, y las clasificaciones tradicionales de cineasta y videoartista no están claras en ocasiones, ni siquiera son útiles. Resulta obvio que la distinción por áreas definidas como cine y artes plásticas es obsoleta e imprecisa, para tratar con perspectiva la cultura contemporánea de la imagen en movimiento. Hasta hace poco tiempo, esa distinción no sólo la daba la formación, la mirada o el pensamiento cinematográfico o artístico de los autores, sino que el soporte, el medio y la herramienta, abrían una brecha entre las dos áreas. Si antes se tenía claro que el cineasta era el que filmaba en celuloide, y el videoartista grababa en video, ahora no es tan evidente. La distinción sigue estando en parte en las herramientas, pero el cine y video digitales han democratizado el medio. El apoyo económico de las productoras de cine sigue teniendo mucha importancia, pero podría llegar a no ser imprescindible.

Frecuentemente vemos películas elaboradas con herramientas y presupuestos más que modestos, gracias a la utilización de los medios digitales y el máximo aprovechamiento de los escasos recursos económicos. El cine experimental ya no es tan experimentalmente marginal. La calidad “full hd” de la grabación de las cámaras réflex con ópticas de fotografía, el nivel de nitidez del sonido que proporcionan las grabadoras digitales, junto con la utilización de los programas de edición de video, logran que la calidad técnica no sea un impedimento para elaborar una obra cinematográfica técnicamente digna.

Lo mismo ocurre con la forma y lugar de exhibición. Hasta ahora, salvando excepciones, parecía claro que las películas se proyectan en salas de cine, mientras que las piezas video-artísticas se exhiben en museos y galerías. Pero los entrecruzamientos constantes entre ambas, ponen en duda también esa separación. Las frecuentes experiencias interdisciplinarias provocan que las certezas de clasificación resulten aventuradas.

Si los formatos no son decisivos y las formas o espacios de exhibición son intercambiables, nos encontramos que sólo el autor puede decidir en qué ámbito está situado, o si como lo refrenda la práctica artística de muchos, decide permanecer en un lugar de confluencia.



Algunos autores que bien puntualmente o en exclusiva, operan por necesidad creativa en estos espacios de confluencia, realizan en sus procesos dos versiones de un mismo proyecto, pensadas para una doble salida; la sala de arte y el circuito cinematográfico. Es el caso de la artista y “filmmaker” Eija-Liisa Ahtila (Finlandia, 1959) que respondiendo a las cuestiones de Doug Aitken declara:

[...] Hago un trabajo con imágenes en movimiento, y habitualmente hago dos versiones, una para cine y otra para instalación. La versión película se distribuye a través de festivales y televisión, y la instalación a través de galerías y museos. Pero si pienso en mi acercamiento al medio de la propia imagen en movimiento, es más como artista. Lo importante para mí es expresarme a través del medio. Pienso en las diferencias entre los dos campos sólo cuando tengo que hacerlo, como cuando trato de conseguir la financiación del mundo del cine. Es entonces cuando a menudo se dan cuenta de lo diferente que es mi enfoque. No siempre es fácil encontrar un lenguaje común. Pero, afortunadamente, hay gente ahí fuera que está interesada en los nuevos desarrollos que tienen lugar en la narración fílmica [...] <sup>20</sup>

“The experience of nonlinearity and fragmentation [...] are often associated with chaos. But in many ways, they’re truer to reality” “La experiencia de no linealidad y fragmentación [...] a menudo se asocia con el caos. Pero en muchos sentidos, es más fiel a la realidad” (Aitken, 2006, p. 8). Especialmente relevante es la aportación de Doug Aitken (California, 1968), video-artista con gran reconocimiento internacional en la actualidad, con su libro-manifiesto, compuesto por 26 entrevistas; *Broken Screen. Expanding the Image Breaking the Narrative*. En su ensayo, Aitken analiza lo que ejerce en su carrera; la fragmentación de la narrativa en el cine, el videoarte y la instalación, recogiendo la opinión de cineastas y artistas, que tienen como factor común la deliberada no linealidad de sus obras audiovisuales. Robert Altman, Claire Denis, Bruce Conner, Gary Hill, entre otros, a través de conversaciones informales, desgranar las ideas, intenciones y necesidades de proceso, que hay detrás de la denominada “expansión de la imagen”.

Doug Aitken estudió en el Marimount College de Palos Verdes y en el Art Center College of Design, BFA, de Pasadena, California. Desde la construcción fragmentaria de sus obras videográficas, desarrolla maneras de percibir el tiempo desde la experiencia, romper con la percepción “lógica” de la obra. A través de la idea de la fragmentación rompe los sistemas de percepción habituales del espectador y la idea tradicional de contemplación de la obra artística. El espectador debe moverse alrededor, ocupar todos los espacios de la estructura circular, de un conjunto híbrido de cierta complejidad. Instalaciones que tratan de romper la tradicional superficie de proyección de la obra visual, expandiendo la imagen a través de proyecciones múltiples que a su vez multiplican sus poéticas.

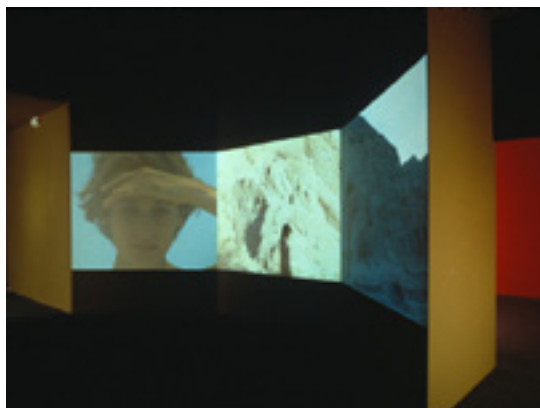


Vivimos en un mundo cada vez menos lineal, muy fragmentario y heterogéneo. Estamos inmersos en un cambio constante. Construimos nuevas herramientas para paliarlo pero éstas no hacen sino intensificar esta vorágine transformadora. Esto es lo que me interesa en el ámbito de lo visual y lo perceptivo. (Aitken, 2014) <sup>21</sup>

Varios de sus trabajos fueron expuestos en la exposición *Estaremos seguros mientras todo se mueva*, Caixaforum Barcelona en 2004, en la que destacaban tres grandes videoinstalaciones. En su obra hay elementos arquitectónicos y escultóricos que acentúan su carácter escenográfico y a la vez preocupaciones conceptuales que profundizan en la heterogeneidad de la existencia humana.

Entre sus proyectos más importantes destacamos *Migration* (2008), en la muestra Carnegie International (Pittsburgh, EUA) y *Electric Earth* que ganó el premio Leone d'Oro en la 48ª Edición de la Bienal de Venecia (1999). La motivación del jurado fue la siguiente: "por haber recuperado la investigación experimental y la forma narrativa del cine, negada por la industria cinematográfica" (Figuras 206 - 210).

Tal vez debemos volver a los conceptos que motivan la creación de las obras antes incluso de que éstas sean creadas. Quizá tengamos que cuestionar qué es el arte a un nivel más profundo, o explorar nuevos medios de forma más ambiciosa y reinterpretar los medios existentes desde puntos de vistas más extremos. Pero entonces, ¿Qué significaría para una obra el estar en un estado de constante cambio y evolución? Significaría el nunca repetirse. Nunca veríamos una obra o la experimentaríamos de la misma manera. ¿Qué significaría entonces que una obra creciese y evolucionase en su propio ciclo vital como si fuese un individuo? Es posible que podamos liberar al arte de la forma tan limitada en la que actualmente se ve. Tal vez podamos eliminar también la distancia de seguridad entre el espectador y la obra para así crear una conexión directa entre el contenido y el espectador. <sup>22</sup>



*Figura 206. Blow Debris (2000). Figura 207. Electric Earth (1999). Figura 208. Interiors (2002)  
Figura 209. Migration (2009). Instalaciones. Doug Aitken*



*Figura 210. Migration (2009). Doug Aitken*

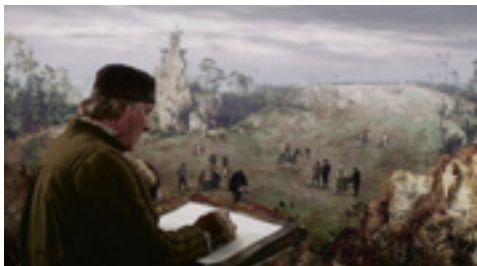


Figura 211. Camino al calvario (1564). Pieter Bruegel

Figura 212, 213. El molino y la cruz. (2011). Lech Majewski

Por otra parte, son muchas las películas que han aludido a otras artes. Tanto la pintura, como la escultura, pasando por la música y la danza, han tenido su lugar en la obra de cineastas de distintas épocas y procedencias. No haremos un catálogo de filmes, en ocasiones menores y en ocasiones obras maestras, que han tratado la vida o la obra de artistas dispares. Es un tema que tiene cierta recurrencia en la industria del cine.

En los aspectos cinematográficos que abordamos, son de especial interés aquellos planteamientos de cine expositivo, que en los últimos años son motivo de estudio y de exposición, pero también aquellas obras que contienen en sí mismas, un cuestionamiento de las naturales narrativas del cine. En este sentido mencionamos tres filmes de los últimos años, que además de reformular la habitual linealidad, tienden puentes a otras artes, y en especial encierran una peculiar observación del espacio en el que se desarrollan, cada una a su manera.

Con estas obras se nos plantea una disquisición que suele estar presente, a la hora de diferenciar las líneas divisorias entre cine, documental, videoarte y otras formas de expresión audiovisual. Parece claro que determinada imagen filmica (obras de directores de múltiples nacionalidades, que abarcan desde los principios del cine hasta la actualidad, por nombrar algunos; Bresson, Dreyer, Won Kar Wai, Lars Von Trier, David Lynch y un largo etcétera), se acercan más a un lenguaje esencial, poético, espacial y evocador, que muchas piezas que entran en el ámbito del videoarte, que a su vez se ocupa de variadas líneas estéticas y temáticas. Una vez más nos topamos con la futilidad de la clasificación, cuando ésta afecta a las barreras entre ámbitos artísticos. Aludimos a los planteamientos iniciales, en los que apostamos por acercarnos a las singularidades de la imagen, en sus múltiples y subjetivas vertientes. Situándonos en esa subjetividad, para no caer precisamente en lo que intentamos evitar, la necesidad de encasillar obras y modos de proceder, que difícilmente pueden ser clasificadas.

*El molino y la cruz*, (The mill and the cross, 2011). Película dirigida por Lech Majewski, interpreta con un lenguaje muy particular la obra épica del pintor Pieter Bruegel *Camino al calvario*, que narra la Pasión de Cristo situada en Flandes bajo la ocupación española de 1564, año en el que Bruegel pintó esa obra. El film da vida a 12 personajes de los más de 500 que incluye el cuadro, congelando y analizando sus planos desde un factor predominante de superposición de capas de profundidad, dando vida a los personajes y recreando la escena, contextualizándola con la época. Todo el film se mantiene en una misma vista, teniendo una importancia prioritaria el factor tiempo en la narrativa. Majewski “pinta” una obra de múltiples visiones y perspectivas, cercanas a como miraba el pintor, y a su concepción de la perspectiva. Aunque la narración se produce en una sola pantalla, lo que el ojo del espectador ve, son de 40 a 150 capas en dos dimensiones, condensadas en una sola imagen. Una lectura compleja de un mismo plano, más cercana a la realidad de lo que vemos, que al acercamiento a la realidad de lo que habitualmente el cine ofrece. En esta obra se produce una ruptura de la narrativa tradicional sin necesidad de recurrir a la multipantalla (Figuras 211, 212, 213).

La película *Aita*, de Juan de Orbe, (2011), es una reflexión sobre la historia “de la casa-palacio de la familia, el hogar del padre y la tierra donde descansan los ancestros”, una obra repleta de texturas y poesía visual. Nos quedamos con el aspecto de la utilización de las proyecciones sobre las paredes de las habitaciones, para representar la memoria de lo que no puede explicar con un discurso racional, los sueños, la imaginación, las supuestas presencias que habitan el lugar, fijan su impronta en el espacio físico a través de la imagen proyectada. Este factor da una vuelta de tuerca a las cuestiones que estamos planteando, ya que en el film el método se invierte. La proyección es grabada in situ y es incorporada al metraje y a la narrativa. Hasta ahora habíamos visto cómo las proyecciones eran utilizadas para presentar el cine en los espacios expositivos, en *Aita* el “espacio expositivo” o “espacio escultórico” proyectado, está dentro de la propia película. La proyección de video dentro del film y toda la narrativa en sí, habla del tiempo, relacionándolo con la memoria ancestral (Figuras 214, 215).

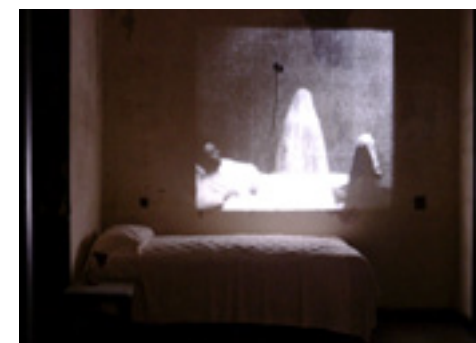
Wim Wenders en homenaje póstumo a su amiga, la gran coreógrafa y bailarina contemporánea Pina Bausch (Solingen 1940 - Wuppertal 2009), realizó con su compañía de danza, la gran película documental *Pina*, en 2011, logrando un contundente y conmovedor retrato de la artista alemana.

Desde su lenguaje cinematográfico, mantiene el interés del documental poético, con un sentido de la espacialidad que ya había en el resto en su obra. En 1987, Wenders publicaba la primera edición de su libro *Written in the West* (2001), como recopilación fotográfica editada tras la exposición del mismo título presentada un año antes, en el Centre Georges Pompidou de París, en el que estaba muy presente ese sentido del espacio tan personal. En su film *París Texas* (1984) son nítidos esos *landscapes* horizontales tan propios de la mirada norteamericana, enormes, solitarios, en los que las personas no son sino accidentes (Figura 216).

La soledad está en *Pina*, abrazándose las dos formas de concebir el arte, relacionando y confluyendo dos disciplinas que son intrínsecamente contrarias en sus *tempos*.

*Pina*, es un ejemplo de cómo el diálogo entre dos procesos, que manejan materias y tiempos distintos, (la danza juega con la inmediatez, con el presente; el video o el cine con el rastro de lo pasado), puede hacer crecer a ambos, desde puntos coincidentes de conexión. La espacialidad es el terreno en el que ambas se encuentran.

El interés que demuestra Wenders por la escultura queda reflejado en varias escenas de su película, en las que no solo presenta escultura objetual en recorridos al aire libre, sino que el sentido del espacio escultórico y arquitectónico, juega un papel decisivo en las coreografías grabadas en 3d, de la compañía de Pina Bausch. Es un factor más del espectáculo. La danza se desarrolla en determinados contextos naturales o artificiales, que tienen una connotación más espacial que propiamente escenográfica (Figuras 217, 220).



Figuras 214, 215. *Aita* (2011). Juan de Orbe  
Figura 216. *Paris Texas*. (1984). Wim Wenders



*Figuras 217 - 220. Pina (2011). Wim Wenders*

## 2.III Entrevista a José Luis Guerin

Plaza de Sant Pere, Barcelona, 11 de junio de 2012.

- **JMV. Pregunta:** *En tu segunda instalación audiovisual, expusiste en el Museo Esteban Vicente de Segovia con “La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico”, una videoinstalación o cine fraccionado, en la que proponías un espacio de confluencia a partir de imágenes en movimiento. ¿Empiezas a preocuparte por el espacio expositivo?*

- **JLG. Respuesta:** *Sí, es curioso porque el viento sopla donde quiere siempre, yo nunca había pensado si nadie me lo pide, entrar en el sector del arte, de la videoinstalación, incluso era bastante escéptico con estos territorios. La cuestión es que me lo han pedido más de una vez, y voy descubriendo o pensando en una sintaxis posible, siempre con el propósito de utilizar estos espacios para explorar aquello que sé que en cine no podría, no me dejarían.*

La primera experiencia fue para el Pabellón de España en la Bienal de Arte de Venecia 2007 con *Las mujeres que no conocemos*. Lo que pensé es; voy a utilizar esto para experimentar mi propio medio, que es el cine, desde las nuevas posibilidades que te da el espacio expositivo. De entrada creo que el espectador de un espacio de arte es esencialmente un “flâneur”, un paseante. En la medida en que el espacio de los cines, cada vez más hostil en términos de exhibición pura, el museo tiene también esa función estrictamente cinematográfica de mostrar aquello que no se ve, donde no llegan las salas de cine. En principio pensé que había que respetar la naturaleza de ese paseante, al que no le gusta detenerse porque frustra su expectativa de recorrer un espacio, por tanto pensé una forma de secuencialidad desglosada en el espacio, intentando que el movimiento esté más en el espectador que en las pantallas. Lo que me sale más natural es la imagen en términos de blanco y negro, y siempre he querido hacer una película muda. Atendiendo a los legados originarios del cine. Esos que en las salas de cine no puedes explorar, sin embargo en las otras salas tienes una posibilidad, que es esta paradoja de utilizar el arte del futuro para pensar tu pasado más remoto, en este caso la fotografía secuencial. Ésta es una tradición de Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge, una foto tras otra en blanco y negro muda y *La Dama de Corinto* que está más atrás todavía de la fotografía, antes, los pintores de la Escuela Helénica, cuyas pinturas han desaparecido. En la medida en que mi medio, el cine está en trance de desaparecer, tiene necesidad de ponerse en relación, de sentirse parte de una trama.

- **JMV. Hablando de “La Dama de Corinto”.** *Era interesante la metáfora de la silueta en la pared desde la proyección. Tú planteabas que el cine tiene una herencia de la pintura, sin embargo la sombra que le servía para dibujar la silueta de su amado, era un símil a lo que luego hacías en la sala fijando una proyección de luz. Esto también denota una relación con el espacio escultórico.*





- JLG. Cuando este museo de pintura me invitó a hacer algo, yo pensé en ese mito originario, en el que se encuentran el origen de la pintura o el del cine, como origen mítico. Al precisar esa primera pintora una sombra desde una proyección, ahí está el cine. Por otro lado, está planteándose constantemente ese conflicto entre dimensiones espaciales, tal como tú lo planteas, el espacio de la pintura y el espacio de la escultura. Y esa tensión latente, secreta, es la que riges toda la trama de la exposición. De un lado es lo que lleva a fraternizar íntimamente pintura y cine, la condena o la cualidad de esa bidimensionalidad que nunca han aceptado ni uno ni otro medio, hasta la pintura moderna.

- JMV. Pero en el momento en el que haces una fragmentación de la narrativa estás renunciando de alguna forma a la bidimensionalidad.

- JLG. Efectivamente, estoy tensándola de distintas maneras, una con la arquitectura, la imagen plana cuestionada con saltos de pared, una imagen bidimensional y sin embargo violentada con la arquitectura, es algo que me gusta mucho, si me invitan más veces a museos pienso seguir jugando con ello. Y de otro lado con la relación en el espacio ante las pantallas. Había una sala en la que una muchacha contemplaba un cuadro y acababa volviéndose al espectador, mirando no a ti sino a lo que había detrás, que eran las otras proyecciones, y se creaba una relación de plano contra plano en el espacio. Es decir que abre otra relación entre las pantallas, no son sólo los planos que se suceden temporalmente sino cómo se relacionan en un espacio.

- JMV. Y ¿por qué piensas que un cineasta despierta interés en el mundo del arte contemporáneo?

- JLG. Según me dijo el comisario de Venecia, le gustaban mis películas, pero me llamó por una intervención mía en el 2006 creo, en la que me invitaron a hacer algo en las páginas interiores del cultural de La Vanguardia. Hice un juego con fotos, en la dirección con lo que llevaba haciendo con las fotos mudas de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*. Y ese juego le hizo pensar en que podía hacer algo más, fue una gran sorpresa. Creo que era únicamente por esto, a mi me gusta mucho la pintura, soy ferviente paseante de museos de pintura, pero no creo que tuviera noticia de esto.

- JMV. ¿No crees que de alguna forma tu cine tiende lazos, más o menos visibles con el arte?

- JLG. Pues será, me es difícil ponerme en su punto de vista pero sí, seguramente en algunas películas mías como *Tren de sombras*, hay más diálogo con la pintura.

- JMV. ¿Qué diferencias crees que hay entre el pensamiento cinematográfico y el pensamiento video-artístico?

- JLG. En España es muy notable, porque hay un gran analfabetismo entre unos y otros, están en compartimentos estancos, no se conocen, esto en Francia no es así. Muchos artistas sienten desdén hacia el cine, como si no fuera algo serio, y a veces pecan de una ingenuidad extraordinaria, porque hay cosas que el cine ha resuelto hace muchísimo tiempo. Y también a la inversa, es decir, hay cineastas que te miran muy raro por haber intervenido en el espacio del arte y les parece que eres un pijo (risas), por aceptar una invitación en ese otro espacio. Son espacios que se comunican poco, es muy anómalo. Diríamos que probablemente sería que el videasta buscaría su espejo no en el cine, sino en otras fuentes del arte contemporáneo esencialmente.



- JMV. Me refería a la mirada. ¿Esa mirada no crees que es común?

- JLG. Yo creo simplemente que tiene que ver con una conciencia de tus medios, y esa conciencia se hará visible en el modo de mirar, de encuadrar, de montar, como enunciador de una película. Pero es la conciencia de una cierta memoria y un diálogo con tus medios. Un diálogo que no tiene porqué manifestarse con pesados desarrollos teóricos, simplemente está en el modo de encuadrar. Tienes una cierta idea de cine o no, lo ves en los trabajos si está presente. Es verdad que eventualmente aparecen, cineastas que no han visto mucho cine, que han recogido una sensibilidad muy especial de los signos de la modernidad de su medio. Tiene que ver con esto, no tiene nada que ver con las herramientas empleadas. Mi película *Guest* está hecha con una cámara pequeña. En ningún caso tiene que ver con la tecnología, la tecnología es un falso problema, se habla demasiado de tecnología, y lo que importan son las ideas.

- JMV. ¿No crees que en *Guest* hay varias piezas que se acercan a un lenguaje video-artístico y que podrían ser autónomas? Es decir, es un trabajo en el que hay un hilo, pero no hay un hilo muy evidente, es más bien sutil, y dentro de ese mismo trabajo hay varias direcciones, hay una imagen muy poética, pero hay otra que es más... ¿de captación del mundo quizás? O de una visión del mundo.

- JLG. Pensaba en el libro de Marco Polo, una *Descripción del mundo*.

Tú me dices.. como una pieza de videoarte... ¿eso que querría decir? Una cosa que de entrada me hace muy precavido con el videoarte es la dispersión, con esto he sido muy reticente. A mi me gusta mucho la concentración de la unidad, la pantalla, la oscuridad y casi nunca me he creído la retórica esa de la interactividad, por el hecho de que haya más pantallas es más interactivo, o que el espectador use botones para interactuar, no es verdad, es una falsa ilusión. Casi todas las instalaciones que juegan con la ilusión de la interactividad son sumamente alienantes, se ha hecho mucha retórica con esto, es muy frustrante. En el museo las piezas de videoarte y la instalación pueden tener distintas estrategias con el tiempo, tiempos aleatorios, captas unos segundos y puedes tener cierta idea de la propuesta en las imágenes, pero la mayoría de veces no es así, la mayoría tienen un continuum temporal de desarrollo y esto favorece la dispersión, tener ocupado al ojo, el mirar sin ver. Eso se da mucho en el diseño del espacio que podría ser muy próximo a lo publicitario. Esto me irrita mucho. No hace mucho fui al MACBA a ver unas películas de Sokurov.<sup>23</sup>

Estuve una hora y media, completamente solo, pero a lo largo del visionado iban asomando un minuto, medio minuto, tres minutos, al menos 50 personas.

Habría que informar al espectador de cuál es el planteamiento temporal de los trabajos. Porque a veces es una película normal, es documentación. Están muy confusos los espectadores, como zombis en la oscuridad mirando a un lado y a otro, sin saber cómo relacionarse con lo que ven. Esto me angustia mucho. En la Dama de Corinto planteaba empezar con una proyección de casi media hora que daba unas bases y después *loops* brevísimos con cuadros a veces en movimiento pero que no implicara una intención, porque el espectador es muy perezoso. Seguramente lo es igual con los cuadros. Al no tener una dimensión temporal, la gente pasea frente a ellos pero probablemente la mayoría de espectadores no han visto nada, han paseado la



mirada sobre la superficie de muchos cuadros sin haber visto nada. Pero bueno, la dimensión temporal de los audiovisuales evidencian ese contrasentido. El espectador la mayoría de casos no es un espectador, es un consumidor que mira sin ver.

- JMV. Hemos hablado del aspecto formal del video. Al hacer esta comparación con *Guest*, me refería a la poesía contenida en las imágenes, que luego se enlazan una con otra pero siguen siendo independientes. Un pato en la Habana, o un reflejo bajo un canal en Venecia. Son pequeñas piezas que comparo con el videoarte, en el sentido contrario a la dispersión: el poder de la poética concentrado en una imagen muy esencial.

- JLG. Sí, tiene que ver mucho con la fotografía.

Yo intento en cada proyecto, en cada película, hacer algo completamente distinto, y utilizando una forma de producción muy específica. Siempre lo he hecho así, me gusta recordar que Flaherty, cuando hizo *Nanook el esquimal*, a quien acudió no fue a una productora de cine, sino a una compañía de pieles. No sabían nada de cine, por eso le dejaban libertad absoluta. Siempre ante las características de una nueva producción me pregunto qué puedo hacer con esa forma de producción, que no puedo hacer en otro espacio, es lo que me da singularidad intrínseca. En *Tren de sombras* la presencia de Pere Portabella como productor, me liberaba del servilismo del guión y me posibilitaba hacer una película de ficción pensada de otra manera. En *En construcción* lo que me daba la universidad era la posibilidad de trabajar con estudiantes, con los que podía estar conviviendo periodos muy largos en un espacio, algo que con técnicos veteranos hubiese sido imposible. Cada película es hija de una experiencia única y singular. Las de los museos igual, busco un objeto que sólo es posible en esa experiencia. En *Guest* me propuse este pacto, un año yendo a todas partes con la camarita, y sí es cierto que lo que me atraía como principio estético era esa idea de módulos independientes y ciertas rimas subterráneas que dan una composición global. Esto hace que no se puedan cambiar de orden. Pensaba con los módulos, que igual se podía hacer algo como en *Rayuela* de Cortázar, pero me parece que no, que es más aparente que real, o sea que si lo ves con calma hay muchas más leyes de progresión de las que parecen, aunque cada bloque efectivamente sea abierto.

- JMV. Encuentro que hay unas relaciones, que ya me dirás si estaban en ti, entre el funcionamiento de *“Guest”*, *“La Dama de Corinto”* y *“Unas fotos en la ciudad de Sylvia”*, creo que está todo interconectado.

- JLG. Ahora que lo dices, soy consciente de Las mujeres que no conocemos y *Guest*, que aunque sean cada una con sus materiales, pero sí que son de la misma naturaleza. Hay una cosa que lo une todo, tienes razón, que es la herramienta, la modestia de la herramienta y el hecho de que sean piezas pensadas como soliloquios. Eso quizá ha sido un cambio muy importante que me han dado las nuevas tecnologías, el hecho de que se difuminan las fronteras entre un trabajo y otro. En *Los motivos de Berta e Innisfree*, clausuraba una experiencia y pasaba un largo periodo de tiempo en el que empezaba algo completamente distinto. El hecho de tener las herramientas de trabajo en casa, trabajar con una pequeña cámara.

- JMV. ¿Editas en casa?

- JLG. Sí. El tener las herramientas en casa te da otra forma de pensar. Por libre que te sientas en una moviola

o un laboratorio trabajando con otra persona, siempre tienes el sentimiento de que debes rentabilizar el tiempo, que no es un tiempo solo tuyo sino que hay otra persona, incluso un espacio que se ha de rentabilizar, esto cambia completamente, aunque no seas consciente cambia radicalmente el modo de pensar. Te levantas por la mañana, con el café te acercas a tu mesa de trabajo. Me lo he puesto en mi escritorio, en el espacio en el que escribo; y escribes imágenes. Captas una imagen, la introduces en la memoria de tu ordenador, la relacionas con otra imagen que ya tenías tiempo atrás, la guardas en una carpeta, no haces nada con ello. Meses después hay una tercera imagen que se pone en relación con eso. Es decir que sería exactamente el modo de pensar de un escritor, el hecho de tener un esbozo, guardar en una carpeta, poner en relación una idea con otra.

- JMV. *O de un artista.*

- JLG. Sí, según con que formas de arte.

Esa superación de unas barreras industriales que a veces me cuesta recordar si esa imagen estaba en las mujeres de *La ciudad de Sylvia*, o en *Las mujeres que no conocemos* o en *Guest*. Hay una interrelación, se hace más magmático todo. Es así, pero son los trabajos que he hecho solo, lo que yo llamo soliloquios, porque eres tú y tus circunstancias.

Yo siento mucho el deseo también de recuperar el trabajo en equipo, me gustaría que la siguiente película fuera de equipo, de envergadura, pero tengo esas dos opciones, el trabajo con equipo y el trabajo más de soliloquio, en cuyo caso, sí piensas en que hay una unidad final, que es tu pensamiento especulando con imágenes distintas.

- JMV. *¿Pero no crees que es muy distinta una cosa de la otra?*

- JLG. *¿El trabajo en equipo y el trabajo en solitario?*

- JMV. *Sí y el resultado incluso, el proceso y el resultado. O sea, "Guest", no tiene nada que ver con "En la ciudad de Sylvia".*

- JLG. *Pero En la ciudad de Sylvia sí tiene que ver con Unas fotos en la ciudad de Sylvia.*

- JMV. *¿Fue posterior no? "La ciudad de Sylvia" a "Unas fotos..."*

- JLG. Sí. Aunque luego fantaseaba, a veces cuando estoy preocupado con el modo de vivir y tal, con hacer una versión de *En la ciudad de Sylvia* pero fotográfica, convertirla en una fotonovela (risas). Me hubiera gustado hacerlo, incluso a veces pienso, si me quedo sin dinero y me arruino, puedo hacer adaptaciones fotográficas de películas o reinventar las relaciones distintas con fotos de películas que ya he hecho.

- JMV. *En "Unas fotos..." hay captación de verdad, sin embargo en "La ciudad de Sylvia" hay actores. Partiendo del principio que Bresson apunta en sus Notas sobre el Cinematógrafo (1979), sobre los modelos y los actores, son cosas totalmente opuestas ¿no?*

- JLG. Bueno, a mí me gusta confundirlas, en *Unas fotos...* capté una chica que doblaba una esquina, que tenía guardada, fue una de las primeras capturas instantáneas, luego hay amigas mías también que obedecen mis instrucciones. Es decir que es una construcción, es un artificio. El hecho de que utilice la primera persona del





singular en los textos confunde a muchos, como si fuera una experiencia, un diario de verdad mío.

- JMV. *Lo había llevado por ahí, pero no por los textos sino por las imágenes.*

- JLG. En *En La ciudad de Sylvia*, hay mucha captura real también. En la secuencia de la terraza que para mí es la más importante, la mayoría de personas no son actores. Aquí les planteo una situación, un motivo de diálogo, les cuento una historia horrible, les creo la situación, espero y me gusta ver qué pasa, como cambian sus expresiones, es decir que cuando hago una ficción voy a buscar pactos con lo aleatorio, con lo accidental que me transfiere, y cuando la materia prima es azarosa por naturaleza en la realidad, busco procedimientos para componer, para estructurar, estilizar esa materia prima.

- JMV. *Y hablando de Bresson. ¿Anhelas algo que te gustaría aprehender para tu trabajo de la obra de Bresson?*

- JLG. No. Está bien que sea fundamental para mi educación como espectador, para mi crecimiento sentimental incluso, lo que me ha revelado su escritura, para una sensibilidad que no tendría si no hubiese visto sus películas, pero es un sedimento. Ser como Bresson sin ser él, te lleva seguro al fracaso.

- JMV. *Seguro. Me refiero a algún aspecto que te gustaría tener... esto me arrebató y me encantaría que algún día me saliera propio... Si es que hay algo.*

- JLG. ...Su independencia como cineasta. Ser como una roca frente al oleaje del cine, manteniéndose como un islote. Eso sí que me gustaría, pero es más de índole práctica. Y yo no lo hago en absoluto.

- JMV. *Bueno, creo que un poco sí...*

- JLG. Sí, algo sí. Pero cuando voy a algún programa de televisión o de radio, pienso que él nunca hubiese ido (risas). Yo le conocí, ¿lo sabías?

- JMV. *Sí, te lo oí en una entrevista.*

- JLG. *¿En el bonus de *Lancelot du Lac*?*

- JMV. *Sí, eso es. ¿Y qué tal la experiencia?*

- JLG. Yo era muy joven y hablaba muy mal francés, decía lo que entendía. Tenía ese lado muy privado. No daba entrevistas a periodistas pero si tenía la garantía de que no eras periodista y te gustaba mucho su cine, le alagaba. En el bonus, contaba que como espectador, el final de *Lancelot du Lac*, en el que con estrépito, caía la última armadura, era como un Haiku, similar a cuando los monjes budistas hacían ver la iluminación desde algo muy simple, como el croar de una rana.

Siempre pienso que mi despertar en el cine, mi estadio de madurez, tal vez fue esa armadura cayendo. Por eso te digo que no se trata tanto de copiar una estrategia, sino que la deuda que tengo con él, es el cine, no los procedimientos o los trucos.

- JMV. *Él manejaba muy bien el tiempo, los bloques de tiempo ¿verdad?*

- JLG. El tiempo y el espacio; el cine. ¿Qué es el cine sino trozos de tiempo y espacio? La pausa bressoniana. Fíjate qué tiempos más distintos entre *Un condenado a muerte se ha escapado*, *Pickpocket* y el tempo lírico de *Al Azar*, *Baltasar*, que es la única película que no tiene un tempo tan conciso, tan seco, es más rápida.

- JMV. *Hablando de los hallazgos en arte. ¿Grabas a diario?*

- JLG. No

- JMV. *¿Con qué frecuencia sacas la cámara y sales a grabar sin más?*

- JLG. Cuando me he sometido a experiencias como en *Unas fotos...* o en *Guest* sí, me someto a la disciplina de ir con la cámara a todas partes. Pero después de estas experiencias es muy importante mantener una higiene mental. Esto ha terminado, se ha clausurado, salgo a pasear sin cámara. Es importante ver sin mediación de la cámara, es una forma de alienación terrible estar encuadrándolo todo.

- JMV. *Es decir no grabas por grabar, lo haces dentro de un proyecto*

- JLG. Es sorprendente porque muchas veces has grabado algo sin saber porqué. Y sólo se revela mucho tiempo después, el motivo por el que has capturado una imagen. Tengo un proyecto, no sé si has oído hablar, que no se puede pasar de momento, que se llama *Recuerdos de una mañana*. Es una película de 40 minutos que la ha producido un festival de cine en Corea, que cada año produce un tríptico de tres partes y este año, produjo una pieza a Jean-Marie Straub, otra a Claire Denis y otra a mí.<sup>24</sup> La mía se llama *Recuerdos de una mañana*, y es un retazo de mi calle, pero a la sombra de un acontecimiento dramático, porque el vecino que vivía enfrente de mi casa, un violinista, todos los días ensayaba el violín en el balcón, se arrojó desnudo por la ventana y creó una conmoción. A mí me impresionó mucho que ese violinista acababa de traducir *Las penas del joven Werther*, de Goethe (2005), es un libro para mí de cabecera, y es un libro que estuvo censurado en muchos países por apología del suicidio. Bueno, es un trabajo sobre esto, ese trabajo lo hice porque había hecho un plano del vecino tocando el violín en la misma ventana por la que se arrojó tiempo después. Yo no sabía que esa imagen... cuando volví de *Guest* porque estaba viajando cuando aconteció esto, tuve la necesidad de recuperar esa imagen.

- JMV. *¿Es premonitorio no?*

- JLG. También *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* no sabía por qué las hacía, tiempo después encontré el motivo, y dije, vale, era por eso. Está ese lado muy instintivo, y parece que a veces obedeces a este instinto. Es verdad que eso nos hace más parecidos a los artistas, porque antes de que existieran estas herramientas eso no podía ser así, no podías atender a tus intuiciones con esa sinceridad... debo tomar esa imagen.

- JMV. *Con esa inmediatez*

- JLG. Claro, tienes que estar muy seguro de las cosas para hacer imágenes en cine. Hay un gran presupuesto y un número de persona, no cabe ese grado de permeabilidad.

- JMV. *¿Vas a continuar por la línea iniciada en "Guest"? ¿crees que te ha abierto un camino o es un proyecto aislado?*

- JLG. No lo sé, te diría que si no hubiese sido tan terrible la indiferencia absoluta con *Guest*, el que haya sido estrenada en la clandestinidad. Si esto hubiese sido de otra forma seguramente habría abierto un camino. Me hubiera gustado que se hubiese estrenado de una manera más normal y se hubiese podido visibilizar de otro modo.

- JMV. *¿Crees que tiene que ver el uso del blanco y negro?*



- JLG. No, no. Creo que fue debido verdaderamente a la indiferencia de la productora. Es muy importante crear una imagen de la película, y no lo hicieron, ni un anuncio del tamaño de un sello, un festival en el que no amortizaron la experiencia de ir a Venecia. Pensaron que era una película de festivales o de gente pobre, no lo sé. *En construcción* podría haber tenido la misma suerte que *Guest*. Yo estoy dolido con esto, y soy sensible también a esto, no soy impermeable ante la indiferencia.

- JMV. *A como se recoge tu trabajo*

- JLG. Sí. A veces he estado tentado de hacerlo, como los cineastas experimentales: yo a lo mío, y sin embargo sigo valorando el hecho de los estrenos los viernes, que me cuesta muchísimo, las entrevistas y formar parte del dispositivo mediático, pero creo que es un foco de resistencia que debo atender y temo también la actitud acomodaticia del que se aísla de todo esto...: “yo soy un artista y hago mi arte sin tener en cuenta nada más”. Si quiero concederme la posibilidad de hacer *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, lo hago con mis herramientas pero manteniendo un cierto diálogo con la sociedad. Esto me angustia, que el cine cuente tan poco ahora en la sociedad. Cuando yo descubrí el cine, era algo muy importante. Ahora es el fútbol, ahora las adolescentes en sus habitaciones no tienen carteles de actores ni de cantantes rock, sino de futbolistas, es el gran tótem sagrado de nuestra sociedad.

- JMV. *¿Crees que el cine tiene un sentido nostálgico de la vida? Es decir, la posibilidad de ver una película reiteradamente es responsabilidad del espectador, ¿pero de alguna forma el cineasta lo propicia?*

- JLG. No creo que esté intrínsecamente en el cine. O sí, que diablos, en la medida en que rescata el tiempo que ha pasado, y es muy fácil que se desate la nostalgia. Sí, yo siempre tengo muy presente a André Bazin, con su fórmula de “embalsamar el tiempo” (Bazin, 2001), el cine como el tiempo embalsamado.<sup>25</sup>

Como las manos con las que el hombre de la prehistoria dejaba marcas en su gruta. Es el mismo sentimiento, dejar una huella. Quizá esa impronta en el momento, pues no va instigado por la nostalgia en primera instancia, pero con el paso del tiempo lo que queda es eso, la huella de alguien que pasó por ahí. El cine tiene una belleza adicional sobre el video, en el hecho de que en la fotoquímica se abre realmente una huella de la luz. La intimidad con la realidad, es superior a la de los dígitos que se codifican y decodifican en las cámaras digitales. Resiste esa huella de luz del que estuvo enfrente de la cámara. Pero la nostalgia, desde luego no está en las máquinas, está en nosotros.

## 2.IV Indagación del proceso creativo. Experimentación práctica 2

En el presente apartado dedicado a la experimentación práctica en el entorno cinematográfico, miramos los aspectos procesuales, en relación con la práctica de la cinematografía, que afectan a las diferentes fases de realización del proyecto. Así mismo diseñamos la idea para facilitar una segunda vía; su versión para sala de arte con la fragmentación de su imagen en multi – proyección.

*El tiempo del trigo* es un cortometraje, o documental poético, realizado por el Colectivo UBI entre 2013 y 2014, en colaboración con la asociación *AFANIAS*, que nos concedió el permiso, para acceder a su residencia de día en Viñuelas, Guadalajara, desde la idea de realizar un trabajo audiovisual incluyente, con los discapacitados intelectuales que viven en ella.

El Colectivo UBI basa su trabajo en el estudio de las interacciones entre la danza contemporánea y el videoarte, por medio de la improvisación. Aunque este proyecto sobrepasaba esas funciones, inicialmente planteadas en la fundación de UBI, nos propusimos que estuvieran presentes en el cortometraje como herramienta de proceso. Dentro de *El tiempo del trigo*, trabajo conformado por muchas capas transversales, la improvisación, como acto de captar la esencia de la naturalidad de la acción, está presente. Es de hecho uno de los temas que posibilitan el relato, favoreciendo la intención de recoger la franqueza de sus rostros, de sus miradas y sus palabras, libres de subterfugios socializadores.

Se presentan dos trabajos en los que se ensaya principalmente la elaboración de imagen poética cinematográfica dentro del marco del cortometraje, y su traslación al lenguaje de la multi - pantalla, generando una narrativa fragmentada para galería:

### La imagen poética cinematográfica

1 - *El tiempo del trigo*. Cortometraje

### Su fragmentación para la instalación

2 - *El tiempo del trigo*. Instalación para 3 canales



## La imagen poética cinematográfica

### 1 - *El tiempo del trigo*. Cortometraje. 18'. 2013 – 2014.

Participan: Fundación Afanias Castilla la Mancha / Área de Cultura Afanias / CC. Rigoberta Menchú, Leganés, Madrid / Arte y Cultura Asociación Babel / Centro Benita Gil, Viñuelas, Guadalajara

#### Realización:

Colectivo UBI: Guiomar Campos, Marian Villanueva, Juan Martínez

#### Intérpretes:

Jose Manuel Carrión, Purificación Blas, Jacinto Durán, Marian Villanueva, Peña Rivas, Juan Antonio Pastor, Guiomar Campos, Pilar Baena, Cándido Cañaveras

#### Creación Musical:

Oscar Laso: Contrabajo. Erica Zisa: Voz

#### Sinopsis:

Durante el tiempo del trigo verde, los vecinos de Viñuelas continúan transitando el mismo camino, los mismos lugares, la misma rutina. El tiempo del Trigo es un viaje hacia la mirada profunda de sus personajes, los residentes del centro de día Benita Gil. Ellos proponen otra manera de comunicarse, evocan su sentido del tiempo y nos muestran una forma de vida eremita, diferente a la que la lógica de la sociedad nos presenta. A través de una mirada poética nos acercamos a su tiempo, a la percepción que tienen de sí mismos y de la realidad.

Uno de los alicientes que se plantearon desde el principio de la idea era que los participantes y co-creadores del cortometraje, no eran actores, y sus particularidades psicológicas les permitían abordar la propuesta con una actitud curiosa, más propia de un juego que de un proyecto artístico. En este sentido sentíamos especial afinidad por el manifiesto de Bresson (1979)

Nada de actores. (Nada de dirección de actores). Nada de papeles. (Nada de estudio de papeles). Nada de puesta en escena. Sino el empleo de modelos, tomados de la vida SER (modelos) en lugar de PARECER (actores). [...] Un actor está en el cinematógrafo como en un país extranjero. No habla la lengua. [...] Respetar la naturaleza del hombre sin quererla más palpable de lo que ella es. [...] Dos clases de películas; las que emplean los recursos del teatro

Figura 221. *El tiempo del trigo*. UBI (2013 - 2014). Cartel ©



(actores, puesta en escena, etc) y se valen de la cámara para reproducir; las que emplean los medios del cinematógrafo y se valen de la cámara para crear. Modelos; Movimiento de afuera hacia adentro. Actores; movimiento de adentro hacia afuera. Lo importante no es lo que me muestran sino lo que me esconden, y sobre todo aquello que no sospechan que está en ellos. (pp. 10, 11, 13, 15)

Después de las reflexiones del proceso, se decidió planificar un cortometraje, en color y con sonido, con una narración sutil, simbólica, no evidente, con un gran peso en la imagen poética y el retrato incisivo. Como prioridad fijamos la atención en construir un relato, que planteara dudas acerca de los prejuicios asociados a las fronteras entre “locura y cordura”. Quisimos incidir en aspectos de la comunicación, a través de la grabación de encuentros entre ellos, en los que abundaría el retrato y el primer plano. Pensamos en posibles formas de adaptar el concepto de entrevista, para que la intromisión del equipo técnico en la residencia y nuestro acercamiento, no violentara sus actitudes. Por el contrario buscábamos recoger esa extrema naturalidad que desprenden, y se valoró ampliamente la forma en la que debíamos incluir la cámara, como agente que media inevitablemente en el comportamiento espontáneo. Contábamos con la gran ventaja de que uno de los miembros del colectivo, trabajaba con los residentes desde hacía tiempo, este hecho nos facilitó, no sólo que AFANIAS confiara en el proyecto, sino que las relaciones que se establecieron con los internos fueran fluidas.

La cámara actuó como activador para invitar a la participación. Al saberse grabados, creadores y protagonistas de una película, se les despertó un especial interés, y una actitud proactiva ante las propuestas que fuimos planteando, conformando progresivamente un equipo de trabajo en el que estábamos todos incluidos, cada uno con sus funciones, respondiendo así a los objetivos de carácter incluyente que nos habíamos propuesto. Nos interesaba especialmente que se sintieran libres, para expresar su mirada hacia el mundo que les rodeaba y hacia ellos mismos. Para ello había que adaptar las formas de comunicación, un trabajo que fue posible gracias a la experiencia de la persona que actuó de enlace.

Mostrar su forma de vida eremita, su mundo interior y la manera que tienen de relacionarse con su entorno. En este sentido era clave crear un continuo vínculo entre los espacios interiores y los exteriores, a través de encuadres que encerraban la intención de actuar como membranas que separan y a la vez conectan los dos lados (Figuras 221 - 224).

Este propósito estuvo presente de forma constante, grabando en proporción equitativa, planos exteriores e interiores en la residencia. Este planteamiento proporcionaba dos voluntades simultáneas, que respondían a las dos direcciones principales del proyecto (dos vías en colaboración, y a menudo en pugna, siempre presentes en nuestra experiencia, cuando lo artístico se integra con lo social); la posibilidad de establecer una



Figuras 221 - 224. *El tiempo del trigo*. UBI (2013 - 2014) ©



Figuras 225, 226, 227. *El tiempo del trigo*. UBI (2013 - 2014) ©

constante simbología, que favoreciera la poética de la imagen y la narración sutil que guiaba el relato; y a la vez la sugerencia que apunta a mostrar la invisibilidad inherente de este colectivo, oculto a la sociedad, como tantas cosas que se apartan y se esconden para no verlas, como si así dejaran de existir.

El enclave singular de la residencia y sus elementos paisajísticos, parecían creados para un escenario. La aldea, de muy pocos habitantes, contaba con un molino, una ermita, un cementerio y un camino que los conectaba. Estos espacios, que ellos conocían bien porque conformaban la ruta casi diaria de sus habituales paseos, sugerían el carácter simbólico de los planos exteriores. De esta forma los lugares que componían el exterior, estaban ya interconectados de manera natural. Pronto nos dimos cuenta del potencial metafórico del recorrido. La relación que ellos tenían con su entorno, era de hecho simbólica, ya que la integración con el tejido social del pueblo y de los pueblos cercanos, apenas existía (Figuras 225, 226, 227).

Durante tres días del mes de marzo (breve pero intensa estancia acordada para el rodaje), nos propusimos generar una dinámica de equipo que posibilitara los encuentros grabados, tanto entre ellos solos, como entre ellos y las dos personas del colectivo, que interactuarían desde propuestas de movimiento.

Vislumbrar y recoger a través del ojo de la cámara, aunque fuera por un instante, el interior de sus miradas, dejar testimonio de la visión desde su “realidad”, hacia nuestra “realidad”. Ese era el principal objetivo del que suscribe; toda la concentración, toda la dedicación se dirigió hacia la búsqueda de ese instante, de ese umbral fronterizo.

#### **Procedimiento:**

Se dividió el trabajo entre la grabación de planos exteriores e interiores en la residencia. Se propusieron diferentes dinámicas, en las que participaban por turnos, las personas que voluntariamente se ofrecían y las que potencialmente se imbricarían mejor con el proyecto. En esta fase, las decisiones que afectaban al *casting*, se tomaron en función de criterios integradores y artísticos. Más tarde, la edición exigió la decisión de incluir o descartar determinadas escenas y personas que aparecerían en el corto, pero en el proceso inicial, que era en sí el acto creativo en el que todos estaban invitados e implicados, no se hizo discriminación alguna. Todas las personas que quisieron, tuvieron su espacio de participación.

Una de las dificultades con las que nos encontramos, fue el escaso control que se podía tener sobre la planificación del rodaje. Éste tenía que adaptarse a los horarios de sus rutinas, y a un factor que exigía una constante actitud de improvisación, y es, obviamente, la naturaleza espontánea de su comportamiento. Un aspecto decisivo que debíamos poner a favor del acto creativo y no en contra.

Alternamos las entrevistas y encuentros en exterior e interior, con la grabación de planos de paisaje, y de los tres elementos antes mencionados, que conformaban el recorrido simbólico.

Para los planos de interior se eligió un aula dentro de la residencia, que contaba con una ventana y un visillo

blanco, que tamizaba la luz, que potenciaba el volumen del retrato, y contribuía a generar una atmósfera cálida y a la vez densa.

Era inalcanzable transmitir con la imagen, los estímulos sensoriales que proporcionaba el lugar. La espesa mezcla de olores que inundaban la estancia, de lejía y productos de higiene, medicamentos y excreciones, así como las extrañas primeras sensaciones, de estar rodeados de personas en teoría imprevisibles, dentro de su comportamiento pacífico, que responden con vehemencia a estímulos tanto exteriores, como interiores de su pensamiento, invisibles a nuestros ojos. Más tarde comprobamos que su cercanía, sus ganas de relacionarse desde el afecto, con personas ajenas a la “familia forzada”, con la que han de convivir de por vida, se manifestaba en cada momento de nuestra estancia, constituyendo una experiencia humana inolvidable.

Los encuadres se preparaban en función de factores intuitivos que desarrollamos en las conclusiones del presente estudio. En este proyecto se ponían en juego la práctica totalidad de los componentes de la imagen buscada, ya que la materia prima que recogíamos, era más que nunca propicia a responder a ellos.

La grabación de exteriores contó con una ventaja pasajera, que se convirtió en la imagen del cortometraje y que dio la clave del título. Los campos de trigo que rodeaban el entorno, estaban en su momento de verdor. El ciclo del trigo quedó asociado a la particular noción del tiempo de las personas que allí viven (Figuras 228, 229, 230).

La fase de montaje se realizó en Barcelona durante una intensa semana de trabajo, que fue completada con algunos meses posteriores, dedicados a la post-producción. Nuestra forma de proceder como colectivo, se basa en que los tres miembros somos partícipes y co-creadores de todas las etapas del proceso de cada proyecto, con diferentes grados de implicación según las especialidades de cada uno. Respondiendo a esta premisa siempre presente, nos planteamos la edición de forma colectiva, ya que sabíamos que del montaje, depende en buena parte el resultado del trabajo.

Abordar esta fase a tres, nos aportó ventajas e inconvenientes, ya que cada punto debía ser razonado y debatido. Si recordamos la cita de Tarkovski (1988), refiriéndose al montaje como la expresión de la forma de ver el mundo del director, que depende de su sensibilidad temporal, se podría deducir que se tuvo que actuar como una sola mente, encauzando en una misma dirección, las diferentes expresiones y sensibilidades temporales.

Se decidió separar el bloque que correspondía a las secuencias interiores, del que recogía planos de exterior. Se eligió a tres personajes clave que conducirían el relato y se situó a los mismos, en relación a los tres elementos; ermita, cementerio y molino, guiados por el camino, sugiriendo un tránsito cíclico. Para la parte de interior, se alternaron los personajes principales con los demás inquilinos de la residencia. La parte interior sugería el exterior a través de las ventanas, y viceversa, desde la presencia de las puertas y los accesos a los espacios simbólicos, siempre cerrados (Figuras 231 - 236).



*Figuras 228, 229, 230. El tiempo del trigo. UBI (2013 - 2014) ©*



*Figuras 231 - 236. El tiempo del trigo. UBI (2013 - 2014) ©*

El ritmo de la narración dependía de este tránsito de mutua reciprocidad, entre el afuera y el adentro, sugiriendo una metáfora de la sorda relación, que ellos tienen con el mundo desde su reclusión.

En cuanto al color, se mantuvo un predominio del blanco, que correspondía al cielo del mes de marzo y al ambiente de la residencia. Se aprovechó la viva y lograda interpretación del color, de la cámara “Canon full hd” con óptica de fotografía de 17-55 mm, de la que disponíamos. Apostamos así por una herramienta que plantea ciertas dificultades técnicas a la hora de abordar la grabación, pero que proporciona una mirada fotográfica y orgánica de la imagen en movimiento, capaz de diferenciar y romper con facilidad los planos de profundidad, y de recoger una visión del paisaje cercana a su percepción real, mediante el gran angular de la óptica.

Contamos en la post-producción con la música original, que realizó por encargo un contrabajista, adaptándose a un patrón musical previamente elegido, extraído de la pieza de Antonio Vivaldi: *Concierto en Do menor para dos violines, chelo y orquesta, Op. 3, Nº 11*, que reforzó notablemente una escena clave de tránsito entre los espacios simbólicos.

La música fue complementada con la versión de Emma Kirkby de la pieza de Henry Purcell, *Plainte: O let me weep*. También participó en esta fase, una vocalista experimental, que contribuyó a generar la atmósfera sonora deseada, potenciando el aire de “realismo mágico” de los planos de intercambios personales.

El resultado fue presentado con gran expectación en el centro de día. Convocamos a los residentes, personal laboral, familias y vecinos, en un acto de gran emotividad, en el que pudimos contrastar las opiniones de las personas cercanas a ellos.

El cortometraje continúa en distribución en diversos certámenes cinematográficos. A su vez estamos preparando los textos que compondrán la participación en becas de producción artística, para la siguiente fase del proyecto, la realización de un mediometraje, con su versión para salas de arte. Abordar esta siguiente fase, queda supeditada a contar con un presupuesto notablemente más alto del que tuvimos para el corto.

## Su fragmentación para la instalación

### 2 - *El tiempo del trigo*. Instalación multipantalla. Tres canales con sonido. 10'

Versión para su aplicación a la narrativa multipantalla.

#### **Planteamiento:**

La fase de edición del corto, desveló que la falta de un guion racional, de causa y consecuencia, implicaba la carencia de una narrativa clara. Tampoco era documental, ya que el trabajo realizado mostraba a las personas y a su medio, pero desde un punto de vista poético. El hilo sutil y la complejidad de las imágenes, se basaban en la relación que establecíamos entre el retrato íntimo, que ellos nos ofrecieron, y la relación simbólica que establecíamos con su entorno.

En función de esta certeza que nos dio el proceso, actuamos en consecuencia, manteniendo la pausada temporalidad de los planos, que reforzaban el poder hipnótico de los retratos, y la fuerza expresiva de las imágenes, descartando hallar un relato lineal. En coherencia con el material recogido, y con nuestra forma de proceder como colectivo, nos decantamos por un estilo más cercano al videoarte, o al documental poético que al puramente cinematográfico, asumiendo las futuras consecuencias de situarse en un lugar ambiguo, de difícil clasificación, y lo que esto podía implicar, a la hora de planificar la distribución del cortometraje.

A partir de la decisión tomada de orientar la narrativa del trabajo, hacia un lenguaje más fragmentado que lineal, y en consonancia con las necesidades de la práctica experimental de la presente tesis, se decidió realizar una versión multipantalla para salas de arte. Una doble vertiente de la misma obra, y por tanto dos recorridos posibles, uno en el ámbito del cine y otro en el del arte contemporáneo. A su vez ofrece una visión múltiple, para un trabajo cinematográfico que en origen, encierra cierta fragmentación, por las partes que lo componen, susceptibles a tratarse de forma independiente.

La versión para tres canales de *El tiempo del trigo*, se realiza como un montaje inicial, para una futura fragmentación más amplia, pudiendo la instalación contar, si hubiera oportunidad de exposición en una sala grande, con cinco o más pantallas o proyecciones simultáneas. Se plantea esta versión para no dificultar de entrada su exposición, por razones de espacio o medios técnicos. Una triple proyección se puede adaptar a tres paredes, con independencia de la extensión del lugar de exhibición, resolviendo técnicamente la instalación con tres proyectores.

**Montaje:**

Se dividió la imagen en función de dos entornos principales: interior y exterior, y las “membranas” de vinculación entre ambos. Varios factores transversales: retratos personales, comunicación a dos, poética de lo pequeño, simbologías de los espacios exteriores: ermita, cementerio, molino, el camino que los une como tránsito, y el paisaje general.

Se decidió realizar la composición de pantallas en función de tres proyecciones, una imagen frontal, y dos laterales, estas últimas variables en tamaños. La narración se establece en términos de poética visual y comunicación entre símbolos, paisajes y personas. Se alterna el protagonismo, el elemento conductor de cada momento, vigilando los picos de la acción, y los de la contemplación. Así generamos espacios en los que la imagen proporciona movimiento y energía, y otros que invitan a la observación y el recogimiento.

En esta interpretación múltiple, al contrario de lo que sucedía en la lineal, el espacio interior se contrapone con el exterior, creando vínculos desde las escenas que sirven de umbral entre los dos espacios, que a la vez son dos estados. Denotamos así la posible percepción del adentro y el afuera, de los internos en la residencia, en un continuo vaivén que hace de motor para una rutina constante. El bucle de la instalación tiene una equivalencia con el ciclo temporal de sus vidas, en las que un día no resalta especialmente sobre el anterior. El paso del tiempo es sugerido por el símbolo del color del trigo.

Las evocaciones que cada una de las partes encierra, se visionan por separado, pero en un mismo espacio, estableciéndose nuevas relaciones entre ellas, que en un principio no estaban previstas, creciendo la obra general, en riqueza de significados. La percepción de un mismo trabajo, se vuelve una experiencia completamente distinta, ya que el montaje para multipantalla está “descentralizado” en su visionado, y a su vez no está sujeto a las pautas del ritmo fílmico tradicional. Esto permite incidir en detalles que en la versión cortometraje formaban parte de una escena, pero no tenían su espacio propio. Así ampliamos su temporalidad, dedicándole el tiempo necesario a cada una, para completar su sentido con la extensión que requiere.

Desde nuestra experiencia, aparte de un sinfín de aspectos que intervienen en cada uno de los procesos, encontramos un elemento común destacable, que se manifiesta de forma distinta, y que tiene que ver con los factores que se ponen en juego en el montaje.

En la versión cinematográfica, la concentración del trabajo reside en la construcción de una narración entendible, e hilada de forma fluida. En la versión multipantalla, se suman aspectos como el factor espacio, el significado aislado de cada una de las escenas y las conexiones entre todas. Esto deviene en una complejidad en la narrativa, adquiriendo el término una extensión más amplia, ya que la edición es sólo una parte del mismo.

(Figuras 237 - 242)







*Figuras 237 - 240. El tiempo del trigo. Instalación para 3 canales con sonido (2014). Montaje análogo ©*





*Figuras 241, 242. El tiempo del trigo. Instalación para 3 canales con sonido (2014). Simulación para sala ©*

## 2.V Correspondencias teórico-prácticas

[...] hay un gran analfabetismo entre unos y otros, están en compartimentos estancos, no se conocen [...] Muchos artistas sienten desdén hacia el cine, como si no fuera algo serio, y a veces pecan de una ingenuidad extraordinaria porque hay cosas que el cine ha resuelto hace muchísimo tiempo. Y también a la inversa, es decir, hay cineastas que te miran muy raro por haber intervenido en el espacio del arte [...] Son espacios que se comunican poco, es muy raro y muy anómalo. (José Luis Guerin)<sup>26</sup>

La utilización durante el proceso de creación, del solapamiento de capas conceptuales y formales, como son los significados contenidos en la imagen en movimiento en su relación entre sí, y con el espacio u objeto sobre los que se proyecta, forma parte del trabajo habitual de los autores que operan en estos terrenos de encuentro. Trabajos que son en último término, pensados y adaptados en ocasiones para espacios exteriores, y en general para el “cubo blanco” de la sala de arte.

Una de los aspectos que provoca la fricción en los encuentros confluyentes entre el cine y el arte, podría ser esta condición; el empleo del espacio expositivo, es decir, el conocimiento de la relación entre las sinergias del contenido y el contenedor. Este es un campo extensamente estudiado por el arte contemporáneo, al que los cineastas se enfrentan dentro del desarrollo del film, pero no en la exhibición de su trabajo. Una parcela con sus reglas y lenguaje propios, como todos los ámbitos de la expresión artística, capaz de multiplicar y potenciar el valor de la imagen poética, pero también de diseminarla y restarle su capacidad de síntesis o unidad.

Sobre la carencia de un “centro” en el visionado y un climax en la narrativa de las propuestas multipantalla, Sucari (2009) declara:

La ruptura en estos casos, con la tradición narrativa, es evidente. La manera de actuar y vivenciar el espacio fílmico por el espectador varía de manera sustantiva. Estamos sumergidos más bien en un espacio tridimensional donde nuestra posición y cambio en cuanto espectadores, altera el conjunto.

Pero los cambios que trae aparejada consigo esta inclusión de lo escultórico y de la arquitectura en el espacio cinemático no se restringen solo al ámbito perceptivo en la relación dispositivo – espectador. [...] la propia evolución y pérdida del concepto de “centro” con que se inaugura la escultura contemporánea [...] El audiovisual se hace permeable a esta pérdida de centro, en el descentramiento narrativo de sus historias, en la trama discontinua de sus propuestas

multipantalla, en la abolición de una estructura dramática [...] La carencia de clímax narrativo en las narraciones audiovisuales contemporáneas puede entenderse como esta nueva voluntad de una representación diferenciada. (p. 126)

Los parámetros prácticos que se han propuesto para el presente capítulo, dedicado a la imagen cinematográfica y la separación de su medio, las narrativas fragmentadas y el cine expositivo, se elaboran en función al estudio teórico realizado, sobre la obra de Guerin y los demás ejemplos mencionados. Apreciamos en todos ellos un factor común, aún procediendo de diferentes ámbitos y actuando con diversas intenciones: la imagen cinematográfica es utilizada en dos vías simultáneas, entrando en una forma de narrativa no lineal, a través de un medio óptimo para ello, como es la multipantalla.

La experimentación analiza y valoriza el traspaso del espacio de exposición de la imagen poética, ensayando su fragmentación en bloques separados pero complementarios, que conforman un visionado unitario, de múltiples apreciaciones y matices, que un solo canal se aprecian de forma continua. Comprobamos así que la imagen, cuando tiene entidad suficiente para ser tratada independientemente, puede comportarse eficazmente, tanto para un visionado lineal, en una sola pantalla, como dividida en varios receptores, por temáticas, planos subjetivos o poéticas específicas que contiene cada una.

Índice del capítulo

### **3. La imagen como materia**

#### **3.I La imagen inmersiva**

3.I.I La imagen inmersiva entra en los templos

#### **3.II Cuando la imagen múltiple domina el espacio expositivo**

#### **3.III Onirismos, apropiaciones y evocaciones objetuales en la imagen videoartística**

#### **3.IV Indagación del proceso creativo. Experimentación práctica 3**

Construcciones objetuales de la imagen

La imagen múltiple domina el espacio expositivo

La imagen onírica

Apropiación icónica cinematográfica

#### **3.V Correspondencias teórico-prácticas**

### 3. La imagen como materia

Mi interés por los diferentes sistemas de imágenes que tienen las distintas culturas del mundo radica en buscar y encontrar una imagen que no sea realmente una imagen. Es por este motivo que no me interesa la reproducción realista del mundo. El arte sacro se acerca a esta idea debido a su naturaleza simbólica. Su significado íntimo e intrínseco, a otros niveles, lo convierte en una forma de arte más “conceptual”. No estoy interesado en la imagen basada en el mundo material, sino en la imagen determinada por alguna experimentación interna. Me interesa la imagen de ese estado interior y, como tal, debe considerarse absolutamente fiel y realista. Las imágenes que percibe el ojo no son importantes y pueden ser engañosas. Esta perspectiva implica la reflexión sobre los mecanismos básicos de la percepción humana, los procesos introspectivos.<sup>27</sup>

En el capítulo anterior veíamos ejemplos de cómo la imagen poética cinematográfica, podía ser utilizada en dos vías simultáneas, fragmentada en múltiples canales, o descontextualizada para otros entornos, a priori ajenos para los que fue creada.

Con la “imagen como materia”, desarrollamos aspectos que competen al tratamiento que el videoarte, le confiere a la imagen en movimiento. Como son, la “esencialidad” capaz de traspasar consciencias, y saltar con fluidez entre espacios y disciplinas; la transformación de iconografías cinematográficas en alegorías condensadas; el potencial para dominar los espacios de la instalación; o su capacidad de evocación escultórica. Atendemos a principios conceptuales y formales de la concepción de la imagen. Factores todos ellos, que apuntan hacia un predominio de la mirada videoartística sobre la cinematografía, o el ámbito escultórico.

Tratamos la “imagen inmersiva” en el videoarte, vinculando la obra de Bill Viola a este concepto, acercándonos a temas recurrentes como la relatividad del tiempo, los estados oníricos, o las realidades subconscientes. Para así entrar en el tipo de “dilatación”, que concierne al sentido intrínseco de la imagen en movimiento.

El gran artista norteamericano, exprime la capacidad de síntesis del videoarte, para condensar un tipo de imagen en movimiento, de trascendencia espiritual, que transita con naturalidad entre espacios sagrados y profanos, disciplinas y tiempos simultáneos.

Veremos ejemplos diversos en lo formal y en lo temático, de cómo el potencial de la imagen videoartística, puede ser el elemento preponderante del espacio expositivo.

Miramos las propiedades oníricas de la imagen contemplativa, observando desde ahí la apropiación de



material icónico del cine, para su tratamiento en el videoarte. Dentro del tipo de imagen que invita a la introspección, nos acercamos a aquella que alude a lo matérico, bien por construcción deliberada, o bien porque en su contenido, resalta la desmaterialización de lo objetual sobre el resto del discurso.

Examinamos de nuevo diferentes tipos y tratamientos de la imagen, cuando siendo trabajada como materia prima, se imbrica dentro del tejido del proceso, ocupando un lugar predominante en el resultado y trascendiendo de su propia naturaleza.



### 3.1 La imagen inmersiva

En los años ochenta me interesaban mucho los objetos y las imágenes, lo que ocurre cuando pones un objeto frente a una imagen, como en *Science of the Heart* (Figura 243). He descubierto en esta situación que el objeto se vuelve más como una imagen y la imagen más como un objeto. La imagen se vuelve muy física [...] hay un tipo de diálogo entre el objeto material y la imagen inmaterial [...]

La obra más reciente me parece ser simplemente la imagen, que existe por sí misma con su propio poder, sin entablar un diálogo con otros objetos y estructuras [...] La pieza con barriles de agua (en referencia a *The Sleepers*), es muy física, el agua se utiliza como un material físico. Así que quizás ahora todas estas cosas diferentes con las que he estado trabajando durante veinte años estén confluyendo. Todas las ideas y áreas que me han interesado están juntándose [...] los materiales que utilizo (video cámaras, proyecciones, altavoces, etc.) se convierten en sólo otro modo de hablar de estas cosas, y la propia discusión se vuelve más importante que la naturaleza de los materiales. (Viola, 1995)

Las declaraciones del artista norteamericano nos hablan de su evolución, de cómo empezó en el ámbito del videoarte vinculándolo con la instalación. En la cita menciona *The Sleepers* de 1992, tratada en el apartado que dedicábamos a las relaciones entre objeto e imagen, en particular a la pantalla como elemento escultórico. Nos aproximamos ahora a lo que denominamos “imagen inmersiva” del videoartista que, en sus palabras, *existe por sí misma*, y tiene la capacidad de introducir al espectador en un ambiente propicio para profundizar en la idea propuesta.

En el movimiento que realiza en sus procesos, todo está al servicio de la idea y son muchos los aspectos de su obra que merecen ser destacados: su conexión con obras de artistas de otras épocas, estableciendo continuos puentes, comprendiendo sus íntimos significados; la universalidad de los conceptos atemporales que plantea; la monumentalidad y la entidad que alcanzan sus “objetos”; el sentido humanístico, por las situaciones a las que se enfrenta y con las que nos confronta; espiritualidad desde metáforas visualmente abrumadoras; los planteamientos repletos de cruces con el pasado y con el origen. La factura formal de las obras, la autenticidad de los procesos, dando como resultado una extraña veracidad de situaciones imposibles. La profundidad de sus propuestas, la compleja sencillez. En suma, la autoridad de un pionero, que pone el medio y la tecnología a su servicio, y que ha sabido renovarse manteniendo y ampliando su persistente mirada. Viola unifica y condensa lenguajes pictóricos, escultóricos, escénicos y cinematográficos, consiguiendo armonía entre ellos y creando un lenguaje propio, creíble y profundo.

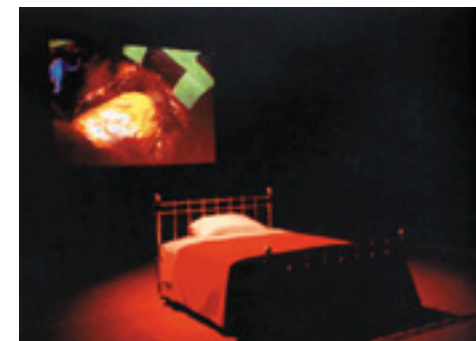


Figura 243. *Science of the Heart* (1983). Bill Viola



Si las puertas de la percepción se depurasen, todo aparecería a los hombres como realmente es: infinito. Pues el hombre se ha encerrado en sí mismo hasta ver todas las cosas a través de las estrechas rendijas de su caverna. (Blake, 2007) <sup>28</sup>

En la obra *Ascension*, 2000 (Figura 244), video-instalación en gran pantalla con sonido, incluida en la reciente retrospectiva, que el Grand Palais de París le dedica al videoartista, vemos al principio cómo la imagen funde en negro, con destellos azules que van clarificando el plano, que está tomado desde el fondo del agua, en un picado ascendente hacia la superficie. Iluminándose poco a poco, de pronto un cuerpo en posición de crucificado, penetra en el agua con gran violencia, sin perder su postura. El sonido acompaña la escena ralentizada, ayudando a aumentar la intensidad del impacto. El cuerpo desciende suavemente hacia el fondo, envuelto de una atmósfera de pompas, ondas y sonidos sordos bajo el agua. Es a continuación cuando la escena justifica el título de la pieza; el “crucificado” asciende suavemente hasta que su cabeza toca la superficie, flotando como lo haría cualquier cuerpo debajo del agua, pero la visión desde abajo, magnifica la escena dotándole de una gran teatralidad. Una vez que el cuerpo ha ascendido, comienza a descender soltando el aire de sus pulmones, cayendo a plomo hacia el fondo y desapareciendo de la visión, enlazando entonces con la quietud del principio.

El punto de vista en el que sitúa al espectador acentúa su significado místico. La pieza vincula el movimiento ascendente a la flotabilidad del cuerpo, por medio de la respiración, dejando que se hunda cuando suelta el aire. Recordamos como en *The Sleepers*, una serie de monitores con cabezas de durmientes, sumergidos en bidones llenos de agua, hacen referencia a una vuelta a la placenta, a través del silencio y el agua. Es el líquido amniótico, el que dota al “feto” (transfigurado en monitor), de ingravidez. *Ascension* basa la levitación y en consecuencia la ascensión, al mismo principio que posibilita la flotabilidad del cuerpo. Pero esto en *The Sleeper* sólo es posible, gracias al oxígeno que facilita el cordón umbilical (representado por la electricidad que suministran los cables). En *Ascension*, la elevación deja de producirse cuando el individuo suelta el aire de sus pulmones, hasta desaparecer en la profundidad, humanizando la resurrección, acercando el hecho religioso a lo humano.

Plantea permanentemente “imágenes membrana” que parecen vincular dos realidades, umbrales que conectan la percepción aparente, con la comprensión interior. “Lo que hace Viola con *The Passing* (1991), es darle más importancia al tiempo presente del sueño, onírico, que al de la vigilia, para dejarnos entrar en otra dimensión. Tiempos de realidades que parecen mezclarse en la mente” (López, 2012). Una duda constante entre lo real y lo imaginado, valiéndose del videoarte y de las tecnologías más avanzadas para aportar una visión mística del pensamiento artístico.

Figura 244. *Ascension* (2000). Bill Viola

En este sentido Sylvia Martin (2006) dice:

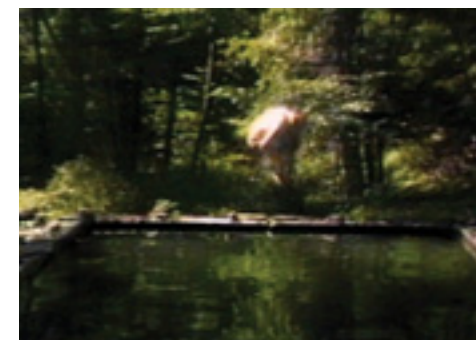
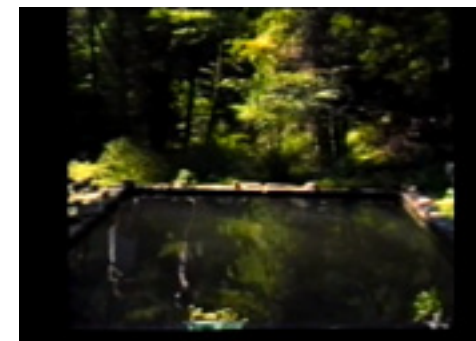
Viola vincula elementos narrativos y simbólicos, que invitan a un enfoque íntegro de la cuestión. Un elemento decisivo para su trabajo es el conflicto con la mística medieval; tanto la espiritualidad de Hildegard van Bingen, Meister Eckhart y Juan de la Cruz, así como el taoísmo, el zen y el sufismo. [...] La visión de Dios en forma de *unio mystica imáge* (unión del alma con Dios) a la que aspiran los místicos [...] Según los conceptos místicos, el *reconocimiento* debe ajustarse poco a poco en un camino lleno de etapas.  
(p. 92)

La indeterminación del tiempo es un tema persistente en su trabajo. En una de sus primeras obras clave, *The Reflecting Pool* (1977-1979) (Figuras 245, 246), incluida también en la mencionada retrospectiva, Viola ya juega con la relatividad espacio-tiempo de forma directa; vemos el plano de una piscina junto a un bosque en el que podemos oír el sonido del entorno. Alguien se acerca hacia ella y se para al borde, observando el agua por un tiempo. De pronto salta al agua, y en el momento de ascensión del salto, la imagen se congela en el aire. Mientras tanto el resto de la escena, el movimiento del agua y los sonidos, continúan su curso. El congelado comienza a disiparse en el aire, mientras el agua refleja esa misma persona rodeando el lugar, progresando hacia una narración oculta que se intuye de lo que va sucediendo en el reflejo. ¿Cuál es el suceso real, lo que le sucede al personaje fuera de la piscina, o lo que ocurre en el reflejo?

En la obra de Viola, la dilatación narrativa es una constante, una herramienta que utiliza para centrar al máximo la concentración en una imagen inmersiva. Volviendo a la definición que Sánchez Noriega (2000) hace de la dilatación narrativa, citado en el subcapítulo dedicado al término expansión y sus sinonimias, recordamos la cita:

[...] cualquier dilatación es apreciada como tal y, de ordinario, como una ruptura de tempo narrativo. En rigor, hay dilatación cuando la imagen se ralentiza (cámara lenta) o cuando el montaje cabalgado de una secuencia une planos sucesivos que contienen fragmentos correspondientes al mismo tiempo de la historia, es decir, en los que hay una repetición [...] (p. 105)

La ralentización en la imagen del videoartista, es uno de los recursos más importantes que utiliza. Ensayo con ello la experimentación de la relatividad temporal, provocando una relajación de la razón en el espectador, que accede a una dimensión onírica, facilitando así el entendimiento de los significados que plantea. Con la cámara súper-lenta, la atmósfera y los sonidos primigenios y profundos, Viola “prepara” el acceso al que observa la obra, a un tipo de imagen que resuena en el interior, rescatando algo que es difícil explicar con palabras.



Figuras 245, 246. *The Reflecting Pool* (1977-1979). Bill Viola



Figura 247. *La Pietà* (1424). Masolino  
 Figura 248. *Emergence* (2001). Bill Viola



Guillermo Solana (2005), en su artículo “Bill Viola: el lentísimo teatro del tiempo y la eternidad”, habla de la utilización de esta técnica por parte del videoartista:

El primer Viola (hasta mediados de la década de 1990) destacaba por su virtuosismo en el dominio de la edición de vídeo. Pero en la serie *The Passions* renuncia por completo al montaje. Lo que ahora le interesa es “el paso de una ola emocional a través de un ser humano” y eso sólo puede captarse en una toma única sin edición, dejando que la emoción despliegue su propio ritmo. Las emociones son movimientos que tienen su *tempo* peculiar, la risa, el llanto o la ira brotan y crecen durante unos segundos para alcanzar su clímax y luego caer y desvanecerse. A Viola le obsesiona captar esa curva, ese “arco de intensidad”, como él lo llama. [...] Para evitar cualquier ruptura y mantener esa sensación de una continuidad fluida, Viola se sirve de la cámara lenta. La mayoría de las piezas de *The Passions* fueron filmadas en película de 35 mm, con cámaras especiales de alta velocidad, trabajando a un ritmo de hasta 300 fotogramas por segundo, para luego transferirlas a vídeo digital y ralentizarlas drásticamente [...] cuando se trata de captar la vida de las emociones, la cámara lenta cobra un nuevo sentido. (p. 44)

Si Goethe decía que “el arte es el mediador de lo inexplicable”, la obra de Bill Viola parece pretender ser en la actualidad el máximo exponente de este principio, siendo calificado por el mismo Solana como el Fray Angélico de la era digital. Los medios y su maestría al utilizarlos en su favor, le facilitan alcanzar una potencia visual que permanece en la memoria. La clara tendencia de Viola a la espiritualidad también tiene detractores. El incisivo artículo de Solana dice al respecto:

[...] como Wagner, Viola parece fascinado por el poder del teatro para conmover y para llevar un mensaje de salvación a la humanidad. En el fondo late una fe romántica en la misión trascendente del arte, concebido como una prolongación o un sustituto de la religión. (p.41)

Y recuerda que con motivo de la inauguración de la exposición *The Passions* en La National Gallery de Londres en 2003, en las que se expusieron catorce de las más de veinte video instalaciones que conforman la serie, el crítico Richard Dorment, arruinaba su trabajo calificándolo entre otras cosas de “decimonónico”, “bobadas New Age”, o “creador de clásicos del género cursi”.

*The Passions* fue uno de los proyectos más ambiciosos de su carrera, teniendo un importante apoyo institucional, con un circuito internacional de exposiciones que comenzó en el Paul Getty Museum de Los Angeles, seguido por la National Gallery de Londres, ambos en 2003 y la Pinacoteca del Bayerische Staatsgemäldesammlungen, de Munich en 2004, entre otros.

En la serie de obras que se ocupan de La Pasión, la preocupación central de Viola fue representar formalmente sus extremos, con el íntimo fin de trabajar la búsqueda personal de las emociones. Al respecto, el artista

contesta a Hans Belting en la conversación mantenida entre ambos (2003):

Los viejos maestros eran justo un punto de partida. No me interesaba apropiarme de nada, ni volver a representarlo; quería meterme en el interior de esos cuadros, encarnarlos, habitarlos, sentirlos respirar. Al fin y al cabo, se trataba de sus dimensiones espirituales, no de su forma visual. En cuanto a mi concepto en general, consistía en llegar a la fuente original de mis emociones y a la naturaleza de la expresión emocional misma. (p.199) <sup>29</sup>

Para conseguirlo, Viola establece un estrecho diálogo con el legado artístico del flamenco o del renacimiento italiano. Recoge algo más que la atmósfera, de las pinturas clásicas en las que basa sus videocreaciones. Sirva como ejemplo, la traducción casi literal que en *Emergence* (2001), hace del fresco *La Pietá* que pinta Masolino en 1424, y que muestra el cadáver de Cristo en la tumba sostenido por su madre y Juan Evangelista (Figuras 247, 248). En este sentido Viola deja muy claro cuáles son sus fuentes o puentes con el pasado, indicando cuál debe ser el estudio histórico de su propia obra, estableciendo así el dominio de las derivas de su trabajo, y de paso, neutralizando de alguna manera el previsible discurso de críticos e historiadores.

Desde nuestro enfoque, intuimos que el videoartista se acerca desde la serie *The Passions*, a un objetivo que se vislumbra desde sus primeros trabajos, y es alcanzar una imagen esencial, que provoque una inmersión a la dimensión de la obra, en el que la contempla. Para ello, aparte de su evolución conceptual, asociada al posicionamiento espiritual del autor, hay dos factores formales que le ayudan decisivamente. Por una parte el descubrimiento de las ventajas de la pantalla líquida LCD (Liquid Cristal Display), y por otra el dominio y empleo sistemático de la ralentización extrema, que implica una dilatación narrativa de la imagen-tiempo, fluida sin saltos, convirtiendo la contemplación de la obra en una experiencia mística.

La primera vez que Viola incluyó la ralentización extrema fue en 1987, prolongando una escena de *Passage* (Figura 249), en la que se podía ver un cumpleaños infantil. No fue hasta 1995, cuando sublimó la técnica en *The Greeting*, inspirada en la *Visitación* de Pontormo (1528 - 1529) (Figuras 250, 251).

En ella el movimiento de las mujeres era tan imperceptible, que exigía de una formidable atención, para reparar en la riqueza de los detalles. La evocación a la pintura clásica ya no era sólo desde el soporte, la composición, color y temática del video, sino que incidía en la manera que tiene que ser percibido. Las cualidades de la pintura y de la fotografía se unen a las del video, inventando algo nuevo que está entre todas. Esta conciencia de nuevo medio, le llevó a que toda la serie *The Passions* fuera tratada desde ese aspecto formal, que posibilita la profundidad de lo conceptual y de lo estético, y puede alcanzar lo que él denomina como “arco de intensidad”.

En la entrevista con Hans Belting (2003), Viola dice: “Me encontré a mí mismo cayendo en la imagen, perdiéndome en su aura [...] Esto proporcionó el eslabón final que necesitaba para darme cuenta de que la



Figura 249. *Passage* (1987). Bill Viola



inmersión no dependía de la escala, sino de alguna otra propiedad de la imagen.” (p. 203) <sup>30</sup>

El videoartista se dio cuenta de que la escala, el uso de enormes proyecciones, no era el factor decisivo para conseguir una imagen realmente inmersiva, sino que la textura y las propiedades que le proporcionaban el nuevo medio, le permitían variar los tamaños y además acercarse con ello, a un formato parecido a un cuadro. Así la fabricación de las pantallas que utiliza, se adapta al formato elegido para las necesidades de cada creación y las del lugar para donde va destinado.

En este sentido, encontramos paralelismos entre la elección de estos soportes, con los utilizados en pintura cuando el pintor encarga un bastidor, con las proporciones idóneas para llevar a cabo una determinada idea, o adaptarse a un encargo y a las medidas de la pared que dispone el comprador o el exhibidor. Esta equivalencia objetual del “producto”, conlleva una ventaja a tener muy en cuenta, cuando hablamos de profesionalizarse con un tipo de medio como el videoarte, hoy por hoy tan reproducible como la música. Lograr rentabilidad económica de las prácticas artísticas digitales, por parte de los autores, implica un ejercicio de imaginación constante. El caso de Viola es particular, ya que el artista ejerce un control férreo sobre sus obras. Es de hecho casi imposible encontrar alguna de sus piezas completas en la red, a excepción de las más antiguas. Con sus pantallas-objeto para *site-specific*, el videoartista consigue singularidad. Así el video contenido en la obra, es sólo una parte, con relativo valor en comparación a su visionado completo, dentro del marco creado para él, tanto su marco físico objetual, como los incomparables entornos elegidos.

Figura 250. *Visitación* (1528 - 1529). Pontormo

Figura 251. *The Greeting* (1995). Bill Viola

### 3.1.1 La imagen inmersiva entra en los templos

En referencia a las texturas y las formas de exhibición alcanzadas por Viola, Juan Antonio Ramírez (2003) escribió:

Se diría que la textura de las imágenes, su misma simplificación estructural, las hace semejantes a la pintura mural, y hay algo en estos trabajos que nos recuerda a Giotto, a Masaccio o al mismo Miguel Ángel. En las retroproyecciones la imagen emerge desde dentro, como la pintura que penetra en la masa parietal de la pintura al fresco. Los vídeos de Viola son murales monumentales de la era digital, y dado el tufillo religioso de la serie, bien podrían considerarse como alternativas plausibles para una decoración adecuada de los templos del siglo XXI. (p. 92)

En 1997 Bill Viola realizó su obra *The Messenger*, 1996, como encargo para la catedral de Durham, en Inglaterra. En 2007, dentro de la Bienal Internacional de Venecia, presentó el tríptico *Ocean Without a Shore*, en el altar de la iglesia de San Gallo. Estas quizá, son las más conocidas intervenciones del artista neoyorquino en los espacios sagrados (Figuras 252, 253).

En el presente año 2014, la catedral de San Pablo en Londres ha adquirido de forma permanente su obra para cuatro pantallas *Mártires (tierra, aire, fuego, agua)* (2014), donación de la Tate Gallery, que se encargará del mantenimiento. Para el diseño de la obra, que ha sido denominada como un “Caravaggio de alta tecnología”, contó con la ayuda del arquitecto Norman Foster. La iglesia anglicana recoge así la primera obra digital dentro de su más importante templo. (Figuras 254, 255, 256)

En el ámbito del arte contemporáneo, en el que muchos autores circulan entre lo trivial, Viola plantea temas como la muerte, el nacimiento, el sufrimiento, el amor, la ira, el éxtasis, el miedo, la purificación, el umbral, la oscuridad, la luz. Su misión parece ser la permanente exploración de los significados profundos para el ser humano. Siempre conectado con ese movimiento, que va entre lo humanista y lo religioso, y sin atenerse a ningún credo en concreto, permanece en la constante duda, en la incertidumbre inherente a la consciencia de ciclo, a la certeza ocultada de la muerte.

Toda imagen iluminada contiene su foco y se convierte en fuente más allá de sus características estéticas, del mismo modo que para el cristiano el crucificado contiene no solamente su muerte, sino su propia resurrección. La imagen da testimonio y se hace intercesora de propiedades en las que las formas, las figuras, las geometrías, actúan en relación con su potencial anímico; lo que se entiende vulgarmente como relación simbólica. (Sobczyk, 2011, p. 47)

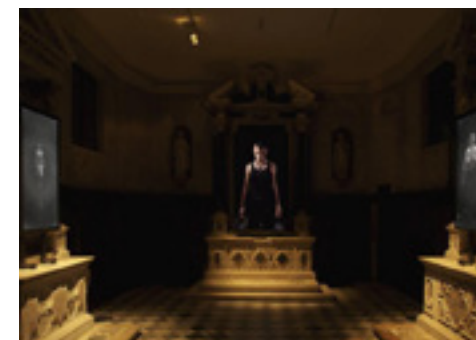


Figura 252. *The Messenger* (1996). Catedral de Durham.

Figura 253. *Ocean Without a Shore* (2007). Altares de la Iglesia de San Gallo., Venecia.

Bill Viola





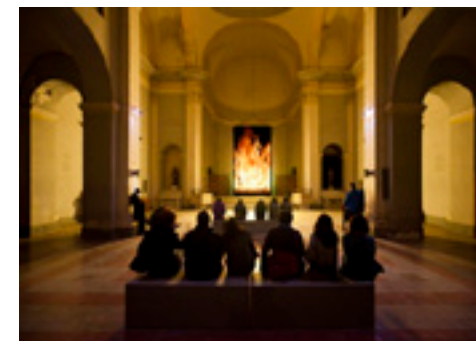
Santuarios de todos los tiempos, buscan situar al fervoroso espectador-feligrés, dentro de un entorno inmersivo, en el que suscitar una expansión de su consciencia. El templo, como espacio transformador, explora la abstracción de la “Imagen Latente”. Las imágenes que se ponen en juego en su interior, ya sea arquitectura, pintura o escultura, se relacionan en función de la representación de la idea de Dios. Este acervo sugiere el concepto que está detrás, alimentando la búsqueda del creyente. Anheló que en último término, es el encuentro con su imagen de Dios, el Nirvana, el Absoluto, o como queramos denominarlo. El templo es un lugar para la imaginación, un espacio de confluencia que vincula experiencias perceptivas y sutiles de diferentes niveles.

Con su último logro, el visionario artista norteamericano emplaza su obra, en el lugar donde más puede facilitar el acceso a esa imagen latente en la que confía, entrando en su propia matriz. Este lugar no es la galería, ni el museo, sino el templo, el entorno inmersivo espiritual por excelencia.

En la exposición *Lumens* en la ciudad de Valls (2011), se presentaba un recorrido con obras de Bill Viola, James Turrell (Afrum, Red, 1968), Soledad Sevilla (Fons et Origo, 1987), Hans Peter Feldmann (Schansttenspiel, 2002), y Xavier Veilhan (Drumball 2002), entre otros, con intervenciones que incluían luz, proyección y videoarte para espacios específicos.

Destacaban las dos proyecciones *Tristan's Ascension / Fire Woman* (2005) de Viola situadas en la Iglesia del Carmen, un lugar único, que situaba su imagen en un ideal entorno de percepción (Figura 257). En la doble pieza de video, se puede contemplar una dualidad presente en las metáforas de Viola, el agua y el fuego, en su función purificadora. Sugiere la ascensión del alma pos-mortem, mientras una enorme cascada presentada en sentido inverso, impone una presencia extraordinaria, a través del sonido y de la fisicidad del agua. La pieza ha sido también utilizada por la Ópera de París para la escenografía de Tristán e Isolda.

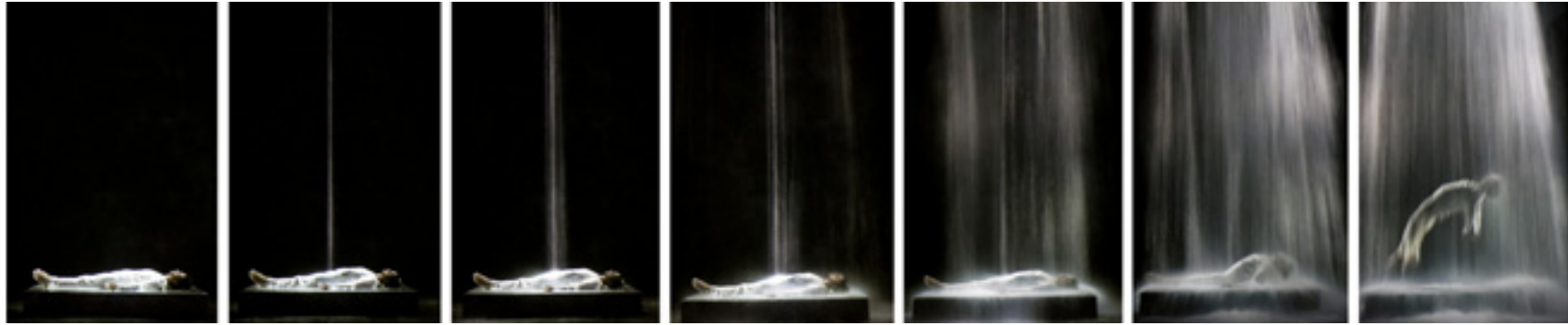
El poder hipnótico e inmersivo de la obra de Viola, alcanza en la Iglesia del Carmen un máximo nivel, el potente sistema audiovisual refuerza el instante presentado, que tiene un claro recorrido de principio y final. No hay sorpresas, la narración es previsible, este desprendimiento de la narración, asegura la concentración en lo que sucede en la imagen a tiempo presente. En el altar del templo vacío, en una enorme pantalla vertical, la figura inerte despierta cuando el agua “cae” o “surge” de ella, para elevarla y desaparecer por la parte superior de la proyección, tras una lenta y fluida ascensión. La inversión de la caída del agua en sentido ascendente, produce un desencaje, una contradicción que simultáneamente acompaña al cuerpo en su viaje, y nos habla de un fenómeno anómalo, transformando algo natural en una imagen mística. La contemplación de la obra dentro del templo, tenía un especial poder con respecto a otros emplazamientos. Reverberaba el sonido de una forma primigenia, y la imponente imagen en ralentizado movimiento, alcanzaba en ese recogido lugar, un poder de inmersión ritual (Figuras 258, 259).



(página anterior)

*Figuras 254, 255, 256. Mártires* (2014). Bill Viola

*Figura 257. Tristan's Ascension / Fire Woman* (2005). Bill Viola. Iglesia del Carmen, Valls



*Figuras 258, 259. Tristan's Ascension / Fire Woman (2005). Bill Viola*

En el Palacio de Carlos V, en el recinto de la Alhambra, Granada 2007, tuvo lugar la Exposición *Las horas invisibles*, en la que se mostraron cinco video instalaciones del pionero del videoarte.

En *Ablutions*, 2005 (Figura 260). Video-instalación en díptico, dos pantallas de plasma en la pared, en disposición vertical, un chorro de agua cae, cruzando la pantalla de arriba a abajo. La velocidad de la imagen es lo suficientemente lenta como para que el agua tenga una corporeidad y un volumen similar a un cuerpo sólido, solo rota esta sensación en el instante en el que choca con las manos, descomponiéndola en múltiples gotas. En la pantalla de la izquierda, quien se lava las manos es una mujer, en la derecha un hombre. Están realizando un acto ritual.

El semi-congelado de la imagen del agua fluyendo, chocando con las manos, crea un juego de ondas, en las dos acciones simultáneas, estableciendo un diálogo entre ambas, con un fuerte componente hipnótico.

La imagen a contraluz, dota a la transparencia del agua y al brillo de la piel mojada, de una luminosidad pictórica. En términos de claroscuro, la escena va desde la oscuridad del cuerpo a la fuerte luminosidad de las manos y el agua, creando profundidad y espacialidad. La falta de sonido, puede ser en este caso un valor añadido, ya que desarrolla en el espectador un “sonido interior” reconocible, fácilmente reproducible en la memoria.

Notables son los aspectos pictóricos de *Emergence*, 2002 (Figuras 261, 262, 263). En la escena proyectada de formato cuadrado, se presenta a dos mujeres, una madura y otra más joven, sentadas en pose clásica, en el pie de una tumba, pozo o pedestal de piedra, con cruz en relieve en el frente y cubierto de agua. El fondo es una pared de estuco en tonos azules y grises. El color del fondo dialoga con los tonos de los vestidos y la piedra del aparente sarcófago. La pieza transmite quietud, silencio: lenguaje pictórico. Un cuadro clásico digital, con armonía de composición y color.

Se aprecia en un principio una dificultad en la comunicación de los personajes. Según avanza la escena, con una velocidad lenta de proyección, casi imperceptible, va adquiriendo dramatismo; a la incomunicación se le suma sufrimiento.

Un cuerpo comienza a emerger del “pozo” que rebosa agua en proyección parcialmente invertida, ya que rebosa al salir el cuerpo, y el pelo aparece seco, sin embargo, esto no se aprecia en el resto de las cosas que suceden. La mujer más joven se gira, parece oír un sonido que solo ella escucha, que le advierte de que algo está ocurriendo. La cabeza de un hombre con la piel muy blanca, del color del mármol, surge del agua. Una cortina de agua cae de su contenedor. Con estupefacción sujetan al hombre “ni vivo ni muerto”, que se desploma. Adoptando una pose puramente clásica, una piedad, o muchas *pietades* en un solo plano, tantas como segundos de movimiento de la escena, conforman una resurrección pictórica contemporánea.



Figura 260. *Ablutions* (2005)

Figuras 261, 262. *Emergence* (2002). Bill Viola



Según John Walsh (2003), “[...] Si Viola tiene un antepasado artista, ése es Rubens. Rubens no fue simplemente inventor de ideas pictóricas y pintor, también fue productor, organizador y supervisor de un equipo de ayudantes”.

Viola maneja las herramientas del lenguaje cinematográfico. Como haría un buen director, sabe donde ha de poner la cámara para reforzar el plano y darle su justo sentido, o cuándo ha de incluir sonido o no. El artista no da más información de la necesaria, parece como si nada faltara ni sobrara en sus videos. Selecciona también con sumo cuidado el casting de los actores, que dan credibilidad y consistencia a sus piezas, cayendo el peso de la profundidad conceptual en esos segundos de trabajo interpretativo. Walsh (2003) al respecto sigue diciendo:

Las primeras video-instalaciones de Viola, parecen en principio diferentes a las obras pictóricas de los grandes maestros, pero están realizadas de tal forma que en realidad no resultan tan distintas. Al igual que los dibujos de los cuadernos de bocetos de los pintores paisajistas y de género, un video-artista de los años setenta y ochenta como Viola deambula observando y captando el mundo real, guarda las cintas y luego él mismo las edita y las modifica para crear obras que consigan plasmar su interior y su temperamento personal... el objetivo de estas creaciones es que funcionen como obras pictóricas, e incluso que lo parezcan: están enmarcadas, sobre la pared, son silenciosas, fijas y casi inmóviles, al tiempo que ofrecen encuentros íntimos y directos... prepara cuidadosamente la acción de antemano, hace pruebas a los actores, manda decorar los escenarios, contrata un equipo completo de profesionales del mundo del cine, lo revisa todo, dirige los rodajes de las tomas repetidas y coordina largos días de frenética actividad en el estudio.



*The Deluge*, 2002, también expuesta en el Grand Palais, es un buen ejemplo de la envergadura de los proyectos que aborda el artista neoyorquino, y sobre todo de la relación entre un resultado veraz, aparentemente sencillo, y el proceso real que se oculta detrás (Figuras 264 - 267).

Una fachada blanca de corte neoclásico llena el encuadre. La gente pasa por delante de la puerta, entrada en la que se puede ver una escalera de madera ascendente. De pronto el ritmo se empieza a agitar, las personas que aparecen ya no van andando, corren como si algo que no sabemos estuviera a punto de suceder. De la escalera sale un primer grupo de personas atropellándose para escapar. A continuación vemos como una tromba de agua se abre paso estrepitosamente por la puerta, y después por las ventanas, rompiendo los vidrios y arrastrando todo lo que encuentra en el interior de la casa con violencia.

Figura 263. *Emergence* (2002)  
Figuras 264, 265. *The Deluge* (2002). Bill Viola

Estamos acostumbrados a ver cómo los efectos especiales actuales del cine, por medio de las animaciones infográficas, consiguen hacer creíble cualquier situación. En un principio, casi por inercia, entendemos ese fenómeno en función de algún montaje de estas características. Al descubrir en las imágenes del “making off” del proceso de la obra, comprobamos que, igual que en las superproducciones cinematográficas, Viola ha montado realmente el escenario de una fachada, a la que se le insufla un torrente de agua a presión por medio de enormes tuberías y que los actores han sido realmente arrastrados por ella.

El autor sabe que para que una idea visual sea veraz, ha de hacerse y no simularse. Una pequeña escena, compuesta de un único plano frontal, esconde todo el trabajo de un equipo técnico y humano que hacen posible ese instante.



*Figuras 266, 267. The Deluge (2002). Bill Viola*



Figuras 268, 269. *Observance* (2002). Bill Viola

### 3.II Cuando la imagen múltiple domina el espacio expositivo

El sentido espacial de las obras de Viola, en ocasiones traspasa el interior de la pantalla para relacionarse con el espacio expositivo. La obra *Observance* (2002) (Figuras 268, 269), es un ejemplo de cómo el artista propone un espacio fuera de la delimitada área de la imagen.

Si se observa frontalmente se puede pensar que los personajes que van apareciendo, afectados por lo que suponemos que es la muerte de alguien admirado, se dirigen al espectador, es decir que el espacio hacia donde apuntan sus miradas, lo ocupa el que está viendo la obra. En la exposición de la Alhambra de Granada hubo un matiz con respecto a esta pieza, que influía en su entendimiento.

En el espacio vertical de la pantalla se aprietan una serie de personas que no parecen conocerse, desfilando hacia el espectador, ante una presencia que no se ve, quedando en esfumado las que se van retirando. Hay algo en el espacio externo a la pantalla, que quedaba entre el espectador y los personajes, gracias a una cinta de separación que marcaba una distancia obligada, un espacio vacío. Un vacío que suscita en ellos reacciones encontradas de espanto, horror, honda tristeza, reconocimiento de pérdida y solidaridad, emociones recogidas en los personajes que transcurren.

Las dificultades humanas para mostrar emociones, las barreras ante el contacto físico, quedan patentes, mediante leves roces e intensas miradas, sutilmente rotas o interrumpidas por un momento, al enfrentar lo irreparable. Es en ese lapso de tiempo, representado en un lugar casi físico, donde Viola pone la atención, y donde pone la mirada de los personajes que desfilan por la pantalla, creando un espacio invisible que se convierte en una experiencia física y perceptiva. Un lugar, donde cada persona puede colocar su propio muerto, su propia pérdida.

Esto dota a ese pequeño sitio, de una evocación más intensa que lo que sucede en la propia pantalla; sugiriendo un diálogo entre el lenguaje cinematográfico, pictórico y escultórico.

La dialéctica entre ámbitos disciplinares, en función de la obra para el espacio de la instalación, está presente en la obra del videoartista Isaac Julien, (Londres, 1960). Con narraciones que tratan la soledad, el aislamiento y las emociones, provocadas por situaciones de migración forzada. Las intersecciones interculturales y las diferencias étnicas y sexuales, son temas centrales en el trabajo del artista británico, que compone un tipo de obra híbrida, entre el cine experimental, el videoarte y la instalación, que domina el espacio expositivo, y propone al espectador encontrar la unidad, a partir de una narración fragmentada, que basa su lenguaje en las relaciones poéticas que se establecen entre las imágenes.

Julien estudió pintura y cine en St Martin's School of Art, donde se graduó en 1984. Fue nominado para el Premio Turner en 2001 por sus películas *The Long Road to Mazatlan* (1999) y *Vagabondia* (2000) (Figuras 270, 271). *El largo camino a Mazatlán* fue su primera instalación audiovisual para tres pantallas, realizada en colaboración con el coreógrafo Javier de Frutos, en la que Julien reinterpreta la iconografía del western para replantear los patrones hetero-sexistas del género cinematográfico.

En la actualidad, su trabajo es uno de los más interesantes exponentes del comportamiento de la imagen en multipantalla. Su última instalación para siete pantallas simultáneas ha sido *Playtime*, 2013, estrenada y analizada en la Victoria Miro Gallery de Londres en febrero de 2014. Precedía a la instalación el documental para dos pantallas: *Kapital*. Complementaba el evento la exposición de obras fotográficas de gran formato, que se exhibían en otra sala, derivadas de la instalación múltiple.

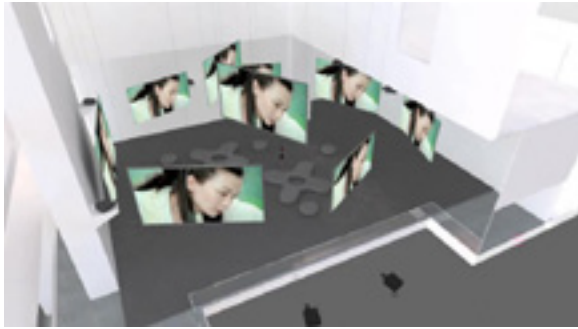
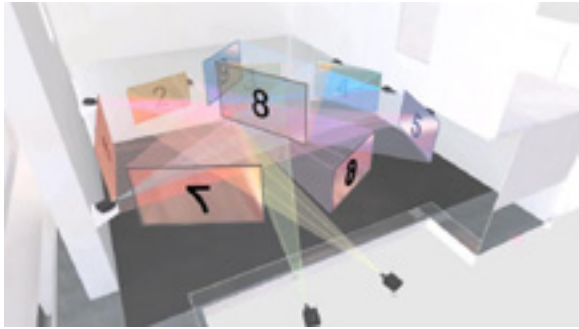
*Playtime* recoge la misma preocupación por los movimientos migratorios, que contenían las anteriores instalaciones de Julien: *Western Union: Small Boats* (2007) y *Ten Thousand Waves* (2010), instalación de 9 pantallas expuesta en el MOMA (Figuras 272 - 277).

La pregunta que se hace el artista británico en *Playtime* es: ¿qué impulsa a las personas a cruzar continentes en busca de “una vida mejor”? y la respuesta que subyace en sus obras es coincidente: el Capital. Mientras *Ten Thousand Waves*, se ocupaba de la trágica pérdida en el mar de 23 marisqueros, en Morecambe Bay, y *Western Union: Small Boats* indagaba en los arriesgados y muchas veces mortales viajes que emprenden muchas personas desde África, con la intención de cruzar el Mediterráneo, para entrar en lo que sueñan como una Europa paradisíaca, convertida en fortaleza inexpugnable, *Playtime* fija el punto de vista en tres ciudades clave por el papel que juegan en el capital: Londres (por la transformación surgida a partir de la desregulación de sus bancos), Reykjavik (ciudad donde comenzó la crisis de 2008) y Dubai (como el centro financiero más floreciente de Oriente Medio). Personajes cruzados interpretados por actores internacionales como Maggie Cheung, James Franco, Colin Salmon entre otros, mezclados con actores no profesionales que explican sus circunstancias reales, conforman un entramado en el que se denotan las relaciones existentes entre los agentes que manejan las finanzas y la enorme distancia de éstos con las personas que fuera del juego financiero, pagan las consecuencias, viéndose profundamente afectadas por la situación actual, dominada por la crisis y el implacable flujo financiero.

La instalación posibilita un visionado múltiple de tres narraciones interconectadas, rodadas en Londres, Reykjavik y Dubai. En las escenas se pueden encontrar diferentes miradas simultáneas de un mismo fenómeno. El ritmo del filme o de los filmes contenidos, compuestos de relatos cruzados por el concepto subyacente, se ve favorecido por su extensión formal. El tema de fondo, la globalización del capital y de las personas, y la permanente sensación de movilidad, se refuerza formalmente por la diversidad de puntos de vista (Figuras 278 - 283).



Figura 270. *The Long Road to Mazatlan* (1999)  
Figura 271. *Vagabondia* (2000). Isaac Julien



*Figuras 272 - 277. Ten Thousand Waves (2010). MOMA. Nueva York. Isaac Julien*





*Figuras 278 - 283. Playtime (2013). Victoria Miro Gallery. Londres. Isaac Julien*



Figuras 284, 285, 286. *Castillos en el aire* (2012). Hans Haacke. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Madrid

El visionado total resultaba difícil, ya que incluso desde la posición idónea, había una o dos pantallas que se solapaban, no obstante el fraccionamiento de la imagen permitía seguir la historia desde una posición inmóvil o una actitud de paseo, asegurando la sensación de inmersión en la propuesta. Lejos de la dispersión que pueda sugerir la multiplicidad de pantallas, la percepción estaba más cerca de una vivencia natural, desde los múltiples estímulos audiovisuales, que si hubiera sido narrada en una sola pantalla.

La concepción del espacio es fundamental en la instalación de Julien, en su relación con la multiplicidad de las pantallas. Los posibles puntos de vista que el espectador experimenta, tanto el que permanece visionando la obra en toda su duración, como el que prefiere caminar por la sala, son los que posibilitarán la idea de la obra en su conjunto fraccionado.

Así la división de una imagen única, no dispersa su sentido, sino que alcanza un cierto grado de totalidad, en el entendimiento de sus componentes. Esta irrupción de la relación entre espacio y fragmentación de la imagen, conecta en cierto sentido con una vieja aspiración de las vanguardias artísticas:

Esa forma sin forma, ese espectro sin materialidad aparente que es el espacio, juega una importante función en la instalación expandida, de manera que el sueño del multimedia totalizador de las primeras vanguardias de siglo, asume un nuevo grado en esta propuesta perceptivo – comunicativa.

De esta manera el espacio ha requerido desde entonces de un tratamiento específico, y la evolución de la proyección con máquinas cada vez más potentes que permiten bañar grandes telas (pantallas) o paredes con luz y color han permitido desarrollar fórmulas expositivas y narrativas que se incorporan en un primer momento a las ferias, salas de teatro y conciertos musicales y más tarde también a las galerías y los Museos. (Sucari, 2009, p. 122-123)

La acción de caminar por una instalación dominada por la proyección de imagen en movimiento, o como se refería Guerin a este acto del *flâneur* o espectador paseante, era uno de los factores destacables en *Castillos en el aire* (2012), de Hans Haacke (Colonia, Alemania 1936), realizada para su exhibición en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid.

Traemos a este apartado la instalación que creó específicamente para este espacio. En ella plantea una interesante relación entre el video, su múltiple pero unitaria proyección, y la idea de partida. En palabras de Haacke: “El título *Castillos en el aire* posee un significado literal y otro metafórico. Los dos rascacielos coronan este suburbio desolado que recuerda a los castillos medievales de los campos españoles, construcciones en ruinas que sólo conservan la torre.”<sup>31</sup> (Figuras 284, 285, 286).

El artista conceptual, es uno de los mejores exponentes dentro del ámbito escultórico, del arte de hacer política, sin ceder la poética propia del arte. Pionero de la llamada crítica institucional, desde finales de los años setenta, su trabajo trasciende la denuncia, para mostrar la relación entre arte y comportamiento social.

Sus obras más celebradas entran de lleno en la denuncia, como su *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971* (Colección MACBA), *MoMA Poll* (1970) o *Germania* (1993), instalación con la que ganó el León de Oro de la Bienal de Venecia por el Pabellón alemán, en la que hacía alusión directa al origen del pabellón, en relación con las políticas de la Alemania nazi.

En la obra que tratamos, Haacke expone con proyecciones, la grabación desde un coche en movimiento, de zonas urbanizadas del Ensanche de Vallecas de Madrid, espacio que toma como símbolo de la especulación y la burbuja inmobiliaria, que en estos momentos profundizan la crisis española.

La instalación consta de siete proyecciones sobre una misma pared, pegadas unas a otras, y con varias imágenes en movimiento similares en apariencia. En realidad no es la misma imagen, pero lo parece, el paisaje urbanizado semeja un desierto urbano, desolado y deshabitado, de la edificación masiva de viviendas en zonas desposeídas de historia y de vida, que han quedado como extensos cementerios de la especulación. Las proyecciones son complementadas por fotografías con apariencia amateur, que cuelgan de cuerdas sujetas con pinzas. El conjunto proporciona una sensación de cercanía con esa realidad. Trae a la sala del museo la posible visión de esa periferia, un paseo objetivo por las calles de ese proyecto de barrio. Como un gran “simulador” que no ofrece la posibilidad de grandes emociones, más bien te obliga a caminar por un paisaje desolado. La proyección en este caso nos acerca a la realidad ampliando su percepción, como si pudiéramos tener una múltiple visión de un lugar.

En la “puesta en escena” de esa recreación, son determinantes las proyecciones a tamaño natural y a nivel del suelo, que te invitan a caminar siguiendo su recorrido. La visión que proporcionan las siete proyecciones juntas, es la de una sola, extensa, con un ritmo y una vista parecida pero en tiempos distintos. La homogeneidad de la edificación es expresada con el montaje, en la edición de los videos y en su representación.

El mensaje está incluido en la propia expansión de los videos. La proyección actúa no sólo como una forma de visionar, sino como parte y suma de una capa significativa más en la idea, en este caso aplicada a la acción política o denuncia institucional.

Muy distinto es el planteamiento que propone Elisabeth Charlotte Rist, conocida como Pipilotti Rist (Grabs, Sankt Gallen, Suiza, 1962), videoartista que vive y trabaja entre Zúrich y Los Ángeles.

Le caracteriza una extraordinaria puesta en escena, un despliegue de medios y recursos en sus instalaciones con un gran perfeccionismo en el diseño de las salas. Para sus videos encarga componer bandas sonoras, acercando sus obras al lenguaje del videoclip, con una técnica muy elaborada, de gran vitalidad y énfasis en el color. La obra de la artista suiza desprende aromas de atracción por el hedonismo y el placer.

La artista suiza expande sus creaciones visuales al espacio de las salas, creando instalaciones muy sugerentes. En 2010 presentó la exposición *Partido amistoso – sentimientos electrónicos*, en la Fundació Joan Miró de Barcelona (Figura 287), creando un recorrido de pequeñas y grandes videoinstalaciones, en las que demostraba



Figura 287. *Rainwoman (I Am Called a Plant)* (1999).

Figura 288. *Doble llum* (2010).  
Pipilotti Rist. *Partido amistoso – sentimientos electrónicos*. Fundació Miró. Barcelona 2010.



Figura 289. *Sip My Ocean* (1996).  
 Figura 290. *Gravity be my friend* (2007).  
 Pipilotti Rist. *Partido amistoso – sentimientos electrónicos*. Fundació Miró. Barcelona 2010.

maestría formal, en los planteamientos de encuentro entre espacio e imagen. Los factores expositivos, técnicos y creativos de sus instalaciones proponían espacios dominados por el sonido y una imagen en movimiento envolvente, que relacionaba con objetos y superficies, de los que se intuía una preocupación por las posibilidades potenciales que el entorno expositivo puede provocar sobre el espectador.

Una de las obras, *Doble llum* (Figura 288), se basaba en una doble proyección de unos genitales masculinos, sobre la escultura de bronce *Femme* de Miró (1968), con un resultado irregular en cuanto a lo que aportaba la relación de la imagen con la materia. Muy superior era la energía visual que se desprendía de sus grandes instalaciones multiproyección, como era el caso de *Sip My Ocean* (Sorbe mi océano) (1996), proyección en dos paredes en ángulo, en las que se apreciaban personas buceando en el fondo del mar, acompañando a la imagen la voz de Pipilotti Rist. O *Gravity be my friend* (Gravedad, sé mi amiga) (2007), en la que proponía al espectador tumbarse boca arriba, para poder contemplar una doble proyección que sugería flotabilidad, sobre dos superficies blancas irregulares colgadas del techo (Figuras 289, 290).

El diseño general de la muestra cuidaba el color, la atmósfera, el acabado de las obras, y los lugares de visionado, vigilando que en cada instalación que lo requería, hubiera sillones y elementos distendidos, para que el espectador pudiera interpretar el recorrido como una experiencia hedonista y sensorial.

La obra de Rist suscita críticas por situarse en una línea incierta entre la cultura popular y un lenguaje poético. Su respuesta no es menos acertada que los que la cuestionan, al rechazar estas acusaciones, declarando que el disfrute es mantenido al margen del arte, al vincularlo erróneamente a la cultura de masas.

En una interesante relación entre los planteamientos de la danza contemporánea y la plástica, el Centro Arts Santa Mònica de Barcelona, presentaba la propuesta interdisciplinar *Refugi* (2009).

El artista plástico Pep Ramis y la bailarina María Muñoz, forman en 1989 la compañía de danza contemporánea Mal Pelo, desarrollando espectáculos multidisciplinares. Diseñan la escenografía, colaboran con otros artistas, en un movimiento continuo entre gestualidad, danza, música, plástica y palabra. Proponen otra forma de entender la escena y la instalación interdisciplinar en sus instalaciones. Mal Pelo es un núcleo creativo que se rodea de colaboradores; compositores, poetas, videoartistas, entre otros, según el proyecto que aborden.

La exposición *Refugi* tenía una gran calidad poética. La muestra que ofreció el Santa Mònica se componía de tres propuestas. Espacios independientes con diferentes dimensiones e intenciones, que seguían una misma línea formal, sensorial y conceptual. Mal Pelo une la danza en su sentido más creativo, con la creación audiovisual, el video, el sonido, la proyección y la instalación.

En *Refugi* utilizaban evocaciones animalescas que dotaban al conjunto de un carácter primitivo. La mezcla de lenguajes y maneras de entender la expresión, eran utilizadas como herramientas para la narración, logrando que lo formal no se impusiera a la poesía. Una inmersión a un espacio en penumbra que sumergía

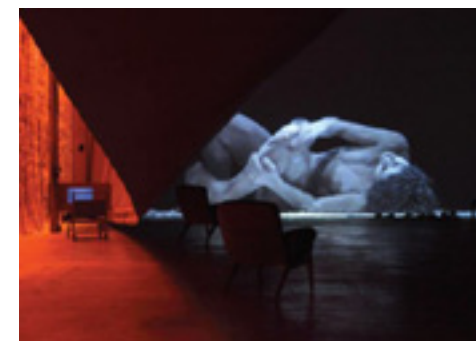
al espectador en una narración, que no delataba su significado completo, pero que hablaba de forma directa a las emociones.

La proyección de imagen dominaba una gran sala con planos inclinados, que recogía una serie de obras audiovisuales de distinto formato. El escenario indeterminado rodeaba al espectador, ofreciendo distintas propuestas. La estructura del techo y las paredes de la sala, excepto una parte forrada con pelo artificial, estaba fabricada en cartón, simulando el casco de un buque, que servía de separación de dos ambientes, uno abierto y otro más íntimo en la parte izquierda.

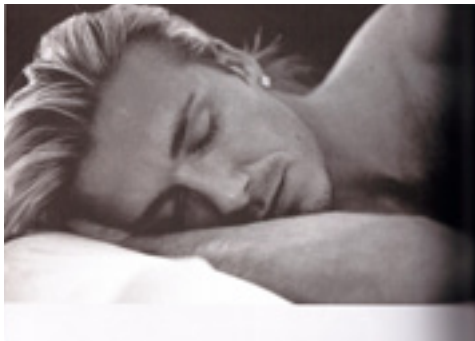
En la parte abierta, una enorme pantalla al fondo, con sonido, música y voz, mostraba una creación audiovisual que constaba de caballos en movimiento grabados desde varios ángulos, galopando por un camino que se perdía en el horizonte. Una performance grabada, en forma de cuerpo ambiguo, enorme, de gran presencia, se apoyaba literalmente sobre el suelo, desarrollando un movimiento algo ralentizado, animal, primordial, transfigurándose en un caballo que se revolcaba en la tierra (Figuras 291, 292).

La primera instalación que inauguraba la muestra; *No hay puerta para la puerta*, se apoyaba en la atmósfera sonora que proporcionaban los textos del poeta palestino Mahmoud Darwish (Al-Birwa, 1941 – Houston, 2008): “Mi libertad: ser lo contrario de lo que quieren que sea. Mi libertad: ampliar mi celda. Puerta es la puerta. No hay puerta para la puerta pero yo puedo acceder a mi interior” (1985).<sup>32</sup>

Conformaba un pasillo que hacía de tránsito entre dos áreas. La modulación de la luz al penetrar, conseguía que hubiera un tramo a la mitad del recorrido, en el que se perdía totalmente la visibilidad, entrando en un estado de incertidumbre. Al final del recorrido se volvía a recuperar la luz tenue, encontrando al fondo una pequeña pantalla hundida en el techo, en el que la mirada de un caballo te observaba con letanía.



*Figuras 291, 292. Refugi (2009). Mal Pelo Centro Arts Santa Mònica. Barcelona 2010.*



### 3.III Onirismos, apropiaciones y evocaciones objetuales en la imagen videoartística

Si el onirismo se define como la “alteración de la conciencia, caracterizada por la aparición de fantasías semejantes a las de los sueños, con pérdida del sentido de la realidad”<sup>33</sup>, la imagen inmersiva de Viola, también cuenta con esta característica. Pero el pionero del videoarte no es una excepción en lo que se refiere a la creación de una imagen, que permanece en una especie de estado de vigilia.

Andy Warhol, (Pittsburgh, EUA, 1928 - Nueva York, EUA, 1987), presentó en 1963 *Sleep* (Figura 293), una película en blanco y negro de 5 horas y 21 minutos, en la que realizaba una declaración de amor a su amigo John Giorno. Warhol le grabó durmiendo durante varias semanas, montando después los fragmentos para que se correspondiera con la duración de un descanso nocturno habitual en él. Se centró en mostrar lo que él veía como una belleza serena en el momento de su máxima naturalidad, y respetó el tiempo del sueño, recogiendo las inflexiones externas que sufre el rostro cuando dormimos. Con esta obra atípica en la carrera del artista, icono por excelencia del arte pop, Warhol se sumerge y propone sumergirse al espectador, en el espacio onírico del sueño. Manifestando así una relajación del factor tiempo, invitando al que se acerca a la obra, a dejarse llevar por la contemplación.

En una versión contemporánea de la pieza de Warhol, se pudo ver dentro de la exposición *Lágrimas de Eros*, celebrada en 2009 en el Museo Thyssen de Madrid, la obra *David* (2004) (Figura 294), de la autora británica Sam Taylor-Wood (Londres, 1967). Video digital en pantalla de plasma, proveniente de la National Portrait Gallery de Londres. En la pieza, la artista asume la mirada de Selene, para grabar al futbolista David Beckham como hombre durmiente e icono de la belleza masculina, haciendo referencia al mito de Endimión.

*Sleep* de Warhol, estaba incluida en un apreciable proyecto comisarial que mostraba diversos ejemplos de imagen onírica, desde la mirada del videoarte hacia el cine. *El efecto del cine. Ilusión, realidad e imagen en movimiento. Sueño-Realismo*, CaixaForum Barcelona-Madrid (2011), reunió las obras de videoartistas que en su práctica, profundizaban en conceptos como la representación del sueño y los estados oníricos, las realidades subconscientes y sus estados de percepción. El proyecto analizaba el cine como fenómeno, dando coherencia temática desde los dos conceptos principales (Sueño y Realismo) a las dispares aportaciones. Las dos exposiciones colectivas contaron con la particular visión de relevantes artistas como Isaac Julien, Julian Rosefeldt, Andy Warhol, Douglas Gordon, Bruce Conner, Rodney Graham, Christoph Girardet, entre muchos otros. La muestra reflexionaba sobre la influencia del cine en la construcción de la cultura visual, poniendo de manifiesto la interpretación que el lenguaje cinematográfico ha tenido por parte del videoarte.

Figura 293. *Sleep*. (1963). Andy Warhol  
Figura 294. *David* (2004). Sam Taylor-Wood

Dentro del recorrido de la segunda parte de la exposición; *Sueño*, en Barcelona, en el que abundaban las imágenes oníricas como hilo conductor de los diferentes ejemplos, destacamos varias obras además de la mencionada *Sleep*.

*Exiles of the Shattered Star* (2006), de Kelly Richardson (Burlington, Ontario, Canadá, 1972). La canadiense trabaja con un tipo de imagen que recoge el paisaje de forma hiperrealista y lo interpreta de manera onírica, añadiendo elementos extraños a la imagen en la edición. En el video podía verse y oírse un magnífico momento del alba, recogido en el *Lake District National Park* inglés, con una gran calidad de imagen y una atmósfera sugestiva. Lo atípico llegaba en el momento en que entraban en pantalla bolas de fuego que atravesaban la imagen, desde la parte superior hasta la inferior. A modo de meteoritos de videojuego, esos elementos ajenos pero visualmente bien integrados a la hiperrealista belleza del lugar, dominaban la pantalla cuestionando la supuesta realidad que veíamos, entrando en una dimensión contemplativa de soledad onírica, tan *creíble* como la real (Figura 295).

En la video instalación *Twilight Avenger* (2008), un majestuoso ciervo, envuelto en un áurea verde luminosa, padece en un bosque frondoso durante la noche, y mira a la cámara de vez en cuando, consciente de que está siendo observado. La tranquila escena tiene un aire de fábula de ensoñación y al igual que la anterior, plantea una tensión equilibrada entre la realidad y la ficción, entre lo natural y lo digital, situándose en un umbral hipnótico (Figura 296).

El trabajo de la artista canadiense, realiza un constante cuestionamiento de una imagen captada en el entorno natural, transformada con efectos digitales aplicados de forma poética, confrontándonos con nuestra relación de aparente superioridad con la naturaleza, haciendo creíble la visión imaginada y focalizándola hacia una estética evocadora y contemplativa. La imagen de ensoñación se convierte así en un tipo de representación, que sumerge al espectador en la contemplación de un fenómeno extraño que se despliega con fluidez.

Añadiendo otro componente, como es el de la apropiación de material fílmico, en la misma exposición se pudieron ver obras de Douglas Gordon (Glasgow, Reino Unido, 1966) y de Christoph Girardet (Langanhagen, Alemania, 1966), artistas que transforman la imagen apropiada en iconos oníricos. El “found footage” se practica desde 1979, siendo un método, que se utiliza como una fase más dentro del proceso. Si bien la apropiación suele ser una estrategia, para tratar los múltiples fenómenos originados por la cultura popular, las piezas presentadas en la exposición, aluden a iconos capturados del cine que son transformados en representaciones oníricas por el videoarte. La imagen es materia con la que trabajar, sufriendo el proceso de transmutación, que va desde el contexto original para el que fue creada, hasta su nuevo destino, alcanzando una nueva configuración.

En la pieza *Release*, 1996 (Figura 297), Girardet trabajaba con extractos de la película *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack 1933). Las cuatro tomas de las que se apropia, se repiten de forma compulsiva,

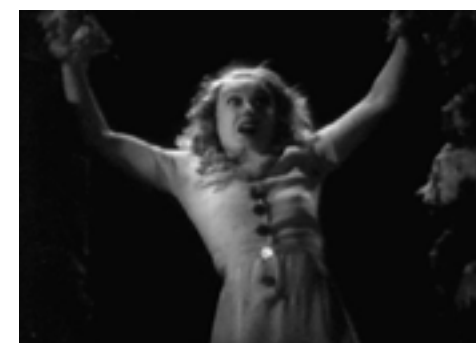
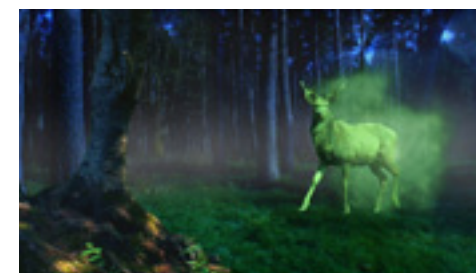


Figura 295. *Exiles of the Shattered Star* (2006).  
Figura 296. *Twilight Avenger*. (2008)  
Kelly Richardson  
Figura 297. *Release* (1996). Christoph Girardet

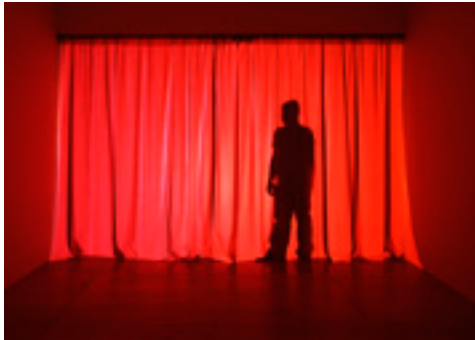


Figura 298. *Off Screen* (1998).

Figura 299. *24 hour psycho* (1993).

Figura 300. *Through a looking glass* (1999).

Douglas Gordon

componiendo un collage obsesivo y repetitivo, que insiste en el momento en el que Ann Darrow (interpretada por la actriz canadiense Fay Wray), es capturada por la bestia, recuperando y exaltando el erotismo con connotaciones de dominación, contenido en la escena original.

*Off Screen* (1998) de Douglas Gordon, consistía en una videoproyección sobre una cortina roja. La sombra que se proyectaba correspondía a los visitantes que pasaban detrás del telón, y que no tenían acceso a ver su propia actuación involuntaria. Gordon, premio Turner en 1996, trabaja desde la apropiación cinematográfica, planteando un análisis subjetivo del cine, creando visiones personales a partir de recuerdos y vivencias. La paradoja ocupa un lugar destacado en sus manipulaciones de escenas ajenas, así como de sus propios filmes y vídeos, series de fotografías e instalaciones.

Ejemplos destacados del videoartista escocés, se pudieron ver en la exposición que le dedicó la Fundació Miró de Barcelona en 2006, *Lo que quieres que te diga... Yo ya estoy muerto*. En *24 hour psycho* (1993), ralentiza el clásico *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), alcanzando una duración de 24 horas, en las que se desmenuzan sus fotogramas uno por uno, imposibilitando su visión completa. En palabras de Barry Barker (Gordon, 2006):

[...] es poco probable que el espectador permanezca en este espacio 24 horas, de forma que normalmente la obra se ve fragmentada, tanto en lo que respecta al tiempo como a la imagen. Para reunir estos fragmentos, el espectador confía en el recuerdo de su familiaridad con una película tan famosa como ésta. (p. 121)

En la instalación para dos pantallas *Through a looking glass* (1999) de Gordon, el espectador queda colocado en el tiro cruzado de Robert de Niro, en la ya mítica escena de *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976), en la que el taxista justiciero neoyorquino, repite la frase *You talking to me?* ensayando ante el espejo lo que va a suponer su trágico final. Como sigue explicando Barker, una de las imágenes duplicadas en pantallas opuestas, está volteada de izquierda a derecha, con lo que llega un momento que el “espejo” se pierde su sincronización, dando la sensación de que el personaje discute con su imagen especular (Figuras 298, 299, 300).

Esta instalación genera un espacio intermedio en el que el espectador se sitúa, denotando las fuertes conexiones entre la imagen en movimiento (en este caso apropiada), y los factores espaciales. Es interesante lo que al respecto apunta Gerardo Suter (2010) en su tesis doctoral, con la que encontramos cierta afinidad en algunos de sus planteamientos:

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. [...] El espectador se ve atrapado en esta pregunta eterna y ya no sabe si el cuestionamiento es entre dos o entre tres. (pp. 166, 167)

34

Por su parte, el videoartista Nicolás Provost (Ronse, Bélgica 1969) domina la duplicidad y la alteración del tiempo original de las escenas de las que se apropia. Su trabajo oscila por varias dualidades simultáneas, utilizando la técnica del *mirroring* con la que duplica en la edición al personaje o fenómeno que elige, construyendo presencias que responden a los movimientos de maneras diversas, creando narrativas insólitas, reinventando las escenas originales. Un ejemplo de su manera de componer a partir de la duplicación, lo encontramos en *Papillon d'amour* (2003), apropiación de una escena de *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), en la que una médium habla invocando a un hombre fallecido, para desvelar el misterio de un asesinato sin resolver. En la pieza, ese personaje turbador en el film de Kurosawa, se duplica y se transmuta, componiendo una extraña danza de insecto, que evoca a una mariposa en metamorfosis, multiplicando la sensación de amenazadora presencia. Lo vaporoso del vestuario japonés de la época, el poder de la imagen en blanco y negro y la textura de la película original, cobran una dimensión muy diferente después de pasar por la edición del artista, deviniendo en un resultado sugerente. Los volúmenes que se van generando en la imagen, son masas de claroscuros a medida que la transformación avanza, evocando una presencia matérica. Lo mismo sucede en *Bataille* (2003), en el que otros fragmentos de la obra de Kurosawa se someten al efecto espejo, aumentando la extrañeza y variando el sentido de la lucha de dos samuráis.

Este aspecto escultórico de las piezas del videoartista, se repite en *Suspension* (2007). En los 4 minutos que dura el video en blanco y negro, el humo que parece salir de un cañón, inunda la pantalla, pero este simple fenómeno es duplicado en su eje vertical, de tal forma que la consistencia del denso vapor blanco, adquiere una apariencia objetual, componiendo volúmenes con luces y sombras de gran presencia estética, que se transforman y evolucionan rápidamente en su contacto con el aire (Figuras 301, 302, 303).

En este mismo sentido de recrear un volumen desmaterializado, la obra de Saskia Olde Wolbers (Breda, Países Bajos, 1971), otra de las participantes de la reveladora exposición del Caixaforum, se envuelve de una atmósfera enigmática para desarrollar relatos misteriosos, que son narrados lentamente por voces en off, en los que se desarrollan historias paralelas a la imagen, que parecen transmitir confidencias. En la pantalla surgen escenarios fantasmagóricos y deshabitados con un fuerte componente escultórico. En la pieza *Trailer* (2005), el ambiente de la ensoñación es representado con sutileza. Sus imágenes oníricas e irreales nos transportan a un paisaje digital de plantas carnívoras en cámara lenta, que se mezcla con la realidad de una sala de cine abandonada, donde se proyecta una película muda que relata una misteriosa confesión.



Figura 301. *Papillon d'amour* (2003).

Figura 302. *Bataille* (2003).

Figura 303. *Suspension* (2007).

Nicolás Provost



En *Deadline* (2007), durante 18 minutos se desarrolla una narrativa en forma de amalgama ficticia, en las que se unen el folclore africano, las historias reales de las personas que viven en un pueblo de pescadores de Gambia y algunas referencias cinematográficas.

Igual que en *Trailer*, el relato narrado en off que acompaña al video, es incierto en relación con las imágenes. Esto no quiere decir que no haya correspondencia. La autora mantiene ese nexo en secreto, añadiendo un componente de misterio a las imágenes ya de por sí enigmáticas. Con resultado evocador y poético, el relato sonoro acompaña la contemplación de algo que no entendemos, pero resulta hipnótico por la textura y cadencia de las imágenes. Al igual que en el video *Placebo* (2002), la evocación objetual es llevada a su máximo exponente, siendo esta singularidad la que conduce formalmente la narración (Figuras 304, 305, 306).



De acusada connotación objetual, contemplativa y onírica era la obra *Rheinmentall / Victoria 8*, (2003) de Rodney Graham (Vancouver, Canadá, 1949), en la misma exposición colectiva. Se trataba de una película de 10 minutos, en 35 mm y en blanco y negro, emitida desde un proyector antiguo de tipo "Victoria 8" con un dispositivo que posibilitaba el bucle. La obra de Graham es extensa y polifacética, en este caso la presencia de la imagen de una máquina de escribir, que se cubría lentamente de nieve, era potenciada en su sentido de objeto por el dispositivo que la generaba. Este mismo nexo formal y físico, contenía la vinculación poética entre lo matérico y lo inmaterial, planteando la inutilidad de dos aparatos obsoletos, que en este caso lograban conformar en su hermanamiento una bella pieza, con una alusión lograda y sentida al imaginario de la memoria de los objetos y a la mella que el paso del tiempo les deja (Figura 307).

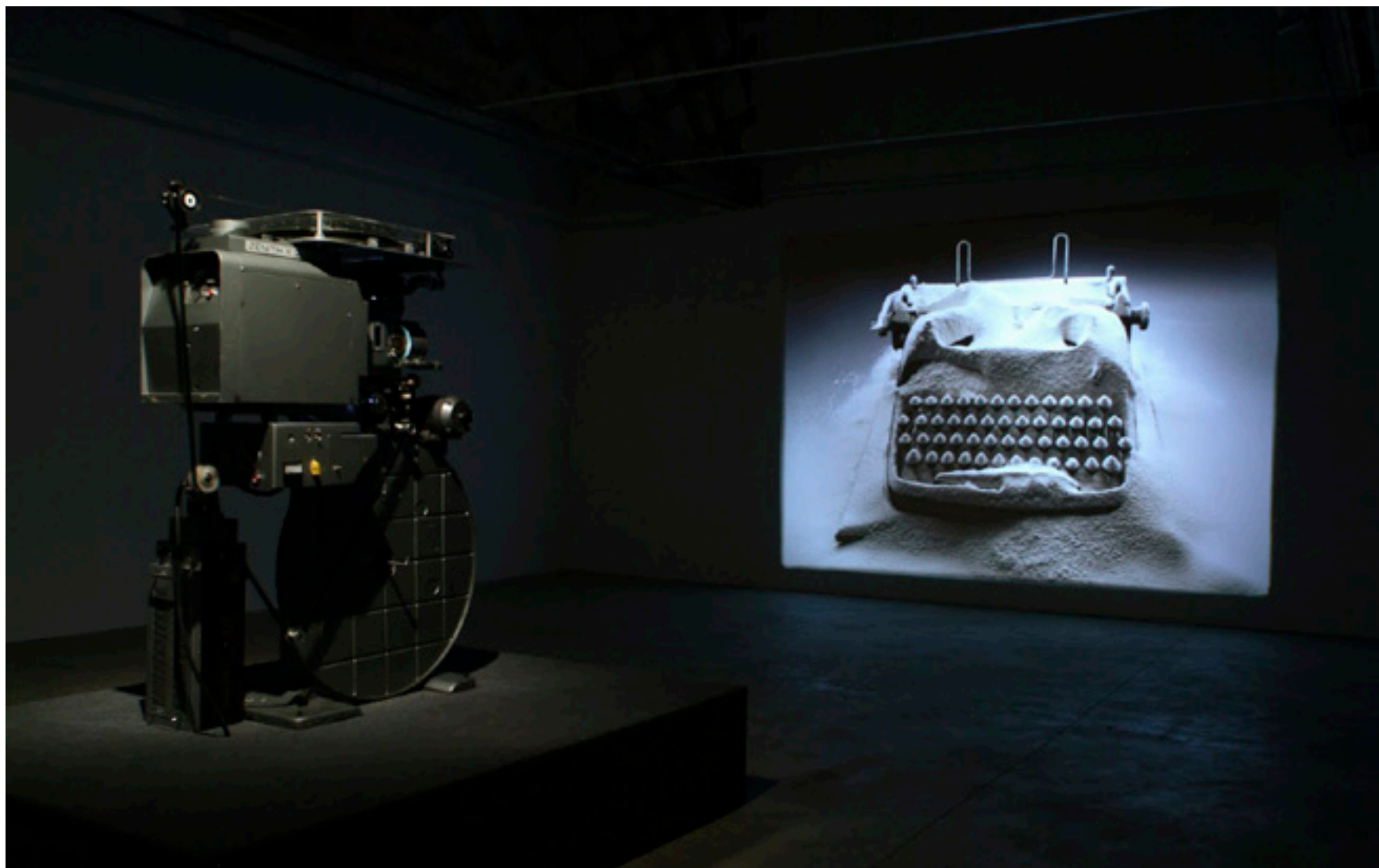


Mencionamos una pieza expuesta en otro contexto diferente, que contiene paralelismos con la obra de Graham en cuanto a la reconstrucción de la memoria del objeto.

Dos proyectores de súper 8 exponen una imagen desdoblada no sincronizada. *Subi dura a rudibus*, (2010) de Lonnie van Brummelen (Soest, Países Bajos, 1969) & Siebren de Haan (Dordrecht, Países Bajos, 1966), en el Musée départemental d'art contemporain Rochechouart, Francia. La investigación contenida en su proceso, se mostraba con eficacia, poética y capacidad de síntesis en su resultado. Los artistas trabajan juntos desde el año 2002, en proyectos que incluyen instalaciones, videos, textos, escultura y collages que exploran paisajes culturales y geopolíticos, realizando extensas investigaciones a largo plazo.

En esta instalación toman las imágenes de una serie de tapices del siglo XVI, que representan la conquista de Túnez en 1535 por Carlos V. Los cartonajes para los tapices originales, fueron diseñados por Jan Cornelisz Vermeyen, pintor flamenco del Renacimiento y topógrafo de la corte de los Habsburgo que acompañó a las tropas de Carlos V para hacer los bocetos *in situ* de la expedición. El título *Subi dura a rudibus* es un palíndromo latín, que significa "someter a los de madera dura".

Figura 304. *Trailer* (2005).  
 Figura 305. *Deadline* (2007).  
 Figura 306. *Placebo* (2002).  
 Saskia Olde Wolbers



*Figura 307. Rheinmentall / Victoria 8 (2003). Rodney Graham*



Para la fabricación de los paños se contrató al más prestigioso taller de Bruselas, el de Willem de Pannemaker. Dada las dimensiones del conjunto, cada uno mide entre 5,10-5,35 metros de alto por 7,15-10,05 metros de ancho, el maestro tapicero tuvo que subcontratar a su vez a otros siete talleres, donde trabajaron 42 tejedores en jornadas de 12 horas durante seis años (1548-54). El pago fue de una pensión vitalicia de 200 libras al año. La serie fue de doce tapices que, salvo dos tapices desaparecidos en el siglo XVIII, se conserva hoy entre la Real Armería del Palacio de Oriente y los Reales Alcázares de Sevilla.<sup>35</sup>



La proyección muda (excepto por el sonido mecánico de los proyectores de súper 8), muestra como estos dibujos se yuxtaponen a los tapices. El díptico alude a la tensión entre la objetividad y la interpretación: las imágenes espejo recuerdan a las manchas de tinta conocidas como pruebas de Rorschach, utilizadas en análisis psicológicos, y confrontan las diferencias entre los dibujos originales y la interpretación del tapicero de ellos.

El ritmo de la proyección no es simultáneo en las dos imágenes, tienen una sincronización propia de los proyectores antiguos, provocando que la imagen resultante no sea del todo simétrica, fundiéndose pausadamente en un eje central. El pintor diseñó las escenas en orden inverso, ya que para el tejedor la parte posterior de la tapicería es el frente. Ese método originario es reinterpretado en el planteamiento formal de esta pieza, ya que las imágenes proyectadas se encuentran en sentido inverso, en espejo.

Esta instalación nos recuerda desde otro lenguaje, a la película de Majewski *El molino y la cruz*, mencionada en el segundo capítulo, cuando tratábamos obras cinematográficas que construyen su imagen con un gran componente plástico. *Subi dura a rudibus*, a través de la reconstrucción de la historia del objeto artístico y su reinterpretación, gira en torno a los puentes y tensiones temporales. El resultado es lo suficientemente incompleto, para que su visión contenga una gran expresividad por su imperfección. El sonido de los proyectores junto con el estilo amateur, antiguo, fresco de la proyección, crea una tensión entre la utilización de los nuevos medios y los tapices originales proyectados (Figura 308, 309).

Figura 308. Cartón para tapiz "Carlos V y la conquista de Túnez" (1535). Jan Corneliss Vermeyen

Figura 309. *Subi dura a rudibus* (2010). Lonnie van Brummelen & Siebren de Haan

### 3.V Indagación del proceso creativo. Experimentación práctica 3

El trabajo experimental de este bloque dedicado a la imagen como materia, presenta evocaciones objetuales en el videoarte, desde ángulos y contextos diferenciados. Así mismo ensaya la proyección de una imagen contemplativa, como elemento predominante del espacio expositivo. Desde su proceso de indagación, se pone en práctica la representación de lo onírico, y se explora la apropiación de la imagen cinematográfica y el sonido, como materia icónica de trabajo.

Su marco de origen han sido diferentes paisajes y entornos, en los que se han podido recoger imágenes flexibles y adaptables a la diversidad de ideas para las que posteriormente son destinadas:

En un lugar extinto y propicio para la creación, como fue el llamado “espacio Anexo”, en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, se intuye una estructura matérica donde actuar, recoger la experiencia y traducirla como una imagen viva y objetual.

El espacio íntimo de la casa proporciona la captación del sueño, experiencia exhaustiva, prolongada en el tiempo, buscando el sentido de la imagen onírica.

El entorno virgen de la costa marroquí ofrece sus ciclos de luz, que son grabados e interpretados en su encuentro con el vidrio, como materia que filtra su reflejo y condensa su color e intensidad.

La iconografía cinematográfica se recoge como reto para modificarla, generando una variación subjetiva de su sentido original.

Los trabajos que se presentan a continuación, han sido presentados como proyectos en la “Résidence d’artistes Ifitry Centre d’Art Contemporain d’Essaouira”, Marruecos (2012); en el “III y IV Congreso de Arte, Paisaje Vitivinícola y Ecoturismo del Alt Penedès” (2011-2013), y el “I Congreso Nacional de Investigadores en Arte, el Arte Necesario”, celebrado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia en 2013.

Teniendo su lugar de exhibición en tres exposiciones ya mencionadas, de similares características y celebradas en Barcelona: *VIHTAL* (2012) (Videoarte, Instalación, Acción Social y encuentro multidisciplinar con la Asociación Stop Sida), sala de exposiciones Lluïsa Franch Cocheras de Sants. Exposición *EVOCATIVA* (2013), Sala de exposiciones Casa Golferichs. Y *En el Nombre del Sexo* (2011) Sala Noble del Edificio del Reloj. Escuela Industrial de Barcelona.

Se presentan un total de ocho trabajos, que experimentan la imagen videoartística en los cuatro supuestos que conciernen a las transversalidades planteadas. Se distribuyen en cada apartado tomando en cuenta el sentido conceptual y formal de la imagen:

#### **Construcciones objetuales de la imagen**

- 1 - *Colmena Infinita*
- 2 - *La transfiguración del paisaje*
- 3 - *El paisaje reencontrado*
- 4 - *Transmittance*

#### **La imagen múltiple domina el espacio expositivo**

- 5- *Vital 1, Vital 2*

#### **La imagen onírica**

- 6 - *El Onironauta*
- 7 - *El almacén del sueño*

#### **Apropiación icónica cinematográfica**

- 8 - *Los albores*

## Construcciones objetuales de la imagen

Cuatro trabajos en los que la evocación objetual de la imagen predomina ante otros factores de consideración:

**1 - *Colmena Infinita*:** Imagen construida. 200 x 200 cm. 2010  
Video monocal con sonido. 6' loop. 2010 - 2011

Performers: Mar Serinya, Martínez Villegas

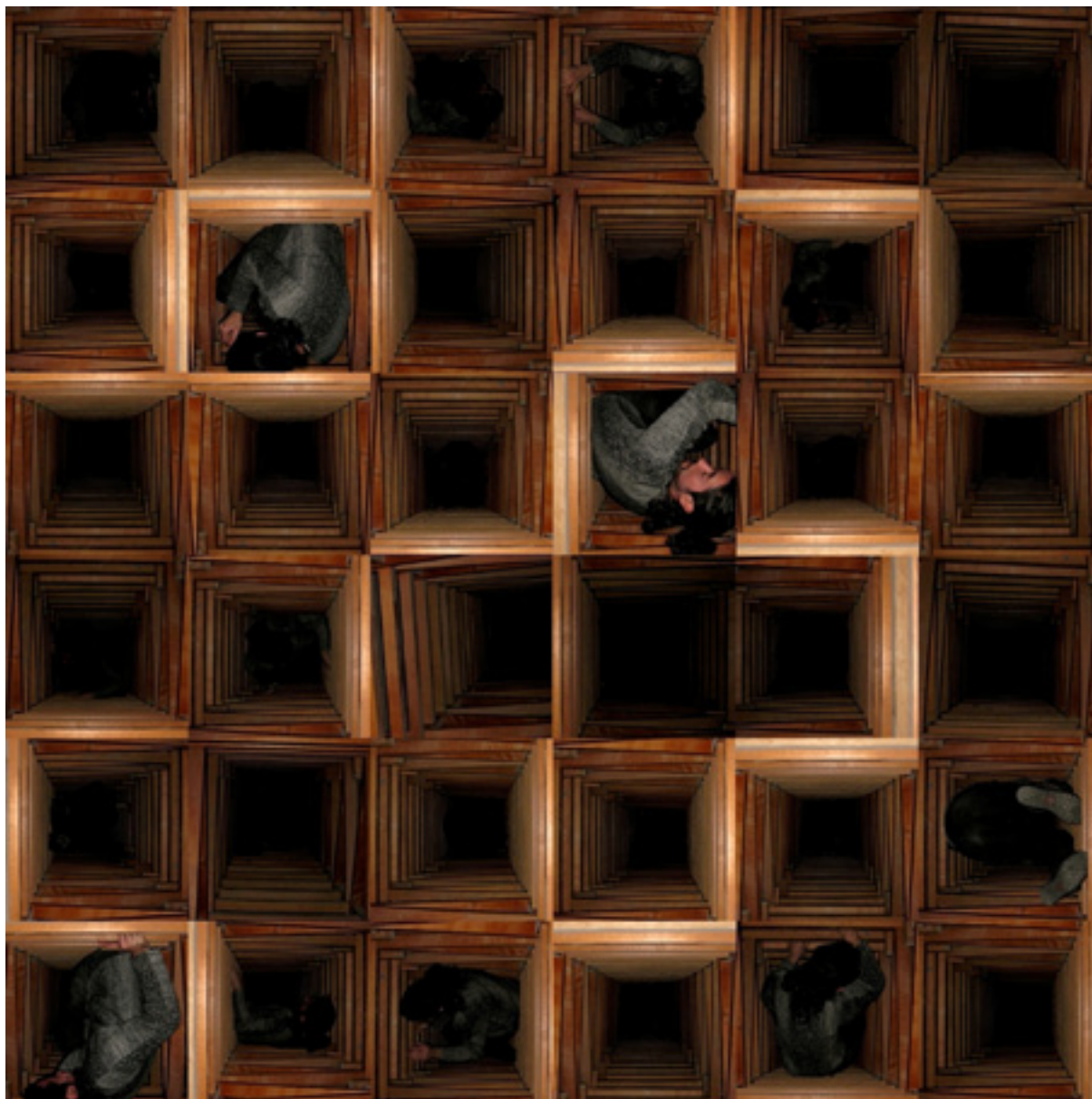
Mostrada en: Exposición *EVOCATIVA*. Martínez Villegas y Asociación Stop Sida. Casa Golferichs, Barcelona 2013.

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores; interminablemente. La distribución de las galerías es invariable [...] A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito. (Borges, 1941) <sup>36</sup>

El planteamiento inicial fue la creación de una imagen condensada, que orquestara una serie captada anteriormente, reuniendo sus intenciones y componiendo algo nuevo, con superposición de significados. Aspiración de ser membrana de evocaciones objetuales o espaciales, que trasluzca sus procesos, vestigios de lugares, huellas de recorridos anteriores, que a su vez convoque a tránsitos posteriores. Testigo de vivencias transformadas en construcciones metafóricas. Una estructura modular, que articule las partes espontáneas, dando paso a un todo reflexivo y sintetizado.

### **Localización - Experiencia – Construcción:**

Ideación de un espacio artificial. Performance dentro de él: vivencia. Posterior creación de una imagen simbólica. Construcción de objeto tridimensional desmaterializado. Evocación de estructura laberíntica. Buscando una imagen sencilla pero compleja, simbólica pero entendible.



*Figura 310. Colmena infinita (2010)*  
Imagen construida. 200 x 200 cm. ©



**Sinopsis:**

Los cubículos de un objeto que nunca existió, crean una trama de interiores compartimentados, y a su vez conforman el fragmento de un espacio sagrado. Una presencia lo habita, lo recorre y siente su espacio. Encontrando refugio y alimento, como insecto de una colmena infinita.

La composición cuadrada de 36 celdas, conforman la construcción de un espacio objetual, en el que se aprecia un movimiento cíclico de luz a oscuridad, de interior a exterior. El carácter periódico y simbólico de la imagen construida, propone lecturas acerca de los umbrales en lugares de tránsito.

**Proceso:**

Una accidental alineación de caballetes en un aula de experimentación, conforma un túnel, largo, con final oscuro, un espacio anómalo, que se presta a una inmersión incómoda, a una acción grabada. No hay previsto un después, pero en una futura edición, quizá podría convertirse por repetición, en estructura modular. Realizo una inmersión en el túnel, tomando registro fotográfico. Recorro el espacio, buscando un posible avance dentro de su estructura (Figura 311).

Para la posterior versión en video, se estima en ese momento, que sería mejor la acción de dos personas, en consecuencia se busca una colaboración. Se plantea transitar por el túnel de la forma más fluida y natural posible, teniendo en cuenta que los únicos apoyos, son las maderas que sirven de base a los propios caballetes. Esto dificulta el avance y obliga a situar el cuerpo en una actitud de tensión constante. Realizamos varias sesiones entrando juntos y por separado (Figuras 312 - 331).

Obtenida la imagen – materia, se buscó con Photoshop una estructura modular, una composición de evocaciones objetuales. Las escenas en cada habitáculo, pasan a formar parte del conjunto. La escala humana se adapta a la forma final, las imágenes reales incluyen a las personas en el espacio laberíntico inventado, el cuerpo es parte de una escena imposible que resulta natural.

El espacio recuerda a los artesonados de madera, pero a su vez son túneles que conducen a un final oscuro, al que se dirige los seres que allí habitan, en una continua ida y venida.

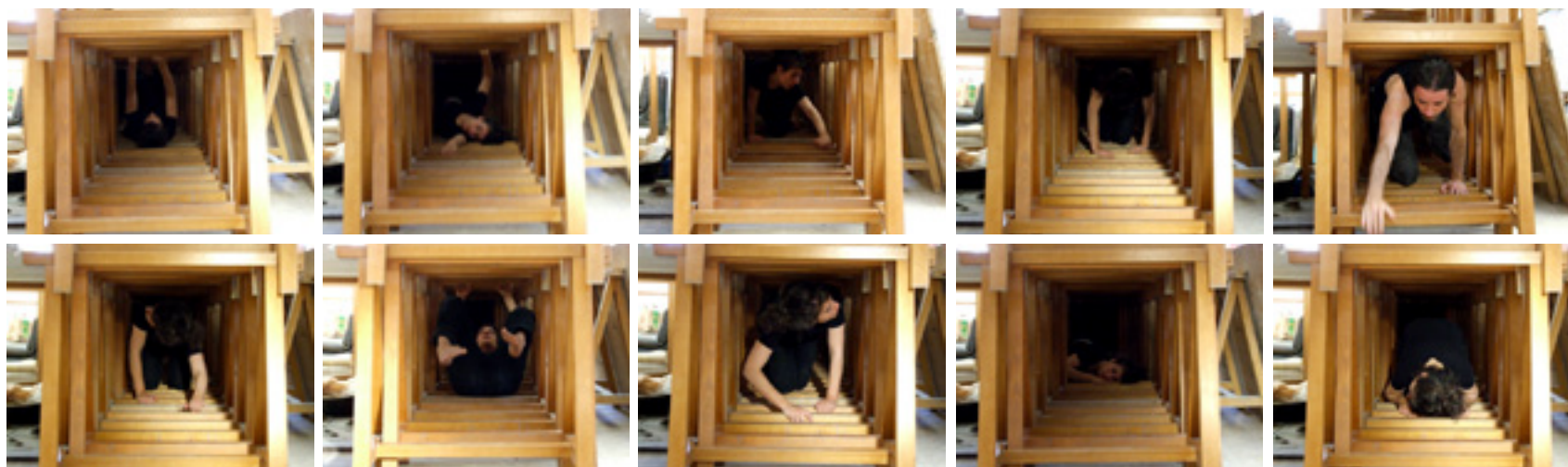
Ese tránsito entre luz y oscuridad, apareciendo y desapareciendo de las celdas, indica que el fondo negro es común en todas. Se podría decir que el espacio negro es uno, y cada una de los módulos componen una estructura que actúa de umbral, entre el interior oscuro insondable, y el exterior matérico. Sugiere un diálogo constante entre contrarios, inconsciente y razón.

La forma de la estructura es simétrica, sólida y cálida, evocando un lugar estable, sólo alcanzable en el plano material, pero no en el lado psíquico. El espacio negro infinito que se halla detrás, inquieta y genera incertidumbre, a la vez invita a la reflexión.

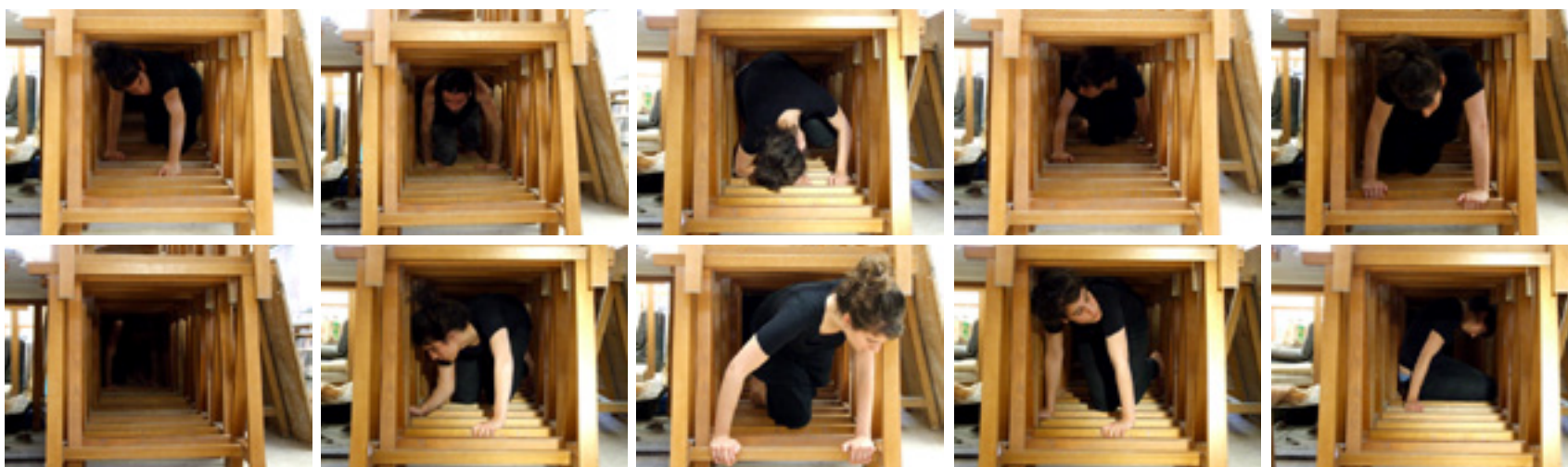
La posterior edición del video grabado en alta definición, exigía trabajar con 36 líneas de tiempo simultáneas (Figuras 332 - 341), correspondientes a los 36 espacios escalados y ordenados correlativamente para

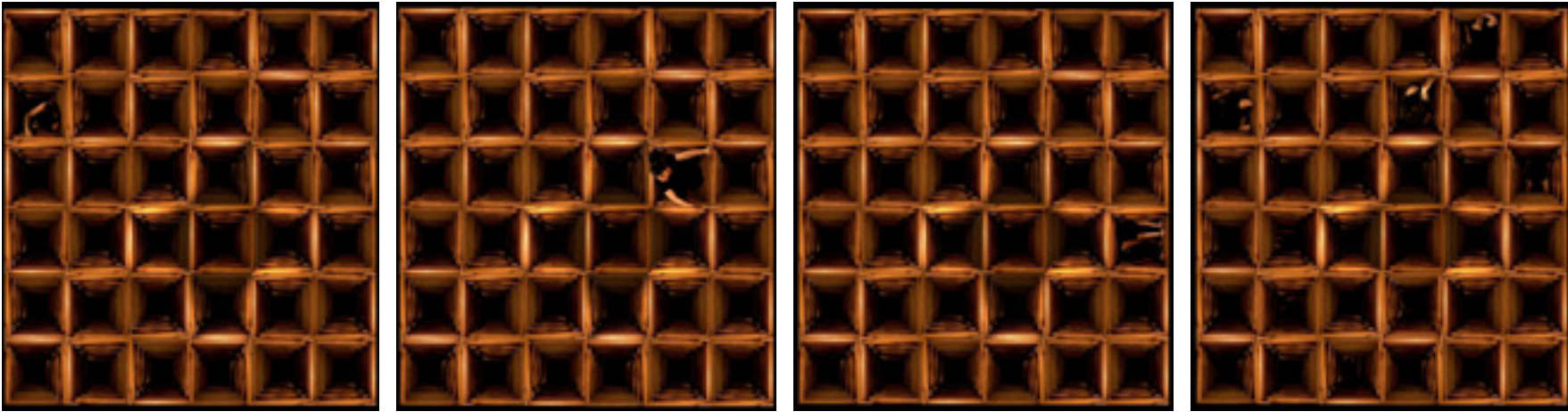


Figura 311. *Colmena infinita* (2010 - 2011)  
Proceso ©



*Figuras 312 - 331. Colmena infinita. Video monocanal con sonido. 6' loop (2010 - 2011)*  
Performance: Mar Serinya, Martínez Villegas. Registros fotográficos ©





*Figuras 332 - 341. Colmena infinita. Video monocanal con sonido. 6' loop (2010 - 2011). Proceso de edición ©*

conformar el espacio objetual, resultando un trabajo laborioso, con gran dificultad técnica. Se trató cada módulo de forma independiente, adecuando luz, color y forma en función de la unidad. Se trataron los módulos de madera, en función del encaje de su material, vigilando que las piezas se insertaran verazmente unas con otras, como si fuera materia física. Se variaron las velocidades de la acción para reforzar la idea de enjambre y dar credibilidad al salto entre celdas, que parecen hacer los performers (Figura 342).

Se ha comprobado la proyección de la imagen resultante en proyección, con una medida de 150 cm por lado aproximadamente. Al componerse la pieza de 36 escenas con calidad HD, el tamaño de una potencial proyección con el proyector adecuado que conservara su nitidez, podría ser de enormes dimensiones.



*Figura 342. Colmena infinita. Video monocanal con sonido. 6' loop (2010 - 2011) ©*

## 2 - *La transfiguración del paisaje*. Video monocal con sonido, 3' 40". 2011

Presentada en ponencia en el III Congr s d'Art, Paisatge Vitivinícola i Enoturisme del Alt Pened s. Subirats i Vilafranca del Pened s, que se puede encontrar en la publicación posterior:

Publicación III Congr s d'Art, Paisatge Vitivinícola i Enoturisme del Alt Pened s. Subirats i Vilafranca del Pened s: *ESDEVENIR PAISATGE*. Autores: Miquel Planas Rosselló, Juancho Pacheco Puig, Lucido Petrillo, Carlota Polo y Juan Martínez Villegas. Mayo 2013. Ediciones Raima, S.L.



### **Sinopsis:**

La significación que uno se forma de un lugar se transforma igual que su visión. La mirada primera queda escondida en algún rincón inaccesible de la memoria, su sitio es ocupado por las asociaciones que hace nuestro cerebro, dependiendo de las vivencias que en ellos tenemos.

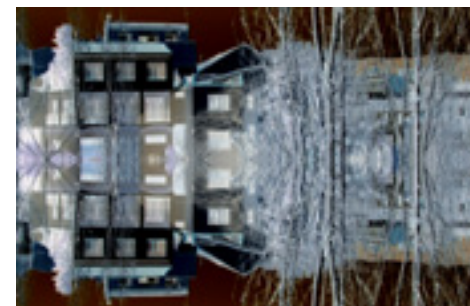
Este trabajo aprovecha la primera visión de un lugar, sorpresiva y extrañada, e interpreta las constantes mutaciones inconscientes, a las que se someten los paisajes que habitamos, partiendo del espacio real deviniendo en zonas inventadas, oníricas, transformadas.

El video muestra varias vistas del recorrido hacia el Alt Pened s; la vista móvil, la vista detenida en la particularidad de los parajes que conforman los campos de viñas, y la visión imaginada, subjetiva, que transforma las formas conocidas en paisajes imposibles. A su vez contraponen lo natural con lo artificial, la quietud con la velocidad frenética, desdoblado y multiplicando el paisaje y sus lecturas, alterando sus colores y su percepción, conservando sin embargo una esencia que le es propia. En este trabajo fijamos la vista en los elementos de connotación escultórica, releendo el entorno en función de la alteración de sus formas (Figuras 343 - 349).

El encuentro con un lugar de singular variedad, plantea el reto de extraer de él una mirada interior, que desde la percepción y la imaginación muestre un territorio nuevo, que interprete los entrecruzamientos de lo natural con lo creado por el hombre. Se generan imágenes de evocaciones objetuales, que son pequeñas invenciones descontextualizadas de su ordenamiento real y su ubicación.

Confluyen el flujo sutil que produce la cotidianeidad de la naturaleza, con la no tan sutil, actividad derivada de los cambios producidos por la intervención humana. Las imágenes se organizan creando composiciones de forma y color, partiendo de lugares conocidos y resultando imágenes imposibles. Los lazos con la realidad aumentan la extrañeza de la percepción, que se va encadenando con un criterio intuitivo, no racional, interpretando la belleza de la morfología singular del paisaje vitivinícola.





*Figuras 343 - 349. La transfiguración del paisaje (2011). Video monocanal con sonido, 3' 40'' (página anterior y arriba)*  
Fotogramas ©

### 3 - *El paisaje reencontrado*. Video monocanal con sonido, 5'. 2013

Presentación: 28 de junio de 2013, en el IV Congrés d'Art, Paisatge Vitivinícola i Enoturisme del Alt Penedès.

El video *La transfiguración del paisaje*, tuvo su segunda parte con la pieza en blanco y negro *El paisaje reencontrado*, en el que se realizó una síntesis depurada en blanco y negro del trabajo anterior.

Se escogieron diversos elementos matéricos del entorno, y se compusieron en relación con un fondo blanco, utilizando los elementos como objetos, duplicándolos, alterando su escala y creando efecto espejo en la edición. Así las viñas se convierten en las raíces de una comarca que se sustenta en la cultura del vino.

Una casa quedaba alineada con la duplicación de un árbol, que mostraba su crecimiento tanto hacia el cielo, como a la tierra. Los espacios vacíos tratan de generar la sensación de lienzo en blanco, mientras que los llenos sugieren apuntes de tinta negra sobre el fondo. Las secuencias simbólicas se van enlazando con fundidos muy suaves. Así de una construcción a la siguiente, las composiciones se transfiguran sin que sus cambios sean apenas perceptibles (Figuras 350 - 356).



Figuras 350 - 356. *El paisaje reencontrado* (2013). Video monocanal con sonido, 5'. Fotogramas ©



#### **4 - Transmittance.** Proyecto. Tres fotografías construidas y video monocal, 5' con sonido. 2012

Proyecto realizado en la estancia para la investigación artística en la Résidence d'artistes Ifitry Centre d'Art Contemporain d'Essaouira, Marruecos, octubre de 2012.

La ideación del trabajo durante la estancia no se calculó con anterioridad, se reservó para el momento en el que sintiéramos el entorno. Aquel enclave irrepetible a 40 km de Essaouira, con un clima estable y repetitivo y una playa abierta, desierta y virgen, invitaba a dejarse llevar por lo que dominaba el lugar; una luz nítida, que variaba sus tonalidades, de la misma forma cada día.

El proyecto para Ifitry se pensó para presentar dos vertientes de un mismo trabajo, una basada en la imagen construida y otra para imagen videoartística. El conjunto conformaba una instalación con 4 fotografías de gran formato y una proyección, bajo una idea; la captación de la luz del entorno en cada una de sus fases.

Las imágenes construidas son *landscapes* apaisados que recogen los tonos de la luz, sobre una superficie traslúcida, ocupándose del factor temporal de la gradación de color. La imagen videoartística registra cómo la luz incide en el mar, conteniendo una alteración del tiempo en su estructura.

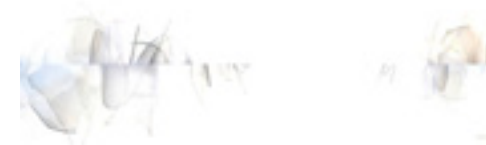
El título define el término *transmitancia*, que se refiere en física a la magnitud que expresa la cantidad de energía, que atraviesa un cuerpo en la unidad de tiempo (potencia). O en la transmitancia óptica, se define como la fracción de luz incidente, a una longitud de onda especificada, que pasa a través de una muestra.

El proyecto para Ifitry estuvo compuesto de 4 imágenes construidas y 1 video monocal con sonido de 5' de duración. Para la elaboración de las 4 imágenes de gran formato (Figuras 357 - 360):

*Transmittance 8,30 h / 12,00 h / 18,30 h / 19,30 h*: 4 Imágenes construidas de 200 x 65 cm.

Se recogieron, a través de fotografía, momentos diferentes a lo largo del día, en los que la luz iba cambiando, captándolos indirectamente en trozos de cristal, que a su vez componían espacios con volúmenes traslúcidos, reconstruyendo después las imágenes a través de composición fotográfica.

Sobre una superficie de cristal y con un fondo blanco, se fueron colocando fragmentos de vidrio rotos con formas diferentes. La incidencia de la luz de cada momento del día, desde el amanecer hasta el atardecer, sobre los pedazos de vidrio, era recogida mediante foto de forma exhaustiva. Se tenía en cuenta el color, la luminosidad, la forma de las roturas y la composición general de la imagen (Figuras 361 - 383).



*Figuras 357 - 360. Transmittance 8,30 h / 12,00 h / 18,30 h / 19,30 h* (2012). 4 Imágenes construidas de 200 x 65 cm ©



*Figuras 361 - 380. Transmittance (2012). Proceso de registros y pruebas. ©*  
(arriba y página siguiente)





*Figuras 382, 383. Proceso de registros y pruebas. ©*

Para la construcción final de los “landscapes” horizontales, se clasificaron las imágenes por franjas horarias, color, intensidad de luz y relación de las líneas y formas compositivas.

La intención fue condensar en las imágenes finales el fenómeno de absorción de luz y el carácter objetual de la composición, para lograr la connotación de paisajes traslúcidos.

Cada una de las cuatro construcciones de evocación objetual, contiene la luz y el color de la hora que indica el título. El orden y tamaño de los fragmentos de vidrio, se ordena en función de componer un espacio diverso, con correspondencias entre líneas estructurales. En estas construcciones objetuales se tienen en cuenta los detalles y el conjunto de cada composición. La combinación de las roturas, indica las alturas de los elementos y su direccionalidad. Las duplicaciones o los reflejos dan idea de un entorno acuático, que se pone en relación con los tonos de luz de cada momento captado. El resultado es ambiguo, ya que la fisicidad de los materiales encargados de recoger el reflejo de luz, contrasta con su transparencia y fragilidad (Figura 384).

La proyección en estas piezas tiene un sentido inverso a la expansión, ya que su movimiento se produce hacia dentro del objeto. El cristal es el receptor, pero lo que se proyecta sobre él no es un video, es la propia luz solar y su reflejo con la atmósfera. La esencia del paisaje, es recogida por la “pantalla” de forma natural. Hay contenido un fenómeno de absorción y de reflejo.



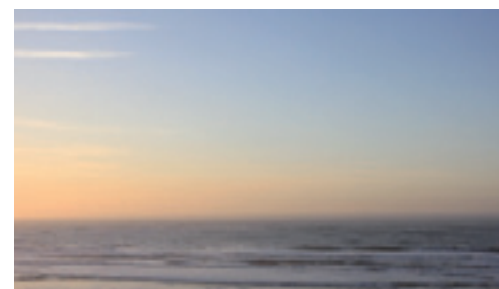
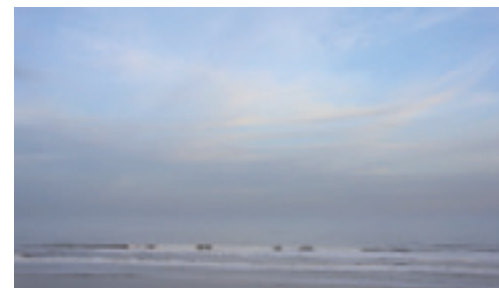
*Figura 384. Transmittance 19'30h (2012). 200 x 65 cm. ©*

Para el video, el proceso fue diferente pero con similitudes en el significado último. No se utilizó ningún agente mediador en la captación de la luz. El método utilizado fue grabar desde el mismo punto, un ángulo neutro del mar, videos de 2 minutos a diferentes horas del día, recogiendo las diferentes luces y tonalidades. (Figuras 385 - 388)

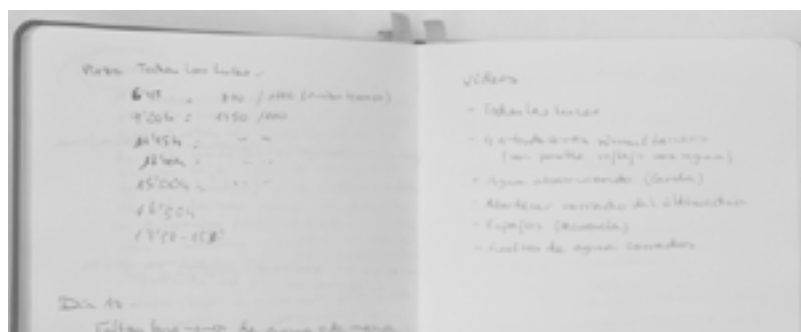
En la edición se unieron a velocidad natural, con suaves transiciones para los fundidos, de forma que los cambios de luz resultaran fluidos, como si en un solo fenómeno de luz (amanecer o atardecer) de 5 minutos, se pudieran observar todas las luces del día.

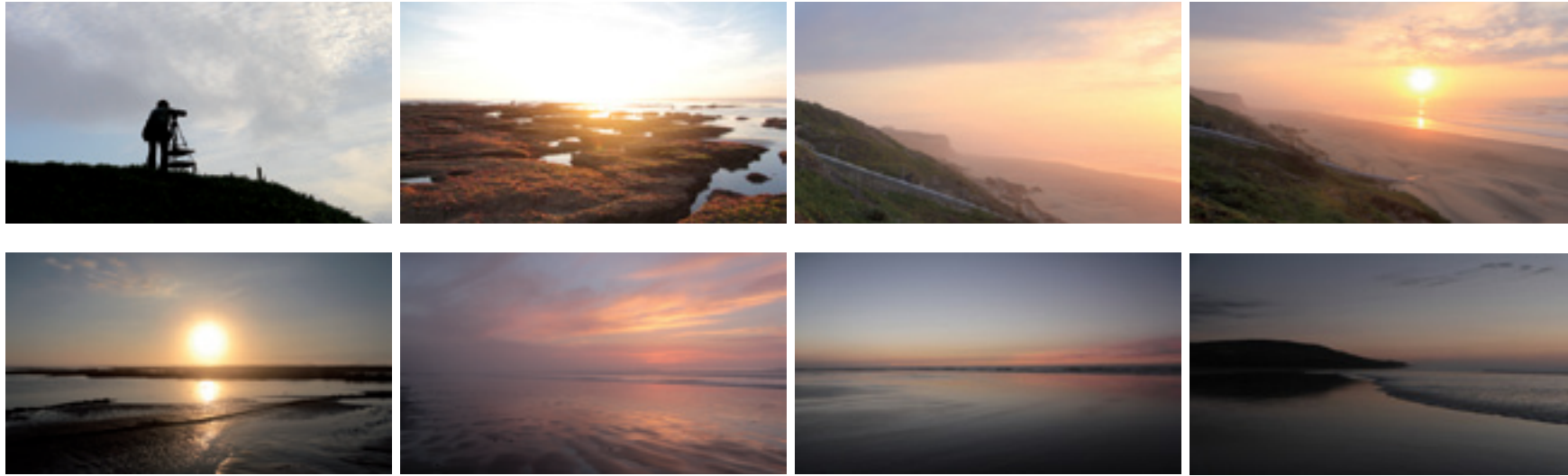
El fenómeno es recogido de forma directa, siendo el entorno el que se hace presente, sin la intermediación del instrumento que transforma la luz en color. Es una visión neutral, un registro objetivo que condensa los ciclos, y pone el acento en la temporalidad del fenómeno alterado.

A su vez, recogimos un extenso repertorio de grabaciones (Figuras 385 - 397), de pequeños fenómenos sucedidos en el mar, lo que posibilita tratar cualquier tema desde los significados potenciales que ofrece: ciclo, tiempo, movimiento, luz, ocaso, agua. Desde estas imágenes se representó simbólicamente un tema complejo como el VIH, en la exposición *VIHTAL*, en diciembre de 2012, con dos proyecciones y una instalación de objeto proyectado.



Figuras 385 - 388. *Transmittance* (2012). Video monocanal con sonido 5' ©





visible.  $\rightarrow$  a medida de abajo arriba  
 las cristales reflejan la imagen  
 (que dan color minusculas)  
 un video que reúne todas las imágenes  
 lugar al instante el contenido de la  
 imagen  $\rightarrow$  puede ser que la imagen  
 real está en el reflejo y en luz  
 o sombra en la pantalla  
 ¿con la proyección desde abajo?  
 Puntada aquí  $\rightarrow$  ~~luz~~  $\rightarrow$  ~~luz~~  
 una ~~luz~~ y la luz el cristal  
 [de tal forma que las fotos sean  
 reconstrucción a partir de las...

a cámara rápida o no. Todas las fotos  
 todos los tonos  
 \* Mejor al instante perfectamente controlado  
 y grabar durante todo un día  
 - Trabajo con los cristales (la luz,  
 una etc) y hacer fotos para  
 tener material de reserva.

foto un día en concentración sobre  
 desde las 6:30 hasta las siete.  
 (puedes observar el albedeo  
 como (mismo punto) ... al lado

Figuras 385 - 397. Ifitry 2012. Localizaciones. ©



## La imagen múltiple domina el espacio expositivo

### 5 - *Vital 1 y Vital 2*. Dos videos monocanal con sonido en gran proyección. 8' loop. 2012

Mostrada en: Exposición *VIHTAL*, proyecto en colaboración con Stop Sida. Sala de exposiciones *Lluïsa Franch* Cotxeres de Sants. Barcelona 2012.

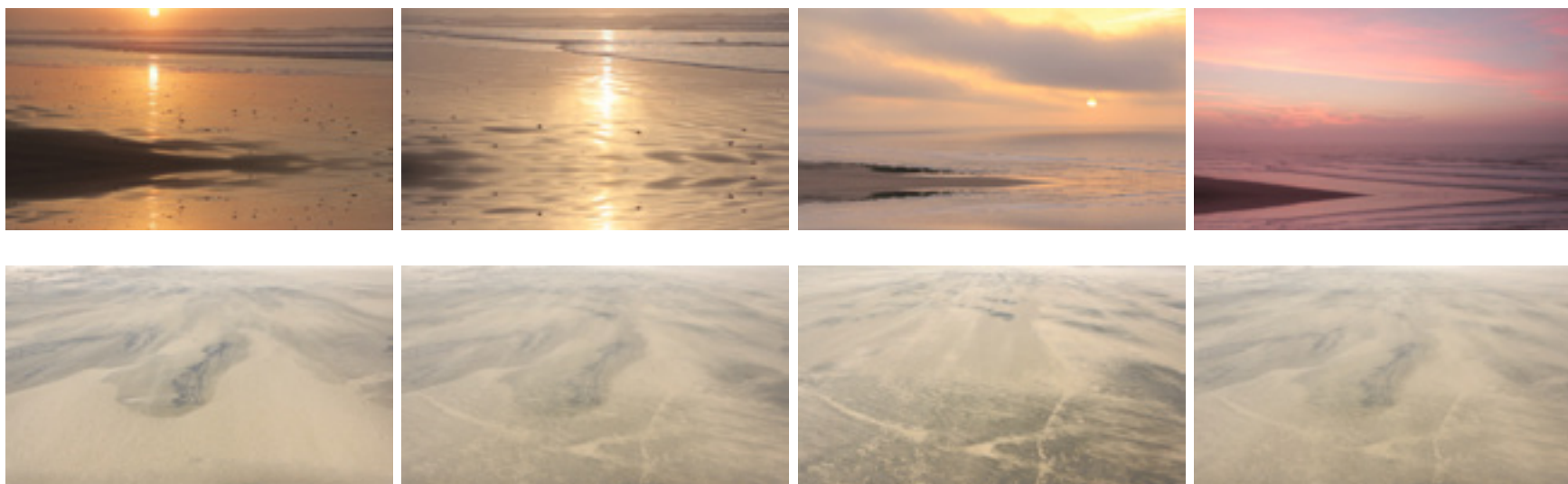
Videos tomados en la Estancia para la investigación artística. Résidence d'artistes Ifitry Centre d'Art Contemporain d'Essaouira, 2012.

#### **Sinopsis:**

Dentro del contexto de la exposición *VIHTAL*, en el que tratamos el VIH SIDA de forma simbólica y transversal, dos grandes proyecciones invitan a un momento de reflexión contemplativa. Un constante proceso de luz y ocaso y un movimiento incesante de ida y vuelta sugieren la universalidad del ciclo vital, a pesar de la ilusión alimentada del alejamiento de la muerte y la enfermedad como accidente que le sucede siempre a otros.

*Vital 1 y 2* experimentan en la dialéctica de la doble proyección para un mismo espacio, de una misma metáfora representada de dos formas diferentes. El ciclo vital es comparado, por un lado con el ciclo de ocaso solar y por otro con un incesante movimiento de ida y vuelta de la capa superficial de la arena de una playa virgen. Movimiento y luz para evocar la misma idea simbólica. El espectador se sitúa en el centro de la sala y percibe simultáneamente dos grandes proyecciones, con imágenes de gran belleza natural, encuadradas de forma sintética para centrar la mirada y el pensamiento en una sugerencia de desplazamiento, de tiempo y de ciclo natural inevitable.

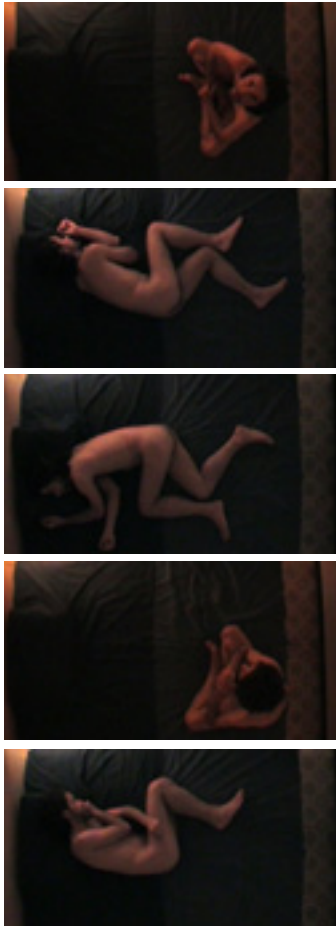
La doble proyección juega un papel de inmersión en la idea. Su posición enfrentada, no permite centrar la mirada en las dos imágenes simultáneamente, pero la mirada va de una a otra reconociendo su paralelismo simbólico (Figuras 398 - 407).



*Figuras 398 - 405. Vital 1 y Vital 2. Dos videos monocanal con sonido en gran proyección. 8' loop. 2012. Exposición VIHTAL ©*



*Figuras 406 - 407. Vital 1 y Vital 2. Proyección en sala. Ensayos exposición VIHTAL*  
Fotos: Mónica Lou ©



## La imagen onírica

### 6 - *El Onironauta*. Video monocal con sonido. 6'. 2011

Expuesto en:

Exposición colectiva: *Jornades d'art sonor*. Facultad de Bellas Artes. Barcelona. Junio 2011.

Exposición individual: *En el Nom del Sexe*. Martínez Villegas y Asociación Stop Sida. Sala noble de l'edifici del rellotge. Escola Industrial de Barcelona. Diciembre 2011

#### Sinopsis:

Dualidad constante, dos esencias que son la misma, cuerpo presente y ausente que se desdobra y se observa en comunicación sutil y vivencia tensa del tiempo, provocando un cambio en la frecuencia entre la fuente y su observador, que son el mismo, creando duplicidades que devienen estados, dentro de los terrenos difusos de realidades no visibles.

Durante el espacio del sueño nuestro comportamiento se desvincula de su proceder habitual. Con la visión de esta "separación de nosotros mismos" planteamos interrogantes acerca de la comprensión de nuestra verdadera identidad. A través de la grabación del acto de dormir y la interpretación subjetiva de lo que vemos, se facilita desde el espacio del sueño, una lectura transversal sobre la complejidad de la identidad cuando nos despojamos de las capas de sociabilidad. El sueño real observado como dilatación de la conciencia y del tiempo.

El título está asociado al concepto de "sueño lúcido" vinculado con el onirismo. Desde la definición que propone Wikipedia:

Sueño lúcido es un sueño en el cual el soñador se da cuenta de estar soñando. Los *onironautas* son las personas que cobran un estado de conciencia similar al de la vigilia mientras sueñan, permitiéndoles reconocer el estado de sueño como tal, y experimentar dichos sueños con un mayor grado de control, así como recordarlos más claramente al despertar.<sup>37</sup>

Para recoger el plano cenital del durmiente, se situó una cámara SD con memoria interna, con capacidad de grabación de siete horas, en el techo de la habitación. Se priorizó así la posibilidad de recoger la máxima extensión temporal ante la calidad de la imagen. Se utilizó una sábana negra para el fondo y se repitió la operación durante cuatro noches completas. La imagen del observador se grabó desde el mismo ángulo, relacionando los dos sujetos posteriormente en la edición (Figuras 408 - 413).

Se persiguió lograr una simbólica doble presencia del consciente y el inconsciente, que a modo de observador de sí mismo, se vigila en la imagen construida. La posibilidad de incluir a dos observadores en diálogo de miradas entre ellos, mirando al "cuerpo yacente", pesó durante el trabajo de edición. Esta opción complejizaba la escena al sumar una nueva presencia. Añadía una nueva capa de significado. El sujeto despierto estaba más activo, ya que tenía un doble que lo acompañaba, la tensión entre el durmiente y el observador aumentaba, pero se optó por suprimirlo en favor de la síntesis visual dentro de la complejidad (Figuras 414 - 418).

La intención fue la "invención" de un propio espacio-tiempo: Generando un lugar poético y evocador, que trasluciera otras realidades que están detrás. Que acumulara sedimentos de significados que funcionaran simultáneamente. Lapsos en los que el tiempo es interpretado subjetivamente, flexibilizándolo, relativizándolo en función de la acción que sucede y la intención de fondo. Dos tempos distintos en una misma escena.

El observador vive así un tiempo real, sus movimientos son naturales, conscientes. El durmiente modifica sus velocidades según transcurre la escena, las aceleraciones comprimen la noche y ayudan a las transiciones de los desdoblamientos que el durmiente sufre, en una interpretación de los estados que experimenta el cuerpo durante el sueño (Figuras 419 - 422).

Después se revisaron todas las horas grabadas, y se escogieron momentos en los que el durmiente experimentaba alteraciones visibles. Se modificaron los ritmos de los movimientos, acelerando su velocidad para evocar un ser extraño, no consciente de sí mismo, como en realidad es el tiempo del sueño. En contraste el observador mantiene su consciencia, y mira sus propias transfiguraciones mientras duerme, en un desdoblamiento de las dos presencias.

Las casi 30 horas grabadas aportan un conocimiento valioso, accesible para todos pero no visto con frecuencia, delatando lo que le sucede a nuestro cuerpo mientras dormimos.

#### **Apropiación de fuentes filmicas para la atmósfera sonora:**

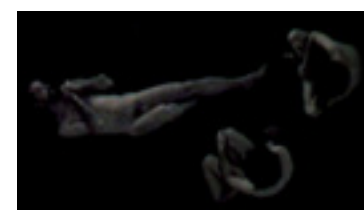
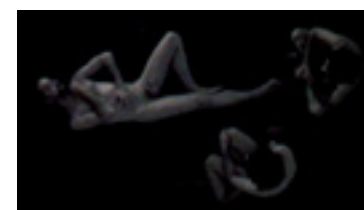
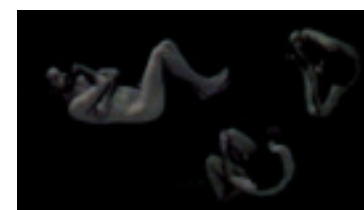
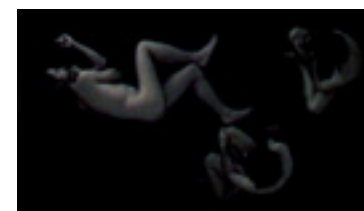
*2001; A Space Odyssey.* (Dead of Hall). Stanley Kubrick. 1968

*Stalker.* Andréi Tarkovski. 1979

*La Double Vie de Véronique.* Krzysztof Kieslowski. 1990

*In the Mood For Love.* Won Kar Wai. 2001

Para el sonido se ensayó la apropiación fílmica, con la intención de tender puentes al inconsciente colectivo, a través de murmullos oníricos superpuestos en varios idiomas. Se escogieron extractos de films que hablan del amor y la muerte; interrumpiéndose, dialogando sin escucharse, generando una atmósfera inquieta. La utilización en el sonido de voces del imaginario sonoro cinematográfico, sitúa en un mismo plano la ficción y la realidad, en sintonía con la imagen que vemos. La memoria de las películas aprehendidas, se mezclan con los recuerdos propios, conformando un tejido sonoro, visual y sensorial.



Figuras 414 - 418. *El Onironauta.*  
Registros ©



*Figuras 419 - 422. El Onironauta (2011). Video monocanal con sonido. 6' ©*

## 7 - *El almacén del sueño*. Proyecto. 2009 - 2010

A la elaboración de esta imagen, le precedió un proyecto amplio; el *Almacén del Sueño*, más de 80 horas en almacén, escudriñando las variables, atestiguando e interpretando el acto de dormir. La preocupación principal fue el sueño como paradigma de un estado alterado de la consciencia.

La grandeza; la dilatación progresiva del ensueño hasta el punto supremo en el cual la inmensidad nacida íntimamente en un sentimiento de éxtasis disuelve y absorbe, de alguna forma, el mundo sensible. (p. 172)

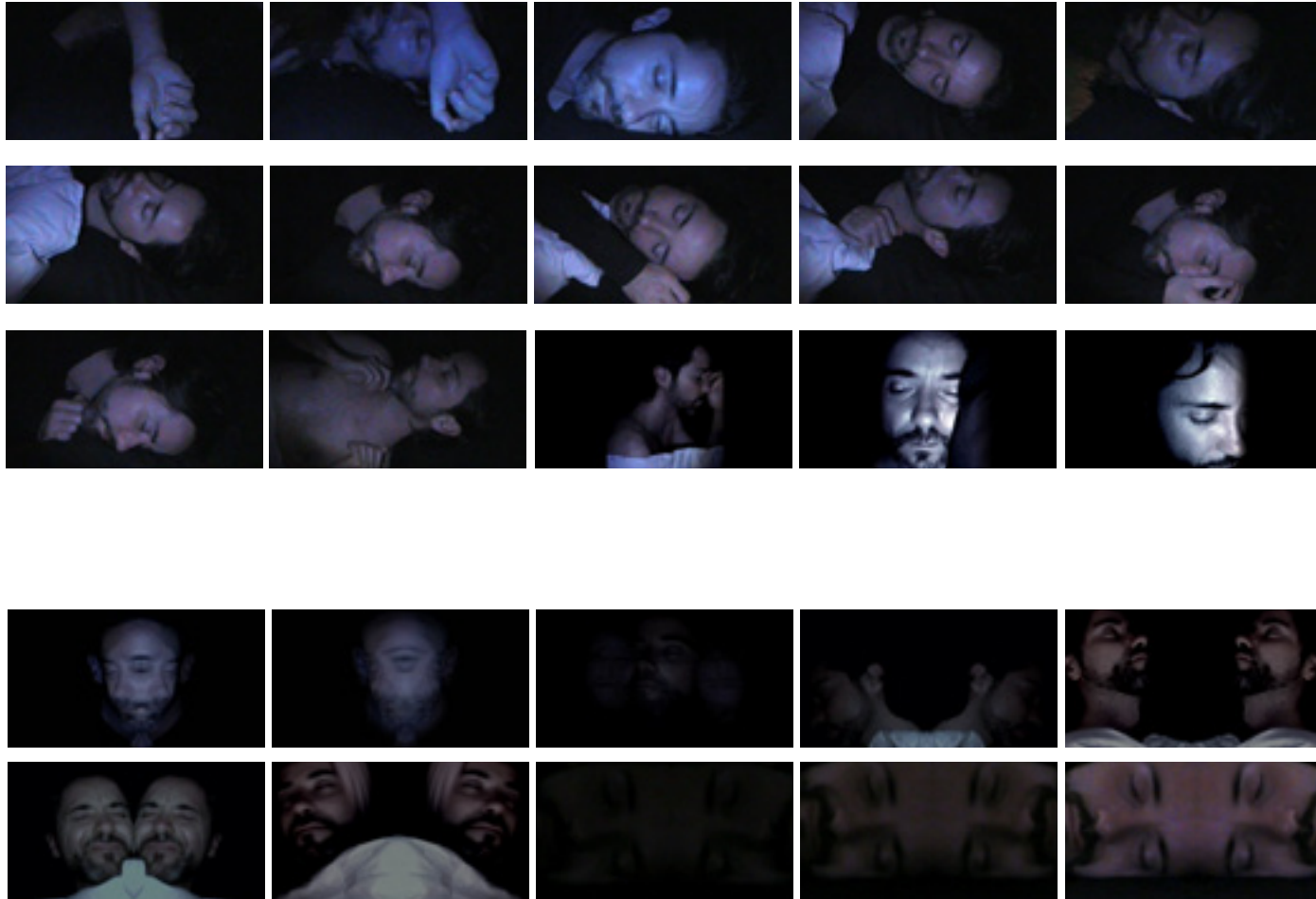
Bachelard (1975) tratando *La inmensidad íntima*; relaciona el ensueño con la dilatación y la “disolución del mundo sensible”. La autonomía de nosotros mismos la tenemos cuando dormimos. El sueño nos sitúa en un estado de separación de lo que reconocemos como consciencia. Cuando despertamos y no logramos recordar un sueño reciente, nos damos cuenta de que la independencia de los juegos de la mente, respecto a lo que reconocemos como “nosotros”, es total. Al cuerpo le sucede lo mismo, actuando con mecanismos propios. Parece claro que la sensación de habitar un “cuerpo prestado” es algo más que una sensación cuando reconocemos este espacio.

Observar a un durmiente puede resultar un acto demasiado largo, y de poco interés para la paciencia, es útil que una cámara de video haga el trabajo, mostrando después la secuencia vivida durante la noche.

El cuerpo y el rostro se convierten en “avatares” de lo que con independencia está sucediendo dentro de la mente.

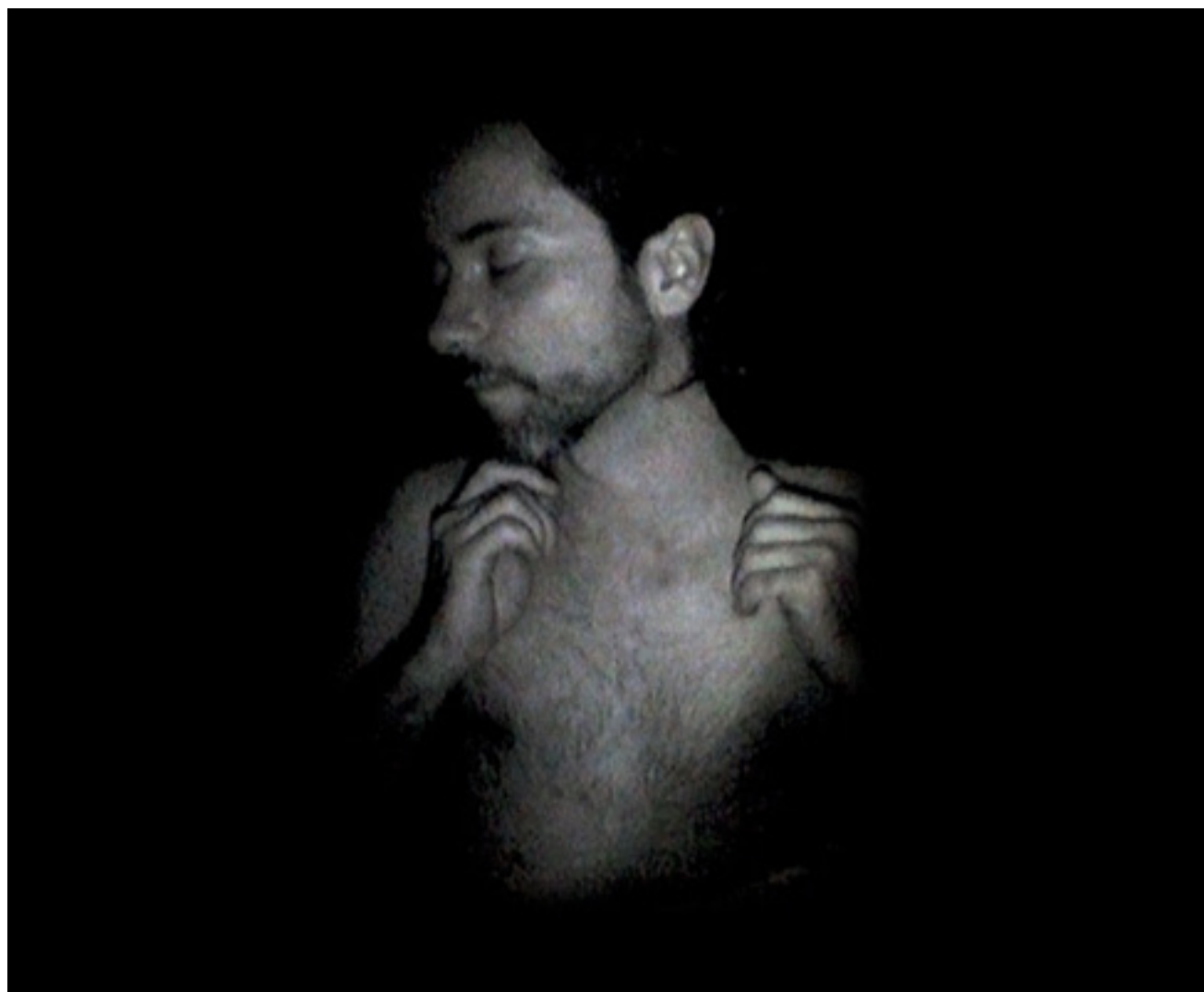
Esta separación quedaba de manifiesto en las grabaciones; la cámara era testigo desde diferentes posiciones, generando así una puerta de acceso, entrando en otras realidades que son nuestras pero son extrañas. Cuando se duerme y se sueña, permanecemos alejados de las actitudes que se derivan de la emoción a través de la consciencia. La vía es distinta, no es reconocida más que por identificación del propio ser, pero no por su identidad en ese momento.

Un tiempo largo al día en el que nos desprendemos de todas las capas de socialización, y mostramos un estado aparentemente inanimado de “sinceridad” íntima. Se convierte ese acto de auto-*voyerismo*, en testimonio de una pureza o naturalidad perdidas. Poniendo en riesgo la propia intimidad, extrayendo a cambio una “materia pura” con la que trabajar (Figuras 423, 424, 425).



Figuras 423, 424, 425. *El almacén del sueño*. Proyecto. 2009 - 2010.  
(arriba y página siguiente) ©





## Apropiación icónica cinematográfica

### 8 - *Los albores*. Video monocanal con sonido. 4'. 2013

Apropiación de imagen fílmica: *2001. Odisea en el espacio*. Stanley Kubrick. 1975 (Pasaje: *Los albores de la humanidad*)

Los primeros quince minutos de la mítica película de Kubrick, el pasaje que tituló *Los albores de la humanidad*, muestran una recreación de la vida de nuestros ancestros, en momentos clave para el curso de la historia. Los diferentes hitos son señalados con la aparición del “monolito”. La obra repleta de símbolos y significados, posee un carácter universal, atemporal. Centramos la acción de apropiación en el pasaje en el que el protagonista de la secuencia, descubre que el hueso de un animal muerto le puede servir como arma destructora. Kubrick plantea aquí un momento iniciático y catártico, del descubrimiento del poder mediante el uso de la fuerza, no sólo para su empleo en la caza, sino para el sometimiento de sus congéneres.

Desde esta escena icónica, en la que el plano frontal y casi simétrico domina la pantalla, duplicamos la imagen en la edición, dándole autonomía a las dos partes al no crear efecto espejo, evitando la simetría. La pieza ralentiza la velocidad de la mítica escena por su belleza y significado, manteniendo su esencia pero generando algo nuevo (Figuras 426 - 431).

Fragmentamos la imagen en dos partes, generando una imagen concentrada en el movimiento y en la alteración del tempo narrativo por separado. Dilatamos el deleite de su visionado, analizando sus detalles y ralentizando la acción.

Conceptualmente con esta duplicidad se plantea la pérdida de la inocencia, la consciencia del poder de la violencia, y el encuentro de ese proto-humano con su lado oscuro, fijando la atención en ese aspecto inherente a la escena. Pero más allá de esto, se lee y se interpreta, desde lo que en algún momento personalmente nos descubrió, con independencia de las intuiciones acerca del significado que el director quisiera darle en el momento que la creó.

Con esto no se persigue aportar aspecto alguno, a una secuencia que en su origen, no necesita de ninguna alteración. Más bien denotar que los iconos del cine, pertenecen a la memoria colectiva, y esa memoria de algún modo nos construye. La reconstrucción mental de una situación vivida, a menudo se corresponde poco con la realidad. De la misma forma que el tiempo modela los recuerdos de experiencias propias, también lo hace con las ajenas.

Interpretamos así el sentido de la *apropiación*; rescatando una imagen, que por sus cualidades latentes, forma parte del inconsciente colectivo, que aún creada originalmente por otro, su memoria y su sentido nos pertenece a todos.



*Figuras 426 - 431, Los albores (2013). Video monocanal con sonido. 4' ©*

### 3.VI Correspondencias teórico-prácticas

En el bloque práctico dedicado al predominio de la imagen videoartística, se han presentado proyectos y piezas, que responden a la intención de experimentar los diferentes aspectos que se exponen en los subcapítulos. La imagen por sí misma es tratada como la materia que posibilita las características y evocaciones analizadas.

Hemos visto cómo a partir de un módulo intuitivo se puede construir una imagen (foto o video) con una clara connotación de objeto, y con potencial para recoger una acción o la esencia de un lugar. La obra surge de un pensamiento fugaz, de una pulsión, de una intuición de la mirada. El video hace posible la suma de estratos, que se generan a partir de vivencias registradas que se superponen, mostrando un palimpsesto de experiencias, momentos diferentes pero paralelos, dentro del tiempo dedicado al desarrollo de una misma idea. Piezas de video que contienen el lenguaje de la plástica, que aspiran a tener desde su inmaterialidad, la potencia de lo escultórico.

A su vez comprobamos que la imagen múltiple y diferenciada de dos metáforas creadas a partir de un paisaje, tenían la capacidad de dominar un espacio expositivo, siendo sus ritmos los que protagonizaban la instalación. Se ha trabajado con la apropiación de ambientaciones sonoras ajenas, complementando una pieza que investiga de forma directa el espacio del sueño, potenciando y participando el sonido, en el onirismo de la imagen.

Una secuencia icónica del imaginario cinematográfico universal, nos ha servido para indagar en nuevos significados, cuando su tiempo es alterado, respetando la estructura proporcional, el ritmo de la imagen y el sentido de la narración original. Esto ha posibilitado la experimentación con un material ajeno, comprobando cómo se puede interpretar desde la reconstrucción de la memoria, el sentido de una imagen universal.

Todas las experiencias grabadas tienen un factor común; contenerse dentro de una imagen que aspira a ser membrana entre lo visible y sus significados.

## **4. La imagen incluyente en sus entornos de experimentación**

### **4.I La imagen incluyente**

### **4.II Desarrollos del proceso creativo. Espacios de confluencia interdisciplinar**

#### 4.II.I Proyectos realizados

La improvisación como puente hacia la imagen - verdad

La expansión de la imagen en la escena

*Site specific*. Confluencias en el espacio propuesto

La imagen como construcción del pensamiento del cuerpo

La imagen incluyente

### **4.III Desarrollos del proceso creativo. Espacios de confluencia social**

#### 4.III.I Proyectos realizados

*En el Nom del Sexe*. 2011.

*Vihtal*. 2012

*Evocativa*. 2013

## 4. La imagen incluyente en sus entornos de experimentación

Parte de este capítulo fue presentado en:

Congreso: **I Congreso Nacional de Investigadores en Arte. El Arte Necesario**

Autores: **Juan Martínez Villegas**, Luis Villegas Negró.

Título: **Evocativa. Arte y Acción Social**

Tipo de participación: **Presentación Comunicación.**

Entidad organizadora: Facultad de Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia.

Lugar y fecha: Valencia, 2013

El objetivo de cualquier arte que no quisiera ser consumido como una mercancía, consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana. (Tarkovski, 2005, p. 59)

Es la mirada la que rastrea una realidad fragmentada, dentro de la que trata de encontrar unidad, creando metáforas o espacios de reflexión visual. Lugares físicos o imaginados que se convierten en escenarios en los que actuar. Testimonios hablados o sordos, que son captados y filtrados por la poética y su aplicación al objeto o espacio. Encuentros interdisciplinarios en los que la cámara recoge vestigios de las experiencias compartidas. Entornos que esconden significaciones, que la herramienta como extensión de la intuición registra.

Es entonces cuando las confluencias se ponen en marcha. El video es un medio poroso, capaz de recoger la imagen buscada. El acto creativo como aventura, en la que se plantea una estrategia, se intuye el recorrido, se camina por las distintas fases y significaciones, se mezcla con los demás agentes implicados, y se trabaja la forma definitiva que responda a las expectativas que plantea.

## 4.1 La imagen incluyente

Los proyectos realizados dan la idea de la pertinencia y adecuación del patrón de estudio, pudiéndose adaptar a diversos campos de aplicación.

En los apartados de experimentación práctica de cada capítulo, hemos presentado los trabajos concretos realizados, y cómo éstos se relacionan con las diferentes hibridaciones, conceptos o singularidades de la imagen, planteadas en cada caso.

Se exponen a continuación los desarrollos de la práctica, en sus “Entornos de Experimentación”, o contextos donde ha sido generada, para observar cómo han respondido los procedimientos en diferentes ámbitos de actuación. Los proyectos, sus consecuencias expositivas y el desarrollo de sus procesos, recogen los objetivos alcanzados.

Más allá de la poética, y la forma personal que tiene cada artista de focalizar su trabajo, que depende intrínsecamente de su irreproducible experiencia personal, los aspectos formales desarrollados a lo largo de este estudio, proponen una *Imagen Incluyente* que puede ser aplicada en distintos *vocabularios*.

El medio permite utilizar el rastro de lo real como materia con la que trabajar, a la vez que se desarrolla el proyecto o posteriormente, aplicando esas imágenes a contextos diferentes a donde se generaron, dando presencia simultánea a tiempos y fases distintas. El video actúa como testigo vital, no requiere de un atelier, es en sí mismo un generador de material utilizable. Esta es la diferencia principal con otros medios; lo que se recoge no son esbozos que se desarrollarán después, sino la sustancia directa con la que trabajar.





## 4.II Desarrollos del proceso creativo. Espacios de confluencia interdisciplinar

Como ya se ha descrito, el colectivo UBI nace en 2011 con un planteamiento de interacción entre la danza contemporánea y la cámara, como testigo del rastro que genera su acción. Sus cauces de investigación y de exposición, son la muestra escénica (en su amplio sentido, incluyendo la intervención en lugares alternativos al propio escenario), la cinematografía, y la exposición de la imagen creada al espacio expositivo.

Partimos de un interés por la improvisación como medio para la escena y la investigación. Es una investigación experimental de contextos espaciales, donde diseñamos estructuras y procesos enfocados al estudio y percepción del movimiento. Estas estructuras están en permanente transformación así como los individuos que las transitan, adaptándolas al entorno contextual donde tienen lugar.

Cunningham reinicia la investigación del tiempo, del espacio y de los procesos de composición basados en el azar y en el movimiento como materia prima para la construcción de estructuras coreográficas, que ya no giran en torno a algún tema o intención; precisamente ya no tratará de componer encadenamientos lógicos, sino sólo de crear un juego infinito de movimientos gratuitos que se basten a sí mismos para significar. (Macías Osorno, 2009, p. 68)<sup>37</sup>

La cámara como mirada que escruta, se integra a la estructura de improvisación, provocando y percibiendo con su presencia las variables del movimiento. Posteriormente en la edición, fase más reflexiva, se interpreta lo grabado y se relaciona con otros factores para generar una imagen nueva, que redefine el trabajo previo.

El funcionamiento de nuestro trabajo desarrollado con el colectivo, cuenta con antecedentes que nos han servido de inspiración. La visión de la película *Pina* en 2011, ya mencionada, tuvo una especial importancia en los planteamientos de hibridación, con una disciplina tan distinta y a la vez tan complementaria como la danza contemporánea. La fluidez con la que *Pina* transita entre imagen, espacio y movimiento, aportó ideas para adecuar criterios de interrelación, y planteó nuevas formulaciones para reafirmar el interés por las confluencias interdisciplinarias en nuestra investigación. Dos años antes (2009) el dúo Mal Pelo, presentó su exposición multidisciplinar *Refugi*, instalación tratada en el capítulo anterior que nos daba claves experimentales de cómo lo objetual y la imagen en movimiento, se podían relacionar con la danza contemporánea, la literatura, el sonido y la instalación, de manera seductora y eficaz.



La aplicación del trabajo de UBI a la presente investigación, parte de un pensamiento inicial de captar “naturalidad en el movimiento improvisado dentro de un contexto planteado”, y utilizar la imagen obtenida como materia prima sensible, para construir obras aplicadas al video expandido. Esto no quiere decir utilizar los cuerpos en movimiento para hacer piezas, sino generar la confluencia entre dos lenguajes, y ampliar así los medios de expresión de un mismo trabajo, multiplicando sus lecturas y sus posibilidades.

A partir de recoger el rastro de un discurso físico, indagamos para atrapar un acto poético, intentando trascender el cuerpo para que el movimiento se sumerja en la poesía. Salir de la forma para que la forma se convierta en metáfora.

Descartamos actuar como testigo documentalista, que graba con resultados más o menos eficaces. Prevalece el interés en construir, lo que plantea la intuición del encuadre, en relación con el espacio intervenido, y que esa construcción esté incorporada dentro de los conceptos y el discurso general que se maneje, y a su vez inserta en el lenguaje que favorece a la presente investigación.

UBI diseña procesos conceptuales a través de experiencias compartidas, encuentros que conciernen a este estudio. Así, centramos nuestra actividad dentro del colectivo, en captar e interpretar visualmente ese ánimo confluyente.





#### 4.II.I Proyectos realizados

A continuación se expone el recorrido realizado por el colectivo, y el acercamiento a sus fases procesuales. Se han incluido los proyectos en los siguientes apartados:

- La improvisación como puente hacia la imagen - verdad
- La expansión de la imagen en la escena
- *Site specific*. Confluencias en el espacio propuesto
- La imagen como construcción del pensamiento del cuerpo
- La imagen incluyente

#### La improvisación como puente hacia la imagen - verdad

En el trabajo de UBI, el proceso se convierte en la obra. Desde una misma corriente creativa, propósito común o proyecto, maneras diferentes confluyen aportándose su singularidad. El valor de nuestro trabajo con respecto al proceso de cualquier equipo interdisciplinar, lo encontramos en la improvisación como motor de búsqueda. Un sistema en el que partiendo de conceptos previos, se establece una estructura apropiada para la improvisación colectiva (Figuras 432 - 434).

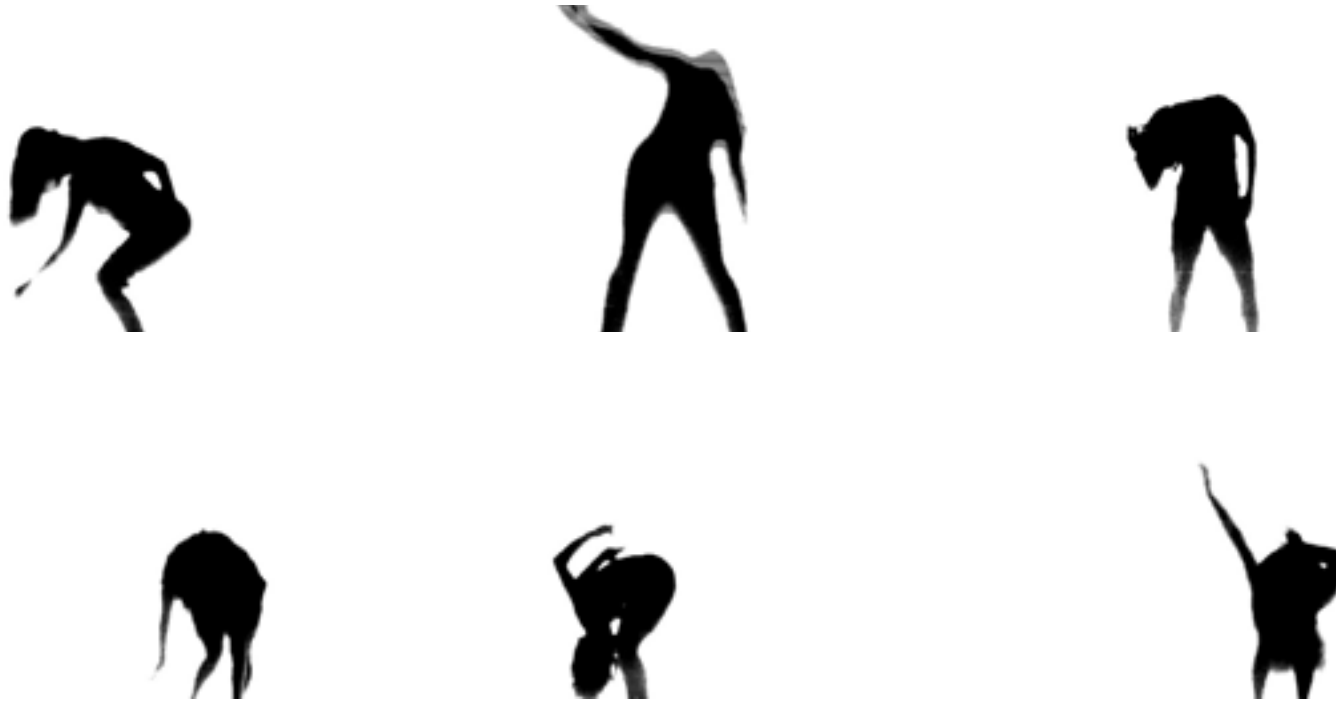
Esto genera una tensión y una incertidumbre constante, un pulso con la naturalidad de cada uno, por expresar lo que realmente se quiere decir en cada proceso. Esta sinergia de creación se contagia y se crece, facilitando la captación de una imagen natural, que surge de una pulsión, de un gesto interiorizado que se manifiesta en el contexto de una intención común (Figuras 435 - 437).

En nuestros primeros encuentros facilitamos el espacio adecuado para que hubiera acercamiento de posturas, escucha, situación de los intereses personales y los comunes. Formulamos propuestas de trabajo a partir de conceptos abstractos, posibles escenografías, encuadres, sombras, siluetas y proyecciones sobre superficies de pared, suelo y cuerpo. Se realizó un posterior desarrollo de los videos generados a través de la edición (Figuras 438 - 458).

Figuras 432 - 434. UBI (2011)  
Esbozos improvisatorios movimiento y video ©



*Figuras 435 - 437.* UBI (2011). Esbozos improvisatorios movimiento, video y luz ©



*Figuras 437 - 452.* UBI (2011). Esbozos improvisatorios movimiento y video sobre sombra. Trabajo de edición posterior (arriba y derecha) ©





*Figuras 453 - 458.* UBI (2011). Esbozos improvisatorios movimiento y video sobre siluetas. Trabajo de edición posterior ©

## La expansión de la imagen en la escena

**UBI: *En blanco y negro*.** Danza contemporánea y videoarte en improvisación estructurada. 2012

31 Marzo 2012: Teatro Rigoberta Menchu. Leganés. Madrid (Figura 459).

Creación e interpretación: Guiomar Campos, Alba Fernández, Juan Martínez y Marian Villanueva

Duración: 15'. Proyección sobre pared o pantalla.

En la primera propuesta escénica experimental *En blanco y negro*, se plantearon 4 piezas con video proyecciones de creación propia, diferenciadas dentro de un mismo bloque temático.

Los resultados tuvieron una excelente valoración del riesgo escénico, que ofrecía presenciar un emergente proceso creativo rico en su mezcla y su fuerza poética.

### Sinopsis:

La improvisación es el motor de esta propuesta escénica que se constituye como pieza única en cada espectáculo. *En Blanco y Negro* sugiere un juego de dualidades y ofrece distintos significados para el espectador presente y ausente. La aparición-desaparición como punto de inicio. El compás de un silencio ritmado que se expande en el cuerpo, accediendo al interior de nuestra inspiración creativa, afectados por la mirada que irradia el observador-creador. En el mismo espacio-tiempo generamos una creación improvisada interdisciplinar, provocando un diálogo enriquecedor entre la danza, el videoarte expandido y la música, con el anhelo de que el espectador sea testigo y parte esencial de esta creación inmediata en blanco y negro.

Tengo yo un cuerpo al que estoy estrechamente unido, sin embargo, puesto que por otra parte tengo una idea clara y distinta de mí mismo, según la cual soy algo que piensa y no extenso y, por otra parte, tengo una idea distinta del cuerpo, según la cual éste es una cosa externa que no piensa, resulta cierto que yo, es decir, mi alma, por la cual soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo, pudiendo ser y existir sin el cuerpo. (René Descartes) <sup>39</sup>

La proyección en forma de flashes, corresponden a su vez a la grabación de otra proyección. Las imágenes existentes no se revelan, son solo luz. La improvisación se produce a partir del ritmo de los fogonazos, generando por intervalos espacios luminosos y oscuros. Lo físico se da la mano con lo interior, con la memoria, con la imagen secreta; lo de dentro y lo de fuera dialoga en un espacio-tiempo pasado y presente.



Figura 459. *En blanco y negro* (2012). Colectivo UBI. Cartel de la muestra ©

Se presentaron en escena dos líneas de improvisación simultáneas, las correspondientes al movimiento que desarrollaron las bailarinas, y la del video, en la que se asumió el riesgo de grabar sobre el escenario, fragmentos de lo que estaba sucediendo. Una mirada subjetiva que captaba la acción que se generaba a tiempo real, improvisando a su vez con la grabación y la imagen resultante, que se editó en cabina en un breve lapso de tiempo, resultando una pieza de 5 minutos, proyectándose al final de la performance, como cierre de la propuesta (Figuras 460 - 468).

Desde la estructura que marcaban las proyecciones, se organizaban los tiempos y las funciones de cada uno. Lo que se mostró fue la apertura al público del proceso mismo, mediante una acción simultánea entre la danza y la imagen. El video experimentó el mismo vértigo que el movimiento, al someterse a la espontaneidad de lo inmediato.



*Figuras 460 - 468. En blanco y negro (2012) UBI ©  
(arriba y página siguiente)*





### ***Site specific. Confluencias en el espacio propuesto***

Meses después se decidió sacar el trabajo del estudio y de la escena, comprobando cómo un espacio singular podía interferir en el proceso creativo. Se apostó por experimentar las posibles relaciones de la interacción interdisciplinar, con el espacio interior de una casa histórica de Cadaqués a la que tuvimos acceso durante un periodo de tres días.

La idea de aparición/desaparición está presente en mi trabajo. Siempre he entendido el cuerpo como lo básico, es decir, primero está el cuerpo, después el movimiento, la palabra, el gesto. El cuerpo es el punto de partida. Estaba obsesionada por ese hueco perceptivo entre lo que existe y no ves, lo que ves y no comprendes, lo que deseas y no tienes. Para mí la idea de aparición/desaparición tenía que ver con todo eso. (Olga Mesa)<sup>40</sup>  
(Sánchez, 2003, p. 65)

El objetivo principal fue recoger las imágenes que se podían generar, a partir de la improvisación del movimiento, y el análisis de los vínculos con el espacio propuesto. En las grabaciones realizadas, se hizo especial hincapié en la composición de los planos, en la activación del lugar por la presencia de la danza, y en la inclusión de los objetos que contenía, obteniendo una imagen interiorizada de firme componente escultórico y espacial. El movimiento se relacionó intrínsecamente con su entorno, realizando una fusión entre lo efímero y lo matérico (Figuras 469 - 471).

Marian Villanueva dice con respecto a su intervención en Cadaqués:

Espacio, tiempo, cuerpo y objeto: Me sobrecogió un caos esperado donde se tramaba una relación con lo desconocido. Al igual que el espacio, descubrí tras la observación y manipulación del objeto, una presencia que poseía vida oculta y se hacía visible conforme entraba en ese reconocimiento mutuo. Cuando habitas el instante con una gran intensidad sensorial, es tal la hondura que subyace, que tu espíritu se ve desplazado hacia la elevación de lo sublime, dejando atrás la inspiración con la que has llegado hasta allí. Es en este tipo de experiencias entre oníricas y espirituales cuando comprendes el sentido de la expansión.<sup>41</sup>

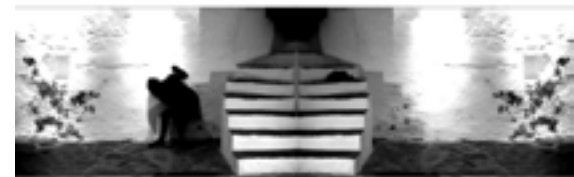
En la posterior edición se generaron tres piezas de video, que potenciaban los encuadres, el expresionismo de la imagen resultante y su componente objetual. En la post-producción se alteró el contenido de la imagen de varias maneras; modificando la velocidad, duplicando el plano de forma asimétrica, y acentuando el blanco y negro para obtener una imagen expresiva en la que las masas de claroscuro en movimiento predominaban

sobre el resto de los componentes.

El factor arquitectónico del espacio intervenido, jugó un papel decisivo, tanto en el movimiento, como en la composición de los planos, posibilitando un tipo de encuadres, que por sí mismos sugerían espacios independientes. Algo similar sucedió con los objetos que intervinieron en escena. Su presencia reforzaba el predominio escultórico en la configuración de la imagen, imbricándose con el movimiento y alterándose de forma mutua (Figuras 472 - 477).



*Figuras 469 - 471. Intervención Site specific (2012) UBI ©*



*Figuras 472 - 477. Intervención Site specific (2012) UBI  
Videos posteriores ©*

**UBI: *La danza como testigo de una escenografía posible*. 2012.**

Intervención en espacio expositivo / performance:

Marian Villanueva, Alba Fernández, Juan Martínez

--- Sala Arte Joven, Avda América, nº 13. Comunidad de Madrid ---

Proyecto expositivo “Arte Empático”. Actuaciones *Sala de arte empático*:

1 de septiembre de 2012. Dos pases, mañana y tarde

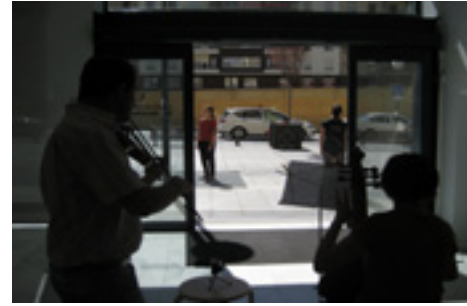
Después de los avances realizados en el encuentro con un histórico espacio privado, en mayo de 2012 se presentó una propuesta para la Comunidad de Madrid, para participar en un proyecto vinculado a sala de arte, que fue acogida con éxito.

Para esta performance colectiva con participación del público, partimos de la idea del recorrido espacial, como huella creadora y generadora de encuentros no conscientes. Ponemos la intención en atrapar el instante, para dar visibilidad a los espacios propios y contiguos, a los cruces sutiles que originen escenografías espaciales como resultado de las trayectorias surgidas tras la huella del público (Figuras 478 - 483).

Se comenzó en la calle creando una estructura de movimiento que creaban dos bailarinas, y una planificación espacial con cintas adhesivas que generaban un plano de direcciones intuitas en el suelo. Las líneas de dirección a su vez invitaban a que los desplazamientos siguieran su senda. La performance colectiva interdisciplinar que se realizó en la calle, atraía al público asistente y ajeno. Las notas del violín y la viola, componían el siguiente movimiento, y la danza inspiraba el sonido que interaccionaba con ambos y con los ojos del observador. El espectador era invitado a desplazarse hacia la sala.

Una vez dentro, el grupo se disuelve para crear acciones en distintos rincones de la sala. Estos trazados de tránsito por los que el público discurría, fueron atrapados instantáneamente para hacer visible la huella de su recorrido, que se representó a través de otro plano imaginado, dibujado con la cinta de papel. El cuerpo a través de la danza se comunicó después con el espacio, y con las relaciones espaciales que surgieron del encuentro imprevisto. El público era invitado a participar de la composición lineal que surgía en el suelo, y a su vez el movimiento confirmaba las direcciones que el espectador intuía.

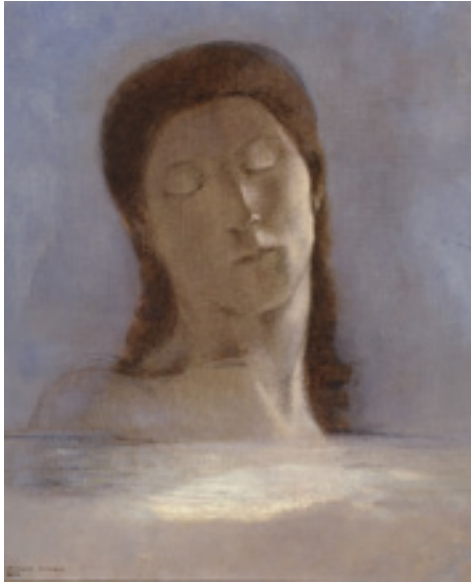
Se recogió la performance con el nuevo equipo de grabación “Canon full hd” con óptica de foto, realizando video posterior (Figuras 484 - 492).



*Figuras 478 - 483. La danza como testigo de una escenografía posible (2012) UBI.  
Ensayos ©*



*Figuras 484 - 492. La danza como testigo de una escenografía posible (2012). UBI  
Video: Cristiano Cavalieri ©*



## La imagen como construcción del pensamiento del cuerpo

**UBI: *Ojos cerrados*.** Video monocanal con sonido. 4' 44". 2012

Performers: Marian Villanueva / Guiomar Campos / Alba Fernández

Música: Apropiación y alteración de "Annina? - Comandate?" La Traviata. Giuseppe Verdi

Dirección, cámara, edición y postproducción: Martínez Villegas

Con la visita a la celebrada exposición de Odilon Redon en marzo de 2012, en la Fundación Mapfre de Madrid, en colaboración con el Musée d'Orsay, París, pudimos acercarnos al simbolismo de Redon, sintetizado en unas pinturas que no envejecen en sus profundos significados, pudiendo analizar en concreto su obra *Ojos cerrados* (1890) (Figura 493).

A partir de esta fuente, se generó un trabajo conceptual de aplicación al movimiento. De la observación y comprensión de esta obra, resultó la elaboración del video que lleva el mismo nombre. Para la creación de esta imagen concentrada en una acción invisible, hicimos confluír tres áreas para llegar a una misma intención; la influencia de la pintura, la danza y el video. La interiorización es el sentido de esta pieza, que a lo largo de casi 5 minutos, muestra una actitud introspectiva del movimiento.

### **Sinopsis:**

De regreso al embrión vuelvo a la pureza. Me abandono en un espacio infinito que disuelve todo intento de artificio. Vulnerable ante lo invisible se ensancha la belleza y se contrae la razón. Paisaje imaginario sutil en su ligereza. El tiempo se expande, se dilata la conciencia y me alejo del umbral.

"Todo gesto modifica el espacio" (Loupe, 2011, p.63)<sup>42</sup>. El video recoge tres interpretaciones desde la misma pauta. El cuerpo no se mueve, es el pensamiento quien se encarga de realizar la improvisación. Tres retratos grabados por separado, que se condensan en una sola imagen sobre fondo blanco. Cabezas depuradas en sus líneas que se enfocan desde la misma intención. La pieza aporta sensación de flotabilidad y aparente calma.

Figura 493. *Ojos cerrados* (1890). Odilon Redon



Desde la visión del interior de la acción, se valora la relación entre el movimiento interiorizado y la imagen en *Ojos cerrados*:

Cada una de las tres imágenes desprende una identidad que aparentemente elimina todo acontecimiento de “fuga”, como si la imagen ritualizada fuera la construcción de un pensamiento del cuerpo. Lejos de representar una estética de la quietud, la obra ofrece tres interpretaciones que nos sitúan en lo desconocido del acto que va a acontecer.<sup>43</sup>



*Figuras 494, 495, 496. Ojos cerrados (2012). Video monocal con sonido. 4' 44'' UBI ©*



## La imagen incluyente

**UBI: *El tiempo del trigo*.** Cortometraje en color con sonido. 18'. 2013 – 2014.

En colaboración con la asociación AFANIAS. (Asociación pro-personas con discapacidad intelectual)  
(Obra analizada en p. 150 de este documento) (Figuras 496 - 500)



El trabajo confluyente del Colectivo UBI con la asociación AFANIAS, consistió en la realización del cortometraje *El tiempo del trigo*.

De carácter poético y simbólico, el proyecto, a parte de las premisas de la investigación y las motivaciones artísticas, pone su intención en la visibilización social, e integración al proceso creativo, del colectivo de internos de Viñuelas, residencia de día en la provincia de Guadalajara, siendo los protagonistas de la narración y co-creadores del resultado.

Como complemento a lo expuesto en la Experimentación práctica 2, se transcriben aquí algunas de las reflexiones que surgieron durante el proceso de realización, sobre el enfoque que debía tener el proyecto, al abordar un tema muy sensible, con un grupo de personas en una situación extremadamente vulnerable.

## Planteamientos iniciales del proyecto. Textos de intención

### *¿Por qué este proyecto?*

Puede facilitar al espectador un acercamiento al mundo interior de los residentes en el centro de día. Podemos acercarnos a su mirada y dar visibilidad a su existencia y a sus aportaciones creativas sin necesidad de exponer sus cuerpos en un espacio tan impersonal como es el escenario.

Lo luminoso de sus miradas y la claridad de su existencia. Partir de su mundo interior para sacarlo fuera. Crear vínculos entre ellos y la sociedad, que no les consideren algo ajeno y oculto, sino personas cercanas y que existen. Adentrarnos en su mundo imaginario, dando validez a la percepción que tienen de sí mismos, de la realidad que les rodea, y la conciencia que tienen de su entorno.

**Trabajar en torno a los siguientes ejes:**

- La percepción creativa que tienen de sí mismos (piensan que tienen 3 años, que viven con sus padres, que trabajan de jueces...)
- Pérdida del sentido del tiempo. No existe el tiempo... Tienen una vida monótona, sin cambios a lo largo de toda su existencia.
- Invención de realidades. Un espacio objetivo lo convierten en subjetivo.
- Una incursión, con un hilo narrativo sutil pero presente. Con cierto sentido de *realismo mágico*. Una narración que haga dudar de las fronteras entre cordura y locura, entre imaginación y realidad.
- Captar con la cámara esa visión suya tan distinta, y la manera tan diferente que tienen de comunicarlo.

**Una visión del espacio que habitan:**

Existencia limitada por paredes. Aire intoxicado por el sudor de las pastillas. Miradas azul cielo transformadas en negras siluetas por la luz que viene de fuera. Cada día hacen el mismo recorrido, un camino de tierra en el que hay una ermita, un molino y un cementerio.

**Opción de entrevistas:**

El guion de la entrevista es una excusa, para observar a las personas respondiendo a distintos estímulos. Queremos que las personas se muestren, nos cuenten, tengan la posibilidad de expresar quienes son, y cuáles son sus deseos. Debemos transformar la entrevista según la persona con la que trabajemos, y ajustar el código de comunicación.

Las entrevistas silenciosas funcionarían muy bien, se pueden recoger individuales y en grupo de una misma persona, buscar su poesía personal, su respiración, su mirada volcada hacia su interior y hacia el mundo, como se relacionan con los sucesos cotidianos. Todo esto visto por personas distintas, que aunque parecidas son diferentes, por el hecho de vivir en el mismo sitio no las hace iguales ¿o sí?

Las diferencias como idea conductora, y también, los espacios como lugares de homogeneidad, de encorsetamiento. Dar visibilidad a un colectivo de personas con nexos comunes que trascienden las fronteras de la discapacidad, etiqueta impuesta por la sociedad que no tiene ya credibilidad, en tanto que se está debilitando.

Sugerir ese límite entre la realidad y la ficción. Para ellos no hay separación. No actúan para una cámara, para un público... se exponen tal cual, y responden espontáneamente a cada pauta con una concentración total en lo que hacen.

Resaltar la convivencia, la libertad o su ausencia, las relaciones personales entre ellos y el personal de la residencia, el espacio físico que los envuelve... ¿los colectivos se nutren desde la concentración de sus congéneres, o por el contrario la dispersión de ellos hacia ámbitos diferentes les hace integrarse mejor?

Hasta hace no mucho, a las personas con diferencias físicas o mentales se las mantenía escondidas por su



Figuras 498, 499. *El tiempo del trigo*. (2013 - 2014)  
UBI ©





propia familia. El siguiente paso ha sido mantenerlos juntos recluyéndolos en guetos. ¿Cuál podría ser el siguiente? Por eso, creemos importante mostrar a la persona, su autorretrato, la conciencia que tiene de sí mismo, lo que él considera que es su identidad. Los guetos, las categorizaciones y las etiquetas matan la identidad individual, y la conciencia verdadera de grupo. Destruyen las relaciones entre las personas y construye roles sin sentido, estereotipados y que limitan el desarrollo del ser humano.

Dar voz a las personas excluidas, y mostrarlo para contribuir a dejar de ver al vecino con discapacidad, o enfermedad como el pobrecito, el raro, el loco. Considerarlo una persona con derechos y responsabilidades. Mostramos la parte más humana y comunicativa de ellos, acercamos la cámara y le damos el tiempo para que se revele el hecho comunicativo, para hacer cómplice al público de su forma de contar. Teniendo en cuenta el formato, podrían ser personas solas, o en todo caso dos personas que se comunican. Comunicación entre dos / comunicación con la cámara.

**Formato:**

Un corto, con un hilo narrativo sutil, no evidente, en el que la imagen y el sonido tengan sentido por sí mismos. Nos planteamos un estilo que haga dudar entre lo que es real y lo que es ficción.

Predominarán los primeros planos. Queremos grabar la comunicación de una persona con la cámara y las comunicaciones íntimas entre dos personas.

Barajamos la posibilidad de grabar solo en exteriores, y utilizar como espacios narrativos y simbólicos lo que se encuentran en el camino que realizan todos los días. De esta manera, podemos establecer una poética, de la relación casi inexistente que tienen con su entorno más cercano.

**Apuntes para guion:**

Desarrollaremos entrevistas en el sentido amplio de la palabra. Estos guiones los utilizaremos para que los actores/participantes/creadores, tenga la posibilidad de revelar su identidad y sus percepciones. Es nuestro trabajo adaptar el código de comunicación, y las propuestas creativas dependiendo de la persona que esté desarrollando la entrevista. Queremos revelar y dar valor a sus aportaciones y a lo que tienen que decir, y demostrar que aunque viven juntos, y se les trata de manera homogénea, son muy diferentes y se enfrentan al mundo de maneras dispares.

Figura 500. *El tiempo del trigo* (2013 - 2014). UBI

©

### **4.III Desarrollos del proceso creativo. Espacios de confluencia social**

El carácter confluyente e inclusivo del video, es propicio para los proyectos con la acción social, ya que posibilita la participación en el proceso de creación de los colectivos con los que se trabaja. Las fases de los proyectos; las entrevistas, los encuentros grabados, los retratos etc., posibilitan la participación real: el sujeto grabado se convierte en material de trabajo, pero a la vez es partícipe de la creación de la obra. De esta forma el trabajo en equipo es real y no simbólico. Los espacios generados, tanto en el proceso como en los resultados, son lugares empáticos en los que las personas implicadas, se ven identificadas con el proceso creativo, y acompañadas en la comprensión y visibilidad de sus dificultades.

#### **Confluencia con la asociación Stop Sida**

##### **Motivación:**

La motivación principal que ha promovido los proyectos con una asociación como Stop Sida, la situamos en el momento actual, en el que en nombre de la Crisis, se perfila un enfoque de vulneración de los derechos sociales, laborales y económicos reconocidos durante el último siglo.

En este contexto los planteamientos reivindicativos, solidarios y confluyentes se hacen especialmente necesarios. El cuestionamiento del Estado del Bienestar y de sus servicios públicos y comunitarios, está suponiendo un reto para la labor realizada por las entidades comunitarias anti-sida, en la prevención del VIH y en el cuidado de la salud sexual de las personas infectadas.

Ahora es más necesario que nunca la visibilidad, reivindicación y reconocimiento público de las consecuencias que las políticas de ajuste económico, suponen en la vulneración de derechos de las personas y en el deterioro de los recursos. El arte aporta un punto de vista distanciado y libre dentro de sus límites naturales.

El tratamiento universal del problema, a través de la transversalidad de la metáfora, genera por una parte, un espacio de reflexión en el que todas las personas se igualan y por otra, un espacio de acción al implicar en el proceso a las personas afectadas.

Una gran parte de las personas que viven con el VIH en España experimentan en algún momento discriminación asociada al virus, (ONUSIDA, 2008. Fuster, et al., 2010). Esto incide principalmente en la calidad de vida de las personas con VIH y sida (Lee, et. al., 2002), pero también repercute en toda la sociedad. La estigmatización de las personas con VIH les expone a la vulneración de sus derechos, dificulta el acceso a los servicios asistenciales

y hacen menos efectivas y accesibles las estrategias de salud pública <sup>44</sup>. Por ello sigue siendo necesaria una transformación social.

El empoderamiento sería una estrategia que propicia que las personas y sus colectivos referentes, incrementen su poder. Desde la lógica de la creatividad, todos somos iguales: “Abrir espacios a la creatividad es dar voz, es reconocer a la persona como un ser capaz.” (Carnacea, 2011)

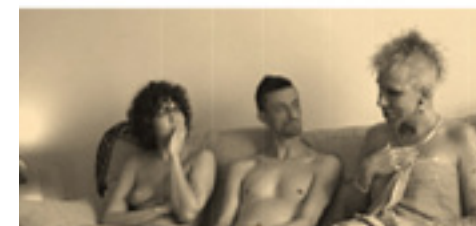
Stop Sida es una organización LGTB lesbianas, gays, trans y bisexuales, y también de trabajadores/as sexuales. Nuestro enlace en la organización, es coordinador de programas de prevención de VIH/Sida para el colectivo. Luis Villegas como trabajador técnico, desempeña una labor que consiste en dar soporte a las iniciativas que los voluntarios lideran, ejecutan y deciden para su propio colectivo. El objetivo que persiguen es promocionar la salud sexual, no sólo desde la prevención y tratamiento de las enfermedades, sino también desde la creación de recursos que faciliten la liberación del miedo, la vergüenza, los mitos y las falsas creencias asociadas a la sexualidad y que facilite la autonomía de las personas.

Para llegar a puntos de encuentro, hemos tenido que clarificar, ordenar y delimitar tanto la motivación actual que nos mueve, como nuestra forma de abordar los proyectos, llegando a los siguientes planteamientos:

- El objetivo común ha sido crear un proceso artístico sobre la experiencia humana del VIH, como herramienta para generar un espacio de reflexión, transformando un discurso social, en lenguaje poético.
- En nuestra metodología se generan dos tipos de procesos diferentes. Esto nos obliga a encontrar una confluencia y adaptación; un reajuste para encontrar el espacio de reflexión. No existen espacios formales, sino espacios de encuentro de biografías, más que de procesos. Este es realmente el eje central de nuestros proyectos.
- De las reuniones salen los conceptos a desarrollar, priorizando desde los conceptos principales hasta los secundarios. Se propone entonces una experiencia de encuentro, y se eligen los medios con los que trabajar, esto se traslada a un lenguaje visual mediante la imagen construida y la edición de video, trabajando una idea global de recorrido poético–visual. Así invitamos al cuestionamiento de las definiciones preestablecidas de los conceptos planteados. Los resultados visibles (las exposiciones) son rastros del proceso de participación, proponiendo que el espectador reflexione sobre la experiencia humana del VIH desde la deconstrucción de los pre - conceptos.

### **Los espacios de reflexión nos han facilitado:**

- Crear sinergias entre el discurso de la acción social y el de la poética visual.
- Traducir los conceptos hacia una mirada que se puede ajustar a lo social y a la poética del video expandido.
- Reflexionar sobre los procesos ya realizados.
- Entender que necesitamos espacios no-formalizados para la reflexión.



### **Las experiencias de encuentro nos han facilitado:**

- Una visión más empática con el otro.
- Acercarnos a la diversidad sexual.
- Ampliar la visión sobre las realidades que abordamos en el proceso.
- Al cuestionar los conceptos preestablecidos, estamos experimentando el mismo proceso de transformación que sugerimos.
- Hemos identificado que la cooperación y el trabajo en red, nos permite realizar proyectos dignos y con bajo presupuesto. Las exposiciones nos han facilitado la posibilidad de trasladar este recorrido al público general.

### **Confluencias metodológicas**

Los resultados visibles de los proyectos son las exposiciones, donde el espectador recoge el rastro de todo un proceso. Detrás de lo visible, permanecen las experiencias de encuentro y participación. Es en la propia metodología donde encontramos la singularidad de nuestro trabajo.

- En las primeras fases de cada proyecto y a través de reuniones técnicas, tanto con los técnicos en salud sexual de Stop Sida, como con profesionales de diversos ámbitos del pensamiento, elaboramos un marco conceptual que ajuste las líneas ideológicas y metodológicas del planteamiento.
- Compartimos esta base desde donde partir, con los voluntarios y trabajadores de la organización; en ese espacio se invita a aportar el material en bruto, ya sea en forma de imágenes, relatos o aquello que demanden las ideas a desarrollar, haciendo partícipes en la creación artística a las

personas que voluntariamente aportan sus experiencias.

- Completada la fase de participación, se planifican las obras que conformarán la totalidad visible del proyecto, transformando las experiencias recogidas en material fotográfico y audiovisual desde criterios poéticos, reflexivos y estéticos. Se relaciona la dialéctica visual, con la parte testimonial y activa que se extrae del trabajo con las personas implicadas, vinculándose los factores de los dos ámbitos que participan en el proceso de confluencia.
- Los argumentos de carácter social planteados, son tamizados por el filtro de la metáfora propia de la instalación y la imagen proyectada; es en esta fase de traducción y expansión de la imagen, en la que se concentran los conceptos manejados, en forma de narrativas fragmentadas.

Así generamos un doble espacio de reflexión; durante el proceso: incluyendo a las personas que quieren participar del gesto comunicativo, y en la exposición de sus resultados: acompañando a las personas que se sientan identificadas y cuestionando a través del lenguaje poético, los pre-conceptos de los espectadores que sientan ajenas las cuestiones planteadas, acercando realidades que tienden a permanecer invisibilizadas.

En consecuencia, cada uno de los tres proyectos realizados, ha conllevado la búsqueda de su lugar de exposición. La gerencia de la organización se ha encargado de los trámites de petición de salas, proponiendo recorridos conformados por instalaciones, que elaboran el discurso desarrollado durante el proceso, y se adaptan a las ventajas y limitaciones de los espacios acordados en cada caso.

La gestión y seguimiento de esta fase es de especial importancia, ya que de su éxito depende la mayor o menor difusión de los trabajos resultantes y la idoneidad de la correspondencia entre discurso visual y espacio expositivo. Una difusión que es a priori la culminación de un trabajo, elaborado habitualmente con escasos medios económicos y el consiguiente esfuerzo que este factor implica por parte de todos, al tener que suplir la carencia de recursos con imaginación y trabajo.

La flexibilidad formal de las propuestas que genera el video expandido, ha posibilitado la adaptación y el rendimiento de los trabajos resultantes en los dispares lugares de exhibición, traduciendo su expansividad formal en potencial comunicativo.



#### 4.III.I Proyectos realizados

A continuación se presentan los proyectos realizados con la organización Stop Sida. Exponemos los planteamientos iniciales y los resultados expositivos. Durante el periodo de investigación se han realizado tres proyectos confluyentes:

- *En el Nom del Sexe*. 2011
- *Vihtal*. 2012
- *Evocativa*. 2013

2011. Proyecto: *En el Nom del Sexe*.

##### Resultados expositivos y planteamiento:

Con nuestro primer proyecto, abordamos la cuestión de la identidad. El resultado fue la exposición con el mismo nombre, celebrada en diciembre del 2011 en la Sala Noble de l'Edifici del Rellotge, en la Escola Industrial de Barcelona, contando con el soporte del Ajuntament de Barcelona, Diputació de Barcelona y Generalitat de Catalunya.

Fueron varios los espacios propuestos para la exposición del proyecto durante la gestión de su difusión. Se acordó en un principio la sala Cotxeres del Palau Robert y posteriormente el vestíbulo de la Casa Serra, el edificio singular de la Diputació de Barcelona. Por incompatibilidad de calendario en el primero y cuestiones técnicas en el segundo, en último término la Diputació, ofreció la Sala Noble de l'edifici del Rellotge, espacio situado en la Escola Industrial.

Una imponente y luminosa sala no adaptada para exposiciones audiovisuales, que requieren de condiciones especiales de luz para el visionado de las proyecciones. Por ello se encargaron de fabricar un espacio cuadrangular, cerrado y efímero, que albergara en su interior las dos instalaciones con proyectores, y en el exterior las dos pantallas necesarias para la exhibición de la totalidad de las piezas. Facilitaron también los equipos de reproducción, proyección y cableados correspondientes.

El espacio facilitado no era el idóneo para una manifestación artística, pero el marco singular que lo recogía emplazaba la exposición en una situación atípica, al infiltrarse en un sitio al que nunca hubiera accedido



Figuras 500, 501. Exposición *En el Nom del Sexe*. (2011). Stop Sida y Martínez Villegas. Sala Noble de l'edifici del Rellotge, Escola Industrial de Barcelona ©

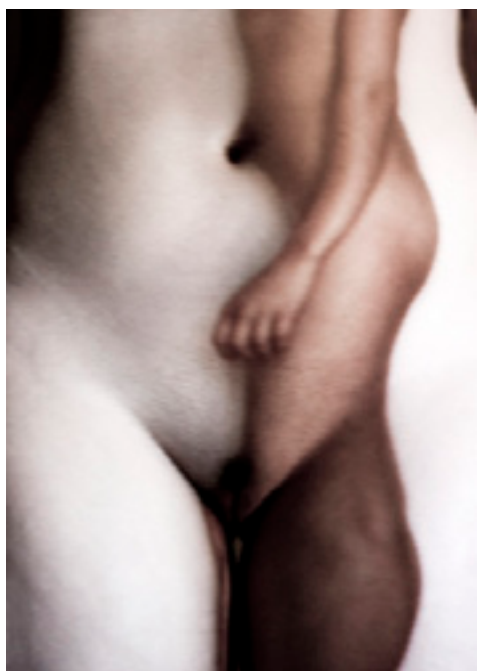


Figura 502. Exposición *En el Nom del Sexe*. (2011). Inauguración e imagen del cartel ©

desde la vía exclusiva del arte, si no es por la mediación de la acción social y política (Figuras 500 -502).

Desde el principio del proyecto, el revelador testimonio de Lierni Irizar nos inspiró:

“[...] VIH: el paso del ser al tener. Paso que es mucho más que una cuestión semántica y que implica pasar de vivir identificada al significante *seropositiva*, a considerar la seropositividad como un accidente más de los que me constituyen. [...] Ahora ya no soy seropositiva. Tengo el VIH como una de mis cosas importantes en la vida, pero al lado de otras que me definen hoy y aquí. Mañana, quién sabe? [...] No es la enfermedad la que viene a romper una supuesta armonía en el desarrollo de la vida. La vida está rota desde que empieza. Para el ser humano está el que el filósofo García Düttmann llama una discordia original: dis-cordialidad del tiempo y de uno mismo; un no pertenecer que no apunta a la concordia. Los ideales de armonía, desarrollo progresivo, amor que completa, felicidad y todos los que queramos colocar vienen a cerrar el agujero de una existencia precaria, siempre en falta”.<sup>45</sup>

Al hilo de esta *falta* y a través de la creación audiovisual se planteó un camino hacia la exoneración del miedo, la culpa y las falsas creencias, basado en la elaboración de percepciones conscientes e inconscientes de nuestra mirada hacia lo que rodea al VIH. Esta elaboración estaba basada en la pregunta ¿Quién soy más allá de lo que soy para los demás? La comprensión de la propia identidad, nos conduce por empatía a la aplicación de esta pregunta universal, dentro de un colectivo que cuestiona diariamente las diferentes identidades impuestas por el poder. En las piezas elaboradas dábamos cuenta de forma poética y transversal de este cuestionamiento.

#### Obras presentadas:

***Sin título***. Instalación. Monitor y video monocanal con sonido. 8'. 2011  
(Obra analizada en p.98 de este documento) (Figura 503).

***El Onironauta***. Video monocanal con sonido. 6'. Proyección en suelo. 2011  
(Obra analizada en p. 218 de este documento) (Figuras 504, 505).

***Lo que quieres que te cuente***. Instalación con sonido. Proyección y contenedor con pantalla y urna de cristal. 10' en loop. 2011  
(Obra analizada en p. 110 de este documento) (Figura 506).

**La piel continua.** Video monocanal de imágenes fijas en transición sin sonido, 6'. Emisión en pantalla. 2011

En un proceso de experimentación, más allá de las estructuras impuestas o transmitidas de lo que es el género y el cuerpo dado, la persona transforma voluntariamente su cuerpo. Lo que vemos es un meta-cuerpo, un paisaje humano, diverso, unitario y continuo. Contamos con la colaboración de una mujer, un hombre y una mujer transexual, para realizar las sesiones fotográficas.

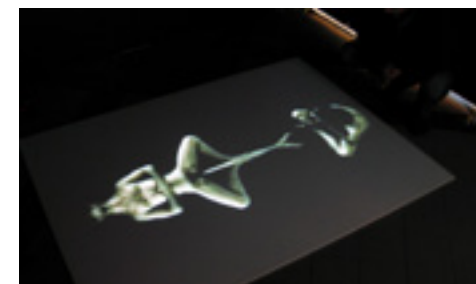
En la edición del video se realizó un proceso de fusión entre los tres cuerpos, para componer un *landscape* en el que subyace una transgresión de la mirada, y el cuestionamiento del binomio del género que excluye otras opciones o vivencias (Figuras 506 - 513).

**Más allá del tacto.** Video monocanal sin sonido, 6'. Emisión en pantalla. 2011

Para este video, contamos con tres personas con diferentes identidades, vivencias de la sexualidad, del género y de la orientación sexual. La cámara grababa un encuentro singular, desvelando el lenguaje corporal que reflejaba las conversaciones mantenidas durante su interacción (Figura 512).

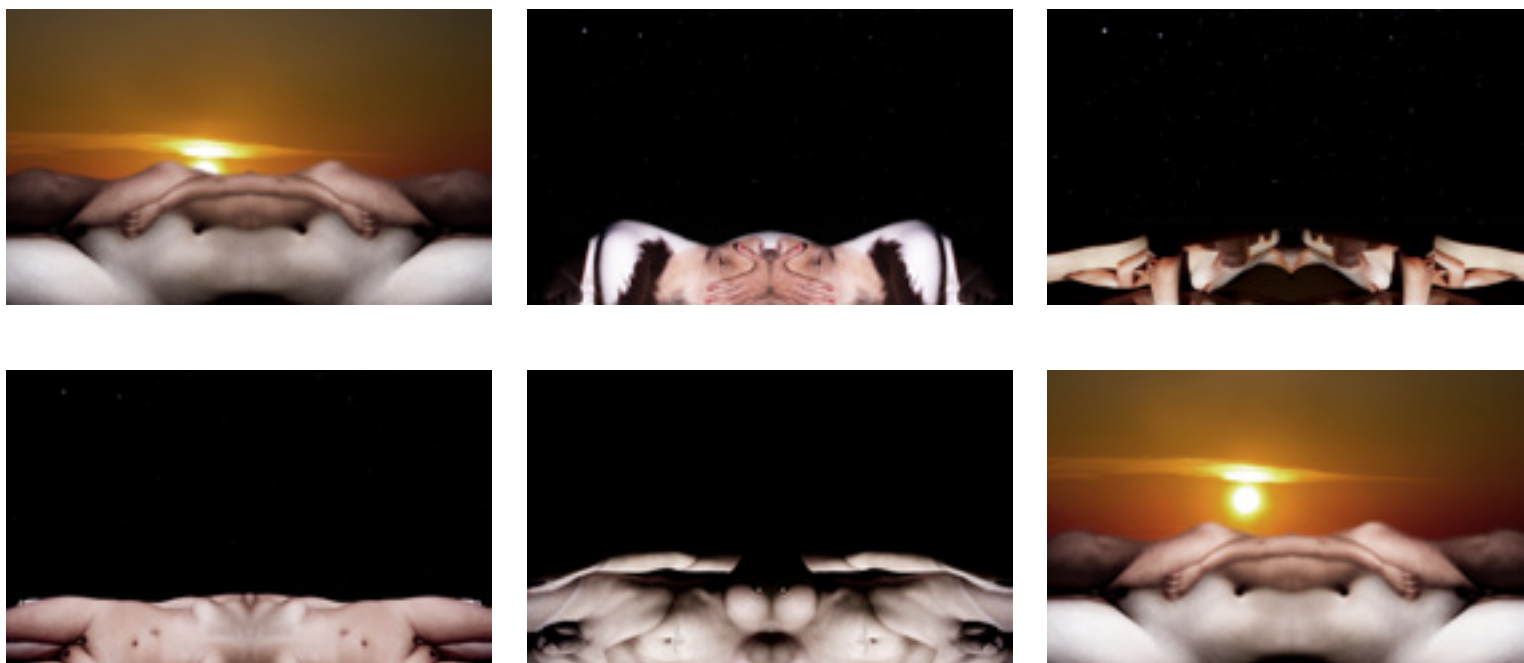


Figura 503. Sin título. Video Instalación ©



Figuras 504, 505. *El Onironauta*. Proyección en suelo ©

Figura 506. *Lo que quieres que te cuente*. Video instalación. Espacio interior ©



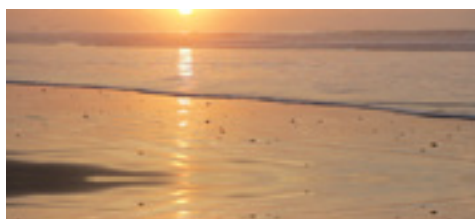
*Figuras 506 - 511, La piel continua. Video monocanal de imágenes fijas en transición sin sonido, 6' ©*



*Figura 512. Más allá del tacto. Video monocanal sin sonido, 6'. Emisión en pantalla*

*Figura 513. La piel continua. Emisión en pantalla*

Exposición En el Nom del Sexe ©



## 2012. Proyecto: *Vihtal*

### Resultados expositivos y planteamiento:

Sala de exposiciones Lluïsa Franch de las Cotxeres de Sants de Barcelona en noviembre de 2012: Videoarte expandido, acción social y encuentro multidisciplinar con el Colectivo UBI inaugurando la exposición, realizando una intervención en el espacio expositivo; danza contemporánea, música y voz, en interacción con el público asistente.

*Vihtal* ha sido en su resolución el proyecto de más calado simbólico de los tres, dando prioridad a la reflexión y la abstracción de los significados profundos que envuelven al VIH, denotando su ciclo vital en relación con lo humano. Abordamos su significación de forma transversal, simbólica e interdisciplinar, con la intención última de que *Vihtal* fuera un espacio metafórico del proceso cíclico del VIH que nace en el microorganismo, se instala en lo humano y lo social y se proyecta en lo universal.

La instalación se componía de 4 piezas, 4 metáforas para expresar el ciclo vírico y humano.

### Obras presentadas:

***Vital 1 y Vital 2.*** Dos videos monocanal con sonido en gran proyección. 8' loop. 2012.

(Obras analizadas en p. 215 de este documento)

***Huevo cósmico.*** Instalación. 2012.

Proyección de video con sonido (6'30''), sobre tres piezas de porcelana de Limoges. Columna de madera con micro-proyector en el interior y urna de vidrio. Base de vidrio para sustentar las piezas de porcelana.

(Obra analizada en p. 100 de este documento)

(Figuras 513 - 516)

Figuras 513 - 516. Cartel de la Exposición.

*Vital 1 y Vital 2.*

*Huevo Cósmico.* Foto: Mónica Lou ©

**Performance inaugural.** Colectivo UBI: *VIHTAL*. (Danza contemporánea, música y voz)

Video monocanal con sonido / 14'. 2012

Grabación y posterior proyección de la intervención con la que abrimos la exposición: lo humano, el diálogo, el encuentro y el trabajo en equipo se dan la mano para presentar la colaboración (Figuras 517 - 520).

Dirección: Guiomar Campos

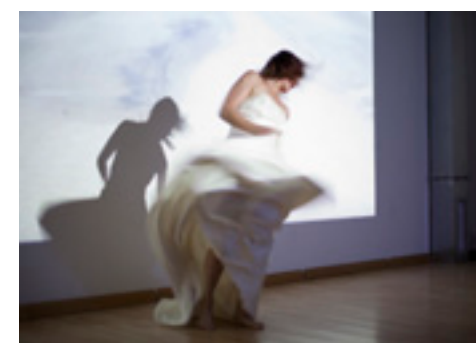
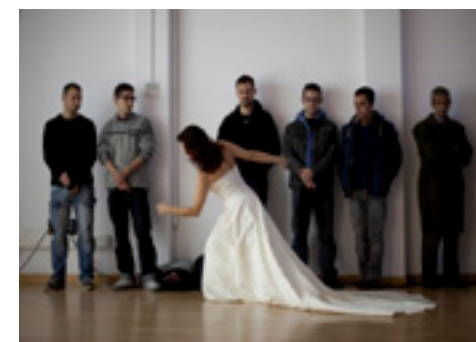
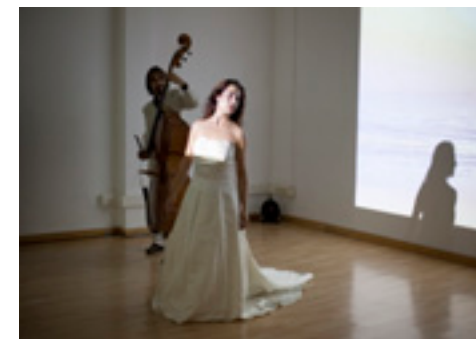
Danza: Marian Villanueva

Voz y composición: María Cucurella

Contrabajo: Oscar Laso

UBI:

Hemos utilizado textos y discursos de personas con VIH para crear la estructura. El proceso de clarificación y codificación de los sonidos en texto quieren reflejar ese proceso que va del ser la enfermedad a tenerla, de estar enfermo a tener vida. La voz conduce el movimiento y la dramaturgia, es casi un manifiesto desestructurado que diluye las palabras para dar paso al discurso interno y emocional de la persona. Es por tanto un canto a la vida que incluye la dificultad y la perseverancia por conocerse más a uno mismo.



*Figuras 517, 518, 519.* Performance Vihtal. UBI  
Fotos: Mónica Lou ©



*Figura 520.* Performance Vihtal. UBI. Foto: Mónica Lou ©



### 2013. Proyecto: *Evocativa*

#### Resultados expositivos y planteamiento:

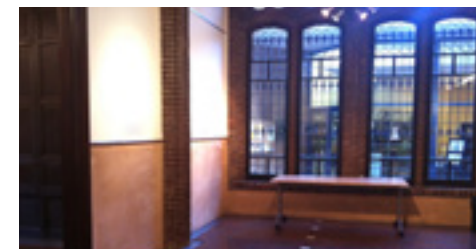
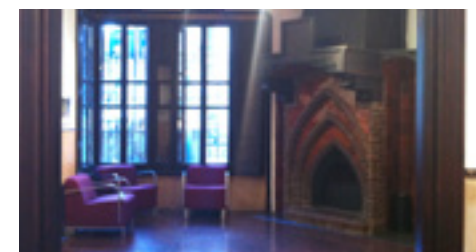
La muestra pública del proyecto, tuvo lugar en el Casa Golferichs (emblemático edificio modernista situado en el distrito del Eixample de Barcelona), a finales de Septiembre de 2013, coincidiendo con el “XVI Congreso Nacional sobre el Sida (SEISIDA)” y de la “XI edición del Congreso Internacional AIDS Impact”. Hemos extendido la muestra llevando la instalación *A veces mis recuerdos se confunden con los sueños*, a la bienal internacional *The Wrong. New Digital Art Biennale*, con sede en Barcelona en el Centro de Arte Mutuo.<sup>46</sup>

Uno de los símbolos más poderosos para evocar la vivencia colectiva de las personas con VIH es la memoria. Con el desarrollo de este proyecto atendemos a esa transformación del recuerdo, estableciendo un paralelismo con la propia transformación de la vivencia colectiva, desde su irrupción hasta el momento actual. En este proyecto tratamos, por una parte, la impronta de la memoria en un espacio físico, medible y habitable, por otra parte, la interrelación entre el espacio íntimo de la persona y el espacio público o social, y la metáfora que establecemos entre la transformación de los recuerdos personales y la evolución de estos hechos a nivel colectivo. Para ello partimos de la construcción de un retrato del VIH desde una vivencia hipotética, tomando como referencia a un personaje ficticio, pero posiblemente real, rescatando su proceso vital donde confluyen la sinergia de discursos y percepciones del VIH/Sida, evidenciando la integración de éstos en la persona.

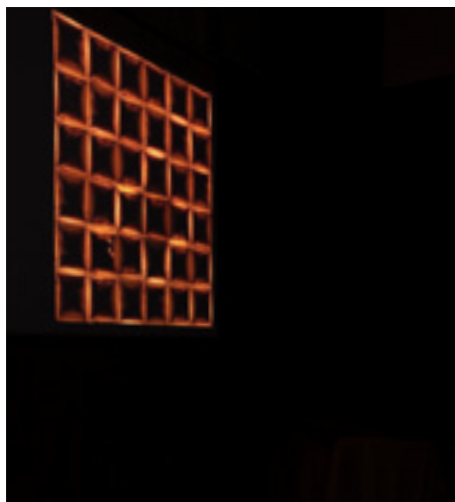
Imaginamos las salas de exposición de Golferichs como dos estancias contiguas, congeladas en algún momento pasado, invitando a evocar las estancias privadas de nuestro anfitrión. Este espacio nos sugiere el relato de las sensaciones y emociones de la persona que una vez lo habitó, por medio del archivo fotográfico, las proyecciones de vídeo sobre objeto y las narraciones sonoras, en una propuesta interdisciplinar que aporta simultáneamente diferentes miradas para acercarse a la comprensión del entramado planteado. (Figuras 521 - 524)

El texto de Aliaga responde en cierta medida a las intenciones del proyecto:

“[...] es preciso volver la vista atrás y buscar las causas de la construcción del SIDA como enfermedad social, en la que la demonización de algunos sectores de la población fue clave. En esta mirada hacia el pasado, que es un ejercicio y un trabajo de memoria, resulta productivo además preguntarse por cual ha sido el papel del arte, en tanto que dinamizador de la esfera pública de imágenes que en cierta medida pueden ayudar a transformar las ideas estabuladas



Figuras 521 - 524. Cartel exposición *Evocativa*. Casa Golferichs, Barcelona, exterior e interior. ©



y la vergüenza que ha rodeado, y todavía lo hace, a quien ha sido señalado, incluso hoy, con el dedo acusador.” (Aliaga, 2011)

Desde el espacio íntimo y el público, familiar o social, este proceso artístico basa la acción social a través del arte, en el ofrecimiento de un lugar que facilite la reflexión sobre la visibilidad y la estigmatización. Así como encontrar el equilibrio entre una mirada poética y universal, distanciada de los ensayos habituales de la acción social, a través de su planteamiento artístico contemporáneo e interdisciplinar.

El proyecto ha contado con la colaboración de Jesús Villegas y María Cucurella (voces en off de las narraciones sonoras) y Hugo Castellanos (montaje).

*Evocativa*, nuestro último proyecto hasta la fecha, es el que da nombre a la ponencia realizada en el “I Congreso Nacional de Investigadores en Arte, El Arte Necesario”, momento en el que nos encontrábamos en su plena elaboración. Estar inmersos en el proceso nos dio la oportunidad de mostrar públicamente su progresión, en el mismo momento de su desarrollo.

#### Obras presentadas:

***Colmena Infinita.*** Video monocal con sonido. 6' loop. 2012  
(Obra analizada en p. 197 de este documento)

***A veces mis recuerdos se confunden con los sueños.*** Instalación. Proyección de video con sonido sobre cama con sábanas blancas (140 x 200 cm) / 4' en loop. 2013  
(Obra analizada en p. 106 de este documento)

(Figuras 525, 526)

Figuras 525 - 526.  
*Colmena Infinita.* Proyección.  
*A veces mis recuerdos se confunden con los sueños.* Instalación. Exposición *Evocativa* ©

**No olvido tu nombre.** Instalación – Cajas y cuerdas / Fotografía / Audio 7 canales. 2013

7 audios, narraciones simultáneas de una primera experiencia afectivo-sexual, son la base sonora de la instalación. El amontonamiento de cajas de cartón, -embalajes utilizados para guardar y mudar los objetos con los que sujetamos la memoria- se vincula mediante cuerdas, de las que cuelgan fotos de pequeño formato de las camas de los participantes.

Los elementos envuelven al espectador en un espacio privado en el que resuena el murmullo de recuerdos íntimos que surgen del interior de las cajas.

**Memorándum.** Instalación – Proyección de video sobre mesa / Audio 2 canales. 2013

Un discurso fragmentado narrado a dos voces, contiene las vivencias de 8 voluntarios de la organización, entre los que se encuentran trabajadores sexuales y mujeres transexuales, en su mayoría inmigrantes. Desde la pauta ¿cuál ha sido tu vivencia con el SIDA?, se desarrollan los relatos.

Las duras experiencias descritas son relatadas de una forma neutral. Los dos audios acompañan a la proyección de un video mudo, real, robado en una noche familiar. Los discursos descarnados son neutralizados y contrastados con un ámbito de candidez familiar, inventando un espacio en el que difícilmente se encontrarían.

(Figuras 527 - 550)



*Figuras 527, 528 (izquierda). Montaje  
Figuras 529, 530 (arriba). No olvido tu nombre.  
Imagen fuente ©*



Figuras 531 - 542. Registro de camas (proceso) para *No olvido tu nombre. Evocativa* ©



*Figuras 543 - 546. No olvido tu nombre. Instalación. Cajas y cuerdas / Fotografía / Audio 7 canales.  
Evocativa ©*



*Figuras 547, 548 . Memorandum. Instalación. Video en proyección sobre mueble con 2 canales de audio.  
Evocativa ©*



*Figuras 549, 550. Inauguración exposición Evocativa ©*

## CONCLUSIONES

- El video expandido como síntesis del proceso de creación
- El acto de grabar
- La imagen anhelada



## Conclusiones

Imaginar es crear imágenes, en este caso de tiempos, de vidas, de sucesos. El arte funciona porque somos impresionables y queremos oír otras palabras que sabemos que existen, para remover por dentro profundos limos, conexiones soterradas. Funciona porque una y otra vez toma elementos de nuestro propio devenir, y los somete a la reacción de nuestra química humana y lo inexpresable encuentra palabras, sonidos, gestos hacia ti o desde ti. Porque el ser humano siempre es semejante, porque las cosas siempre son semejantes, porque el arte siempre es semejante. Por eso podemos comprender cualquier arte. Siempre que no queramos inmediata, o creamos innata, nuestra capacidad de comprender. (Masó, 2004, p. 34)

El videoarte expandido nos ha conducido desde el análisis de su práctica, por sutiles variables, predominios de confluencia y tipos de imagen. El cuerpo de la investigación, nos ha servido para analizar y exponer un sistema de trabajo, el videoarte expandido, que tiende a la hibridación con otras áreas artísticas, como la escultura, la cinematografía o la danza, y de otra índole, como las Organizaciones No Gubernamentales que trabajan con colectivos que requieren del empoderamiento y la visibilización.

Su comportamiento mediador e inclusivo, y su capacidad para recoger y manifestar las diferentes herramientas adquiridas, lo convierten en un instrumento idóneo para las prácticas artísticas interdisciplinarias y los encuentros de confluencia con agentes externos al arte.

Esta fórmula resulta de una suma de procesos, y herramientas adquiridas por la transversalidad de la *imagen*, como presencia última en cualquier medio artístico. Una síntesis de narrar vivencias y acontecimientos. Una consecuencia de la formación y el cruce de las prácticas artísticas, con débitos directos a disciplinas consolidadas por la tradición y la contemporaneidad.

Un proceso vivo, que surge de una idea previa o no, va creándose progresivamente y su crecimiento depende del entendimiento de la subjetividad personal. Es en este momento donde el corpus de creación, muestra su lectura del mundo interior y exterior.

La expansión del video como actividad autónoma, acepta los factores que constituyen sus fuentes, pero se desliga de sus débitos, persiguiendo su emancipación, y la capacidad de cautivar al espectador por la condensación de las propuestas. Creando sutiles alternancias que se combinan, para adentrarnos en un estado, en el que consciente y subconsciente parezcan mezclarse, trabajando en el intersticio entre las diferentes fases del recorrido, uniendo medio y lugar y tratando de profundizar en la percepción visual.

## **El Video Expandido como síntesis del proceso de creación**

En el espacio confluyente general que hemos tratado, en el que tres grandes áreas dialogan, la proyección de la imagen actúa como agente mediador entre los predomios escultóricos, cinematográficos y videoartísticos. El ámbito escultórico y sus medios, ofrece la materia y su evocación, el soporte, el contenedor y el dominio del espacio, para que se den las confluencias. La cinematografía explora el terreno del arte, aportando desde su corta pero intensa vida, la dilatada experiencia de su imagen, portadora de valores poéticos, temporales, espaciales y narrativos, entre otros muchos. El videoarte con su libertad, flexibilidad y capacidad de condensar esencia en la imagen, guarda los referentes heredados de sus linajes interdisciplinares, recoge sus frutos y ejerce de puente entre las otras dos.

**La expansión de la imagen en movimiento, y su confluencia con el ámbito escultórico, como sistema de trabajo, genera una serie de ventajas que observamos en su estudio y aplicamos a su praxis:**

- Facilita al autor la posibilidad de crear obras híbridas, que desde la capacidad testimonial de la imagen, pueda albergar las diferentes fases del proceso, invitando al espectador a entrar en él, y posibilitando al artista abrirlo como parte esencial de la obra.
- Es adecuado para plantear conceptos-imágenes-pensamientos contrapuestos. Generando una tensión palpable que el espectador puede reconstruir y modular.
- Permite la inclusión de la imagen en objeto o superficie existente, o en formas que actúan de superficie, que son creadas expresamente para albergarla. Invita a la investigación objetual de espacios, formas y materiales aptos para albergar su luz. A su vez induce a crear o leer la imagen y sus procedimientos de proyección, desde su condición de materia que se imbrica o evoca lo tridimensional. Este juego genera de entrada un fenómeno estéticamente cautivador, pudiendo llegar a convertirse en poema visual y matérico, en el que múltiples significados contrarios dialogan.
- La forma de exhibición en la sala, conlleva dificultades técnicas y costes elevados, pero no más que otro tipo de instalación. Cuanto mejor sea el equipo mejor serán los resultados (tanto de grabación como de reproducción-proyección). No obstante, hemos comprobado que este medio se adapta a

condiciones y equipos sencillos, pudiendo obtenerse resultados interesantes, todo depende de las exigencias que demande la obra.

- Es un método expansivo e inclusivo, ya que durante las variadas fases de su crecimiento, incorpora múltiples agentes que capta la imagen, entre los que pueden encontrarse diferentes disciplinas y colectivos, siendo la cámara el actor mediador en un trabajo comunal. Para los proyectos colectivos, la inclusión de la imagen recogida puede ser ventajosa. Fomenta una actitud participativa y una experiencia inmersiva en la intervención o instalación final, involucrando en el proceso creativo a las personas, significándose esto en el resultado.
- Los relatos múltiples en la instalación, son propicios para tratar temas complejos con lecturas contrapuestas. La elaboración y presentación del trabajo ha de responder a esta diversificación. Para enfrentar este tipo de montaje, en el que muchos factores se ponen en juego, es útil pensar en el paralelismo con el manejo de capas significantes en arte, que tienen un papel en el proceso. Los agentes que se encuentran en este espacio de confluencia y sus relaciones, son múltiples: El factor espacio, el juego con la arquitectura interior, la relación entre pantallas, la relación entre las imágenes contenidas, la lógica interna de los relatos, y como estos dialogan entre sí.

**La extensión de la imagen cinematográfica al ámbito del arte proporciona singularidades:**

- El medio facilita el complejo empleo de los relatos fragmentados, propios del cine de autor o experimental y del videoarte.
- Posibilita al espectador una experiencia más inmersiva que la unidireccionalidad de una sola pantalla, tanto para el cine expositivo como para el videoarte.
- Tiene la propiedad de transmitir pensamientos transversales a través de los intervalos de la multi-proyección; llenos, vacíos, pausas, formas de mirar, diversificación de ideas y enfoques.
- Posibilita una estrategia de producción para dos áreas cuando se trata de imagen cinematográfica, pudiendo realizar de un mismo trabajo, una versión para un solo canal, destinada al ámbito del cine, y otra versión multipantalla para el ámbito de las salas de arte. La versión fraccionada en multipantalla, es una forma posible de *montaje*, de relación entre las partes, pero puede mantener la

convencional. La complejidad radica en realizar un mismo trabajo para las dos versiones pero aporta ventajas, ya que las muchas imágenes “especulativas”, que se recogen durante el proceso pueden ser aprovechadas, siendo en ocasiones un material espontáneo y revelador no planificado. Aunque la pieza se haya concebido para la multiplicidad de visiones, la interpretación de las relaciones entre las partes, puede ser amplia.

Por su parte el videoarte en su intersección, obtiene beneficios de ambas y a su vez aporta su imagen resultante, que surge del acto de grabar.

## El acto de grabar

La mirada del autor que accede al video, desde una formación plástica heterogénea, y los oficios manuales que implican lo matérico, trae consigo influencias diferentes a las del punto de vista del autor, que llega al video desde formaciones vinculadas a la comunicación audiovisual, el cine, el diseño o la publicidad.

Las posibles singularidades de lo que busca la mirada a través de la cámara, se derivan de la propia trayectoria. Particularidades que inclinan las preferencias, a la hora de plantearse el acto de grabar, hacia factores que son inherentes a esa herencia y formación, unidas intrínsecamente al conjunto de las elecciones y circunstancias que conforman el recorrido vital.

En mi práctica, en el momento de grabar entran en juego componentes de carácter intuitivo, que conducen las propuestas conceptuales. La intención de los planos, la elección de los encuadres, las composiciones, y las futuras construcciones en la edición, son guiadas en función de principios, que se ubican en el ámbito de conocimiento de la plástica, principalmente en la escultura.

La formación en oficios artesanales, incide en la forma de proceder. Una tendencia al preciosismo en la ejecución; en el orden riguroso de las tareas y sus fases correlativas, y en cierta empatía para comprender dos aspectos: el potencial de los micro - universos, y los procesos de transformación de la materia, aprendidos del trabajo con metales preciosos.

Estas áreas de influencia actúan como condicionantes a veces, como mediadores otras, en el momento de intuir, buscar y decidir la futura imagen; en encuadrar y planificar la grabación; y en visualizar la posterior edición y construcción de la imagen intuida.

En el acto de grabar emergen factores de interés plástico, que se relatan a continuación. Estos provienen de ese bagaje y se traducen en intenciones que la cámara como extensión de la mirada explora. Como una parte del cuerpo que recibe la orden del cerebro, la cámara a través de la orden de la mirada, busca registrar el fenómeno fugaz, lo que el ojo reconoce por un instante pero no puede reproducir en su totalidad, ya que es modificado por la alteración de su recuerdo. La consecuencia de ese registro es un efecto de impregnación perceptiva en el que visiona el resultado de esa imagen.

- **Estructuras espaciales. Relaciones entre llenos y vacíos. Presencias y Ausencias.**

Entendemos como vacío “visible”, la parte de la imagen que en su neutralidad en comparación con el lleno, no atrae la atención por su acción, sino que existe y ocupa una parte del plano. Y como lleno o masa, aquella parte que por su acción; movimiento, presencia y color, conduce inevitablemente la mirada hacia sí.

Interpretamos como vacío “invisible”, aquellas imágenes hechas para el silencio, en las que el espectador puede reflexionar acerca de lo que ve, invitándole a acceder a la intención de la poética.

Para que las presencias, (llenos o masas) justifiquen su lugar en la composición y adquieran su propia potencia, el vacío (o ausencia) ha de actuar contrarrestando su existencia, creando el entorno adecuado para contextualizar su significado. De la misma forma, para que el vacío actúe como agente significante, la masa en acción que explica sin permitir reflexión, y que atrapa la atención, ha de tener una proporción equilibrada, para que no neutralice a los espacios vacíos.

- **Tensiones entre volúmenes, planos y líneas.**

Línea, plano y volumen son generativos básicos en la creación plástica, tanto en la pictórica, como la escultórica. Si aplicamos las mismas reglas de tensión entre los tres factores, en la creación de la imagen en movimiento, el resultado evocará la creación plástica, porque irá a la raíz de sus elementos estructurales de composición formal.

- **Vigilancia de los potenciales elementos objetuales, para la posterior construcción en la edición, de una imagen de evocación escultórica, por modulación o duplicación.**

Esta preocupación es persistente, ya que contiene el potencial para desmaterializar la idea de objeto en imagen de forma directa. Surge con la visión de una estructura completa. Se localiza o se construye un objeto, con propiedades de modulación posterior en la edición, imaginando una estructura que puede conformar un espacio en el que actuar, recogiendo la experiencia con la cámara y reconstruyéndola en la construcción de la imagen.

- **Puntos de fuga para facilitar el escape de la mirada, o anulación de los mismos para posibilitar la extrema concentración en el sujeto grabado.**

Cuando el ojo se sobrecarga de la intensidad de un plano, busca descansar contrarrestando en la fuga o profundidad. Esto relaja la atención, siendo útil para posibilitar una deriva del pensamiento del espectador. Si por el contrario el interés está en tensar esa concentración, romper el fondo con el desenfoque, o situar al

sujeto u objeto grabado sobre un plano neutro, dificulta que la mirada y la atención escape.

- **Ejes de gravedad, horizontalidad y verticalidad. Equilibrios y desequilibrios.**

Cuando decimos que una escultura *se cae* o por el contrario, se sustenta visualmente, nos referimos a la compensación de sus pesos, del eje de gravedad y de sus líneas transversales. La pieza puede estar bien sujeta físicamente, pero lo que cuenta no es lo físico, sino la sensación que provoca su percepción. La imagen puede compensar o desequilibrar al objeto-sujeto grabado desde el mismo principio.

- **Modulación de la luz en función del volumen, color y claroscuro.**

Un objeto escultórico puede llegar a modificar su intención, dependiendo de la luz que incida sobre él. Si miramos al objeto grabado como una forma tridimensional, apreciaremos cómo interviene la luz en la interpretación de sus volúmenes. En este sentido, los dispositivos facilitadores de la imagen alteran su corporeidad. La proyección necesita de “luz” dirigida y condiciones ambientales de oscuridad o penumbra, para la plenitud de su visionado, así mismo facilita una flexibilidad para adaptarse a lugares o superficies. La pantalla en cambio posee luz propia, teniendo en el sentido lumínico más autonomía, pero menos adaptabilidad física.

- **Búsqueda de naturalidad en el sujeto captado. Intuición de la poética del fenómeno que se origina, para que la imagen resultante constituya en sí misma una valiosa materia prima.**

Una de las enormes capacidades de la captación de imagen en movimiento, y utilización de ésta como materia prima, para interpretarla, manipularla, proyectarla, moldearla etc., es que puede recoger un momento de total naturalidad, o un fugaz fenómeno, que la vista puede percibir, pero no puede retener.

Sabemos que nuestro entorno, cualquiera que sea, está lleno de pequeños acontecimientos irrepetibles, que se suceden ante nuestros ojos acostumbrados, que en cierta manera han perdido la capacidad de sorprenderse. Un momento de naturalidad de una persona; el comportamiento singular de un animal; o un instante de sublime belleza de un paisaje, puede ser atrapado por una mirada ávida de poesía visual, que utiliza la cámara como un “ojo mecánico” que inscribe lo efímero. La imagen en movimiento se convierte entonces en un “diamante en bruto”, con una gran potencialidad poética. Un diamante opaco en su forma amorfa trasluce la posibilidad de su talla o facetado, una operación que busca resaltar la máxima expresión de su esencia, aún perdiendo volumen de material. Siguiendo la metáfora, la imagen cuando es valiosa requiere ser apreciada y trabajada para mostrar su brillo, la transparencia de su sentido.

- **Indagación y registro del origen del movimiento. Observación de su proyección para captar el instante que explica el desplazamiento completo.**

Alberto Giacometti traducía tridimensionalmente de forma esencial, ese momento en el que el movimiento de una figura, aún no se ha materializado, pero lo va a hacer en un instante próximo. En algunas de sus piezas se condensa la intención, se intuye el instante en el que el cerebro da la orden al cuerpo. Con ello demuestra que no es necesario explicar todo el desplazamiento para comprenderlo, y que un objeto inanimado puede contener ese recorrido potencial. De la limitación propia de su disciplina, extrae su lenguaje.

La imagen en movimiento no tiene obviamente esta limitación, ni tiene la ventaja de la corporeidad, pero si tenemos en cuenta la potencia de lo que Giacometti (entre otros escultores) no explica, podemos buscar en la ausencia de lo no resuelto, la síntesis de todo el recorrido. Esta aspiración no es gratuita, ya que permite al que observa la acción completar con su interpretación, lo que la imagen no aclara.

Cuando incidimos ahí, en el sentido mismo de las cosas, las disciplinas, las áreas artísticas y sus límites se disipan, porque tocamos un resorte que está por encima y detrás de todo arte.

- **Relación por dimensiones, entre el espacio propuesto y el/los sujetos grabados.**

Sería interminable hablar de las intenciones de la imagen, en relación con la escala del sujeto o de su entorno. Fijando la atención en uno de los aspectos más destacables al respecto, como puede ser la importancia que alcanza en un plano, el espacio circundante en correspondencia con el sujeto que en él se mueve, nos podríamos remitir a cientos de películas y estilos cinematográficos, como el Expresionismo, que han explorado el recurso con maestría.

Por citar un ejemplo que ya nos resulta familiar, en *Pina*, el catálogo de secuencias que incluyen preocupaciones escultóricas y espaciales, ofrecen un repertorio de la relación espacio - individuo. En la obra de Wim Wenders, como es habitual en su cine, los vínculos de escala, entre la persona que ejecuta el movimiento y el entorno en el que se desarrolla, establecen las predominancias que al autor le interesa destacar en cada momento. En ocasiones el interés del espacio es mayor que el del sujeto en movimiento, condicionando de manera visible el sentido de su acción.

- **Combinación entre la inmediatez y fugacidad del fenómeno o acción, y la permanencia de la imagen.**

Tarkovsky, Bresson, Ozu, Dreyer y tantos cineastas maestros del empleo del tiempo sabían y saben, que la creación de imagen en movimiento, depende de la idea de tiempo que el creador tiene. Las alteraciones del *tempo* narrativo, están sujetas a la intención rítmica de la narración, lo que condiciona en gran medida



la interpretación de su sentido. Observamos lo que escribe Deleuze (1987) a propósito de la relación entre imagen – movimiento y tiempo:

La imagen – movimiento constituye al tiempo bajo su forma empírica, el curso del tiempo: un presente sucesivo según una relación extrínseca del antes y el después, tal que el pasado es un antiguo presente, y el futuro, un presente que vendrá. Una reflexión insuficiente deducirá de ello que la imagen cinematográfica está necesariamente en presente. Pero esta trivialidad, ruinosa para una mínima comprensión del cine, no es tanto culpa de la imagen – movimiento como de una reflexión demasiado apresurada. Pues, por otro lado, la imagen – movimiento suscita ya una imagen “del” tiempo que se distingue de ella por exceso o por defecto, por encima o por debajo del presente como curso empírico: esta vez, el tiempo ya no se mide por el movimiento, sino que él mismo es el número o la medida del movimiento (representación metafísica). (p. 359, 360)

La imagen cinematográfica es un modelo para el videoarte en lo que respecta al dominio del empleo del tiempo. Cuando grabamos, fijamos un acto fugaz con intención de que permanezca. Traemos el tiempo pasado, que en algún momento fue presente, al tiempo presente del que lo visiona.

Este juego constante con el *tempo* y el tiempo, convierten la grabación en un testigo, con capacidad de alterar la verdad que en algún momento presencié, afianzando la permanencia de su interpretación subjetiva.

#### - **Pugna entre lo matérico y lo inmaterial.**

Buscando el significado de la palabra “grabar”, vemos en la definición, los paralelismos que se destilan entre procedimientos escultóricos, audiovisuales y emocionales:

**grabar.** (Del francés *graver*)

1. tr. Señalar con incisión o abrir y labrar en hueco o en relieve sobre una superficie un letrero, una figura o una representación de cualquier objeto.
2. tr. Captar y almacenar imágenes o sonidos por medio de un disco, una cinta magnética u otro procedimiento, de manera que se puedan reproducir.
3. tr. Fijar profundamente en el ánimo un concepto, un sentimiento o un recuerdo. <sup>47</sup>

Esta definición literal nos lleva de nuevo por tres caminos apreciados: expresión escultórica; creación audiovisual; potencial de la imagen para imprimir una emoción.

Desde el momento en el que enfocamos con la cámara, siempre estamos proponiendo una contradicción que conlleva una traducción. Por evidente que resulte, no deja de fascinarnos el hecho, de que el simple acto de

grabar, implica transfigurar en inmaterial algo tridimensional, sea espacio, sujeto u objeto. Hay en ello algo de alquímico, de transmutación de la materia.

Lo palpable, el hecho, se observa y se fija, codificado por la virtualidad de lo digital. Se muestra más tarde recuperando la experiencia de lo vivido, transmitiendo otro tiempo y reconstruyendo lo físico de un espacio, sujeto u objeto, y lo emocional de un sentimiento, concepto o recuerdo.

Si esta transcripción la realizamos con cierta consciencia metafísica, entendiendo esto como la comprensión “del ser en cuanto tal, sus propiedades, principios y causas primeras”<sup>48</sup>, comprendemos que el hecho de grabar, implica la responsabilidad de hacer justicia en la interpretación del rastro que dejamos, de lo que literalmente recogemos.

Una realidad que el ojo, sin necesitar la cámara, capta en toda la extensión que su percepción le alcanza, guardándola o no en el almacén de la memoria. Ante la visión de esa realidad, la cámara sólo puede traducirla, aprehendiendo la esencia, profundizando en su latencia, y descartando lo superfluo.

## La imagen anhelada

Rescatamos el texto, *Filosofía del Anhelado*, con el que iniciábamos esta tesis, para concluirlo.

Detrás del devenir de todas las cosas, algo permanece activo, cualitativamente idéntico a sí mismo, el ser del hombre. Y esa relación entre ese fondo permanente de la realidad universal y del yo, está alumbrada en un fenómeno espiritual concreto, específicamente humano, el anhelo [...] La vida constituye un constante tender hacia algo, un anhelo perpetuo. [...] El anhelo se distingue del amor, metafísicamente, en que éste tiende, necesariamente, a un término diferenciado, mientras aquél se dirige a un objeto infinito. El anhelo humano es el acto reiterativo por el cual el ser trasciende de su propia inmanencia en el tiempo, hacia la infinitud. (Suárez, 2008, p. 18 – 23)

El acto de grabar como cualquier pulsión artística anhela expresar la idea en su plenitud, que su representación visible contenga lo perceptible y lo intangible. Una “imagen” en la que se concentren los factores expuestos y otros que se escapan del análisis racional.

Certidumbres e intuiciones median en la imaginación y la mirada, persiguiendo un tipo de reflexión visual que pretende conformar una unidad que contenga acopio, metáfora, símbolo, pensamiento, memoria, circunstancia, percepción, emoción, concepto, poesía, estado, membrana, semilla...

Narrar las características de la imagen buscada, conlleva formular la apreciación subjetiva de aquello que intuimos. Estas podrían ser sus propiedades:

- Sus sensibilidades plásticas actúan como componentes: Intuye la poética del objeto y las relaciones que se establecen entre ellos y su contexto.
- Registra la ilimitación del espacio o su restricción; puntos de fuga, perspectivas o concentración. Amplios, angostos, expansivos, sin gravedad o asentados en tierra.
- Aprecia el poder de los volúmenes; reparto de los pesos, formas y sus significaciones.
- Valora la expresión de la mancha, la direccionalidad de la línea, la intencionalidad del color.
- Trata de multiplicar el poder de la fotografía, pero a la vez tiene muy en cuenta su capacidad de concentración.

Su visionado propone y aporta:

- La experiencia no termina cuando deja de observarse, sino que tiene cierta continuidad o proyección en el pensamiento.
- Es hipnótica y tiende al onirismo. Despierta en el espectador una actividad contemplativa y una relajación de la consciencia espacio-temporal.
- Atrapa por su naturalidad, porque rescata algo de la nuestra que intuitivamente reconocemos.
- Transita entre cierta indeterminación o incertidumbre. No es un producto, ni está terminada, apunta a un camino o a varios. Plantea siempre una duda.
- Como metáfora que es, no muestra el total de sus significados, sino que propone el marco para que sea interpretado y completado por el observador.
- Es exigente con el que la observa, le reclama tiempo. El espectador voraz no conectará con ella. Está hermanada con ese tipo de cine que se reconoce en la profundidad de sus pausas, y con ese tipo de videoarte que en su latencia no sabe de temporalidad lógica.

Sus propiedades latentes:

- Posee algo primitivo, bruto. Sugiere su propio proceso de creación y crecimiento.
- Apunta a la proyección, a la intención de lo que haría o sería a continuación.
- Su configuración se ve afectada por lo que potencialmente puede llegar a ser, de tal forma que está condicionada a la necesidad del proyecto en el que está inserta.
- Indaga en la esencia, atraviesa las capas de apariencia o socialización en el retrato; persigue la verdad de un gesto, por breve que sea.
- Propone un micro universo, con capacidad expansiva de apreciar en él un macro universo.
- Contiene múltiples significaciones, sugeridas en su apariencia e insertas en sus intenciones.
- Genera espacios poéticos, construcciones inventadas para proponer una nueva "realidad".
- Interpreta el paisaje, en asociación con los conceptos que en cada momento le acompañan.
- Capta la atmósfera del lugar. A través del color o su ausencia, del movimiento, del sonido y de la proporción que le da a cada parte, masa o estrato dentro del encuadre.
- No busca su estética ni su composición; dentro de su configuración éstos son factores que se dan por hecho.
- Es flexible; su luz, "olor", color y demás aspectos de configuración sensorial, están sujetos al territorio

donde es captada, guarda el “genio del lugar”.

- Es empática; escucha, observa, analiza y comprende lo que capta.
- No pretende imitar, no es hiperrealista aunque lo parezca, busca explicar desde esa empatía, lo que entiende como la verdad del sujeto o territorio en el que se vuelca.
- Busca mostrar el origen de los fenómenos que graba, con mayor o menor éxito pero no se conforma con menos.
- Es imagen - membrana, se sitúa en el umbral entre estados. Facilita el acceso desde lo que vemos y entendemos, hacia lo que percibimos o imaginamos.
- La imagen misma no entiende ni aclara su propia naturaleza. Su contundencia reside en su indeterminación y potencial expansión. Es más semilla que fruto.

... el horizonte es inexistente, inalcanzable, porque no puedes llegar nunca a él, se va separando de ti cada vez. [...] Creo que el horizonte, podría ser la patria de todos los hombres, porque, en cualquier lugar del mundo que estés, tienes el horizonte envolviendo la zona donde tú eres el centro, tú, el que mira. (Chillida, 2003)

Las definiciones de imagen que se han expuesto a lo largo de este estudio, buscan describir al final una sola. Una imagen que guarda su latencia, y permanece imprecisa en su forma, en la imaginación de quien la busca, sea cual sea su apariencia exterior o su intención. Probablemente, la imposibilidad de hallarla en su totalidad, es paradójicamente lo que da sentido a un movimiento que busca su horizonte.

## NOTAS

- 1 Definición de *Imagen*, cuarta acepción. *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. 22ª Edición. Publicada en 2001. Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=imagen>
- 2 “You can find out how to do something and then do it, or do something and then find out what you did”. Isamu Noguchi. Recuperado de <https://artsy.net/post/editorial-behind-the-scenes-with-isamu-noguchi>
- 3 Joseph Beuys, 1986. Extraído del libro: Masó Guerri, A., 2004. *¿Qué puede ser una escultura?* Editorial Universidad de Granada, España. P. 27
- 4 Javier Peteiro es doctor en Medicina y jefe de la sección de Bioquímica del Complejo Hospitalario Universitario a Coruña (CHUAC).
- 5 Entrevista con Tony Ousler. Revista El Cultural. 08/03/2012. Recuperado de: [http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS\\_DIAS/2892/Tony\\_Ousler](http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/2892/Tony_Ousler)
- 6 Citada por VALIE EXPORT, *Expanded Cinema as Expanded Reality* (conferencia en el contexto de *The Essential Frame: Austrian Independent Film 1955-2003*, Londres, 2003). Publicada en la revista on-line *Senses of Cinema*. Recuperado del ensayo de Esperanza Collado, (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid, España. Trama Editorial y Fundación Arte y Derecho. P. 132
- 7 “...les espaces n’ont donc pas cessé de lui apparaître plus vastes qu’ il ne savait, peut-être même, en vient-il à penser, se dilatent-ils, à mesure qu’ il s’ y avance, sous le ciel du matin qui semble, lui, s’ être immobilisé (...). Tout se multiplie, tout s’ étend. « Y. Bonnefoy, *La Vie errante*, Paris, 1997, p. 30-31. Extraído del libro *La Joie Spacieuse. Essai sur la dilatation*. Jean- Louis Chrétien. Les Éditions de Minuit. Paris. 2007. p. 12
- 8 Definición de *Escultura*. *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. 22ª Edición. Publicada en 2001. Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=escultura>
- 9 Isamu Noguchi. Traducción de “Everything is sculpture... Any material, any idea without hindrance born into space, I consider sculpture.” Recuperado de: <http://www.christies.com/lotfinder/furniture-lighting/isamu-noguchi-an-important-and-unique-table-5572651-details.aspx>
- 10 Wikipedia. Recuperado de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Cinematograf%C3%ADa>
- 11 Definición de *Cinematografía*. *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. 22ª Edición. Publicada en 2001. Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=cinematograf%C3%ADa>
- 12 Exposición de Tony Ousler, *Trunk Mask Bomb Frame Hatchet Crutch Queen*. Galería Soledad Lorenzo de Madrid. 2008. (Traducción Elena González). Recuperado de: <http://www.opinarte.com/eventos/culturales/160/tony-ousler/>
- 13 Jonathan Shaughnessy. Extracto de la *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol.51, 2006, p. 192. Recuperado de: [http://www.wyngeleynse.ca/cv\\_wyn\\_geleynse.html](http://www.wyngeleynse.ca/cv_wyn_geleynse.html)
- 14 Entrevista a Andrea Wolf. Dentro del marco de la BVAM 10 Bienal de Video y Artes Mediales. Santiago de Chile.2012. Recuperado de: <http://bvam.cl/10/noticias/entrevista-andrea-wolf/>
- 15 Catálogo de la exposición Janet Cardiff & George Bures Miller. *The Killing Machine y otras historias. 1995 – 2007*.

- Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Barcelona, 2007. Editado por Ralf Beil y Bartomeu Mari
- 16 Definición de *esbozo*. *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. 22ª Edición. Publicada en 2001.  
Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=esbozo>
- 17 Mekas, Jonas. Declaraciones contenidas en *Guest*, José Luis Guerin 2007.
- 18 Guerin, J.L. Declaraciones tomadas de la entrevista con el autor, contenida en la presente tesis. Barcelona 11 de Junio del 2012
- 19 Youngblood, Gene. *Cine Expandido*. EDUNTREF. Buenos Aires, 2012. p. 59. Traducción de la edición *Expanded Cinema*. Editorial: EP Dutton. New York, 1970.
- 20 “[...] I make a work with moving images, I usually do both a film version and an installation version. The film version is distributed through festivals and on television, and the installation through galleries and museums. But if I think about my approach to the medium of the moving image itself, it’s more as an artist. The important thing for me is to express myself through the medium. Only when I have to do, I think about the differences between the two fields, like when I try to get financing from the film world. It’s then that I often realize how different my approach is. It’s not always easy to find a common language. But fortunately there are people out there who are interested in the new developments going on in film narration [...]”
- Entrevista de Doug Aitken a Elija-Lisa Ahtila, contenida en: *Broken Screen. Conversations with Doug Aitken. Expanding the Image Breaking the Narrative*. 2006 D.A.P./Art publishers. Nueva York. 18
- 21 Doug Aitken. Entrevista de Javier Hontoria. Revista El Cultural, 01/07/2004. Edición impresa. Recuperado el 20 de mayo de 2014 en: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/9910/Doug\\_Aitken](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/9910/Doug_Aitken)
- 22 NICANOR, M., VANDEMOORTELE, J. (febrero 2010). Entrevista a Doug Aitken. EXIT Express. ARCO ‘10, p.6.
- 23 El director habla sobre la exposición *Series militares* de Aleksandr Sokurov (2012), en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA)
- 24 Guerin se refiere al *Jeonju Digital Project*, dentro del festival de cine coreano Jeonju International Film Festival (2011)
- 25 El cineasta menciona a André Bazin en *¿Qué es el cine? I. Ontología de la imagen fotográfica*. p. 29: “[...] la fotografía no crea como el arte la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción. En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica.”
- 26 Guerin, J.L. Declaraciones tomadas de la entrevista contenida en la presente tesis. Barcelona 11 de Junio del 2012
- 27 Bill Viola, 1982. Declaraciones publicadas por primera vez en el catálogo de exposición conjunta, Summer 1985, ed. Julia Brown (Los Ángeles, Museo de Arte Contemporáneo, 1985).
- 28 Texto que dio entrada a la exposición de Bill Viola en el Grand Palais de París. Procedente de: Blake, William. 2007. *El matrimonio del cielo y el infierno (1790-93)*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- 29 Bill Viola: “The old pictures were just the starting point. I was not interested in appropriation or restaging; I wanted to get inside these pictures, to embody them, to inhabit them, to feel them breathe. Ultimately, it became about their spiritual dimensions, not the visual form. As to my concept in general, it was to get to the root source of my emotions and the nature of emotional expression itself.”
- Recuperado de: Bowen, Dore. 2006. *Imagine There’s No Image (It’s Easy If You Try): Appropriation in the Age of Digital Reproduction*. A Companion to Contemporary Art since 1945. Editado por Amelia Jones. Oxford: Blackwell Publishing. (pp. 534-556)

- 30 Bill Viola: "I found myself falling into the image, getting lost in its aura [...] This provided the final link I needed to realize that immersion is not dependant on scale, that it has to do with some other property of the image." Recuperado de: Bowen, Dore. 2006. *Imagine There's No Image (It's Easy If You Try): Appropriation in the Age of Digital Reproduction*. A Companion to Contemporary Art since 1945. Editado por Amelia Jones. Oxford: Blackwell Publishing. (pp. 534-556)
- 31 Declaraciones de Hans Haacke al respecto de su instalación *Castillos en el aire*. Recuperado de: <http://www.museoreinasofia.es/prensa/area-prensa/exposiciones-prensa/haacke/dossier-haacke.pdf>
- 32 Del poema "Un metro cuadrado en la cárcel" capítulo cuatro "Direcciones personales", dentro del volumen *Hiyaughniyah, hiya ughniyah (Es una canción, es una canción)*. Mahmoud Darwish, 1985.
- 33 Definición de *onirismo*. *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. 22ª Edición. Publicada en 2001. Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=onirismo>
- 34 Suter Latour, G., 2010. Análisis Teórico-Práctico del Vacío y del Silencio en la Producción Artística Contemporánea. Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia, España. p. 167: Entrevista realizada a Douglas Gordon por con motivo de su muestra individual en el año 2004 en el Hirshhorn Museum, Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=SjYb6EN0v8w>.
- 35 Carlos V y los tapices de la serie la Conquista de Túnez. Recuperado de: <http://algargosarte.lacoctelera.net/post/2010/06/05/carlos-v-y-tapices-la-serie-conquista-t-nez>
- 36 La Biblioteca de Babel. Contenido en «El jardín de senderos que se bifurcan». Escrito por Jorge Luis Borges en 1941, y publicada en el *Ellery Queen's Mystery Magazine*, de agosto de 1948. Fue publicada nuevamente en su totalidad en la colección *Ficciones* de 1944.
- 37 Wikipedia. *Sueño lúcido*. Recuperado de: [http://es.wikipedia.org/wiki/Sue%C3%B1o\\_%C3%BAcido](http://es.wikipedia.org/wiki/Sue%C3%B1o_%C3%BAcido)
- 38 Merce Cunningham citado en Germano Celant, (ed.), Merce Cunningham, Milano, Charta/Fundació Antoni Tapies, 1999, p. 34. Recuperado de: Zulai Macías Osorno "El poder silencioso de la experiencia corporal en la Danza Contemporánea" II Premio Internacional Artez Blai de Investigación sobre las Artes Escénicas. Editoria Artezblai, 2009 (p. 68)
- 39 René Descartes, cit. por Zulai Macías Osorno "El poder silencioso de la experiencia corporal en la Danza Contemporánea" II Premio Internacional Artez Blai de Investigación sobre las Artes Escénicas. Editoria Artezblai, 2009, p.32.
- 40 Olga Mesa entrevistada por J. A. Sánchez, "Cuerpos sobre blanco", Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 65)
- 41 Marian Villanueva autora de la intervención, es miembro del Colectivo UBI, bailarina- coreógrafa y Licenciada en Pedagogía de la Danza
- 42 Jacqueline Robinson, *Eléments du langage chorégraphique*, París, Vigot, 1981, cit. por Laurence Louppe, "Poética de la danza contemporánea", trad. esp.:A. Fernández Lera, Ediciones Universidad de Salamanca/FOCUS 12, 2011, p. 163.
- 43 Marian Villanueva, *performer* de la acción.
- 44 Observatorio de Derechos Humanos y VIH/SIDA. "Informe 2011: Servicio de Asesoría Jurídica en VIH y sida". Recuperado de: [http://observatorioderehdv.files.wordpress.com/2012/04/informe\\_2011baja.pdf](http://observatorioderehdv.files.wordpress.com/2012/04/informe_2011baja.pdf)
- 45 Lierni Irizar Lazpiur - 15/04/2005. Publicado en la Revista Lo más positivo, Nº 31, p 11. Grupo de Trabajo sobre Tratamientos del VIH. Barcelona, 2005



46 Página activa: <http://mutuocentro.com/molecula-the-wrong/>

47 Definición de grabar. Diccionario de la lengua española (DRAE). 22ª Edición. Publicada en 2001.

Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=grabar>

48 Definición de metafísica, acepción 1ª. Diccionario de la lengua española (DRAE). 22ª Edición. Publicada en 2001.

## REFERENCIAS

- Aitken, D., 2006. *Broken Screen. Conversations with Doug Aitken. Expanding the Image Breaking the Narrative*. Nueva York, EUA. D.A.P./Art publishers. 8, 18, 180
- Aliaga, J. V., 2011. *Memoria y SIDA*. Del catálogo de la exposición; *You are not alone*. Fundació Joan Miró y MARCO, Museo Arte Contemporánea de Vigo. 2011 y 2012. ArtAids Foundation, Fundació Joan Miró, Fundación MARCO. 24
- Bachelard, G., 1975. *La poética del espacio* (2ª ed.). México D.F. Fondo de Cultura Económica. 7, 8, 15, 74, 137, 147, 151, 152, 164, 172, 177, 178, 189, 190, 230, 254
- Bandura, A., 1986/1987. *Pensamiento y Acción, fundamentos sociales* (2ª ed: trad). Barcelona, España: Ediciones Martínez Roca. 68, 70
- Bazin, A., 2001 *¿Qué es el cine?* Madrid. Ediciones RIALP. 29.
- Blake, W., 2007. *El matrimonio del cielo y el infierno (1790-93)*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Borges, J., L., 1979. *Ficciones*, Madrid, España. Alianza Editorial.
- Bresson, R., 1979. *Notas sobre el cinematógrafo* (2ª ed.). México D.F. Ediciones Era S.A., 10, 12, 31, 37
- Canet, F., 2013. La fricción entre lo azar y lo controlado en el cine de José Luis Guerin. *Archivos de la filmoteca* 72. 145-159.
- Carnacea A, Lozano A., 2011. *Arte, intervención y acción social. La creatividad transformadora*. Madrid, Editorial Grupo 5. <http://editorial.grupo5.net>
- Chillida, E., 2003. *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Barcelona, España. Ediciones Destino, S.A. 66, 154
- Chrétien, J.L., 2007. *La Joie Spacieuse. Essai Sur la Dilatation*. Paris, Francia. Les Éditions de Minuit. 14, 16, 20, 25, 26, 28, 144,
- Collado Sánchez, E., 2012. *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid, España. Trama Editorial y Fundación Arte y Derecho. 20, contraportada,
- Darwish, M., 1985. *Hiya ughniyah, hiya ughniyah*
- De Lucas, G. (2011, 30 de Marzo). Los ojos frente a la cámara. *Cultural La vanguardia*. 3
- Deleuze, G., 1987. *La imagen – tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, España. Ediciones Paidós. 359, 360
- Delgado M., 2008. Presentación del seminario “La eficacia simbólica de las imágenes. Cine y chamanismo”. Murcia
- Dubois, P., 2012. *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. París, Francia. Editor: Yellow Now Parution.
- Esquerra, N., 2008. A propósito del montaje de “Unas fotos en la ciudad de Sylvia”. *Libreto contenido*

- en la edición del DVD. 42.
- Febrer Fernández, N., 2008. *Lo Cotidiano: Entorno y Artificio. Formas de representación en el Arte Contemporáneo: Cine, Fotografía, Videoarte y Literatura. (1970 – 2003)*. Tesis Doctoral. Facultad De Filosofía Y Letras. Universidad de Valladolid, España. 286
- Gadamer, H. G., 1993. *Verdad y Método II*. Quinta edición. Salamanca, España. Ediciones Sígueme. 145
- Gordon, D., 2006. *Lo que quieres que diga...yo ya estoy muerto*. Catálogo de Exposición. Barcelona, España. Fundació Joan Miró. 121, 130
- Hontoria, J., (2004, 1 Julio). Entrevista a Doug Aitken. *Revista El Cultural*. Edición impresa. Recuperado de [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/9910/Doug\\_Aitken](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/9910/Doug_Aitken)
- Krauss, R., (Primavera de 1979). La escultura en el campo expandido. Artículo aparecido originalmente en la revista *October* Nº 8. New York, EUA
- Lee, R. S., Kochman, A., Sikkema, K.J., 2002. Internalized stigma among people living with HIV/AIDS, *AIDS and Behavior*, núm. 6, 2002. ONUSIDA, *Marco Conceptual y bases para la acción. Estigma y discriminación relacionados con el VIH/SIDA*. 309-319
- López, I., 2012. La cámara como escritura en la creación audiovisual de Bill Viola (*The passing*), Alan Berliner (*Nobody's business*) y Agnès Varda (*Les glaneurs et la glaneuse*). Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid.
- Losilla, C., 2011. Donde ya no estamos. *Cahiers du Cinéma España*, Nº 42. 24, 25.
- Loupe, L. 2011. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca, España. Ediciones Universidad de Salamanca. FOCUS 12. 163.
- Marchessault, J., Lord, S., (Ed.), 2008. *Fluid Screens, Expanded Cinema*. University of Toronto Press. Canada. Recuperado de [http://www.visionaryfilm.net/2011\\_05\\_01\\_archive.html](http://www.visionaryfilm.net/2011_05_01_archive.html)
- Mariani, N. (2010, Diciembre). El videoarte expandido de Doug Aitken. *Blog de Nicola Mariani*. Recuperado de: <https://app.box.com/shared/o40fdjiag0>
- Martin, S., 2006. *Videoarte*. Colonia, Alemania. Taschen. 6, 92
- Martinez Clará, J. (2011, 30 Marzo). La dama de Corinto. Ut pictura kinesis. *Cultural La vanguardia*. 5.
- Masó, A. 2004. *Qué puede ser una escultura*. Granada, España. Editorial Universidad de Granada.
- Mayer, M., 2010. *Le temps des fantômes. Approche de l'oeuvre cinématographique de José Luis Guerin*. Tesis doctoral. (Traducción al castellano). Universitat Pompeu Fabra y Aix-Marseille Université, 409.
- ONUSIDA, 2008. *Monitoring the declaration of Commitment on HIV/AIDS: Guidelines on Construction of Core Indicators*. Recuperado de <http://www.unaids.org>
- Peteiro Cartelle, J., 2010. *El autoritarismo científico*. Málaga, España. Miguel Gómez Ediciones. Introducción, 13, 18, 20, 21, 22, 23
- Piqueras Marín, M. D., 2007. *Instalaciones Interactivas de Configuración Fílmica (IICF)*. Marco

- conceptual y ensayo experimental*. Programa de doctorado Artes Visuales e Intermedia. Universidad Politécnica de Valencia. 26, 27
- Planas Rosselló, M. (Febrero, 2013). Escultura y Paisaje. (D. D. UB, Ed.) Recuperado de *Dipòsit Digital de la UB*: <http://hdl.handle.net/2445/33737>
- Pühringer, A., Neumaier, O., 1995. Conversación con Bill Viola: la mortalidad de la imagen. *Revista Lápiz*. Nº 113. 58-65. 63, 64
- Puyal, A., 2012. Cineastas en el museo: José Luis Guerin. *Archivos de la Filmoteca* 69. 104-119.
- Ramírez, J.A. 2003. Lágrimas de plasma: la pasión según Bill Viola. *Arquitectura Viva*. Nº 93. 90-93.
- Sánchez Noriega, J. L., 2000. *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, España. Editorial Paidós. 105
- Sánchez, J. A., 2003. *Cuerpos sobre blanco*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 65
- Sobczyk, M. 2011. *De la fatiga de lo visible*. Valencia, España. Correspondencias Pre-textos. Universidad Politécnica de Valencia. 47, 153, 155, 157, 177, 178.
- Solana, G., 2005. Bill Viola: el lentísimo teatro del tiempo y la eternidad. *Revista Arte y Parte*. Nº 55. 41, 44
- Solier, P. M. (Junio, 2012). Arte y Movimiento. (U. d. Jaén, Ed.) Recuperado el 2 de Abril de 2014, de *Revista Interdisciplinar del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal*. Recuperado de <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/721>
- Suárez, J. A., 2008. *Filosofía del Anhelado (ensayos)*. Alicante, España. Editorial Club Universitario. 24
- Sucari Jabbaz, G., J., 2009. *El Documental Expandido: Pantalla y Espacio*. Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona, España. 122, 123, 126, 127
- Suter Latour, G., 2010. *Análisis Teórico-Práctico del Vacío y del Silencio en la Producción Artística Contemporánea*. Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia, España. 166, 167
- Tarkovski, A., 2005. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (9ª ed.). Madrid. Ediciones RIALP, S.A. 59, 83, 84, 148.
- Tranche, R., 2012. De la pantalla al lienzo: Cine proyectado y cine expuesto. *Archivos de la filmoteca* 69. 74-77.
- Viola, B., 2003. "A Conversation: Hans Belting and Bill Viola." In *The Passions*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum. Ed. John Walsh, 189–220. 199
- Viola, B., 2007. *Las horas invisibles: Catálogo de exposición*. Museo de Bellas Artes de Granada. Bill Viola; [textos, David Ross, Bill Viola, John Walsh]. Granada. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. 30
- Viola, B., Walsh, J., (et. al), 2003. *Bill Viola: the passions / John Walsh (editor); with essays by Peter*

*Sellars [and] John Walsh; a conversation between Hans Belting and Bill Viola; and descriptions and documentation by Bill Viola and Kira Perov.* Los Angeles: The J. Paul Getty Museum

Von Goethe, J. W., 2005. *Las penas del joven Werther*. Traducción Osvaldo y Esteban Bayer. Introducción Jorge Warley. Buenos Aires: Colihue. Publicada en 1774, revisada en 1787.

Wenders, W., 2001. *Written in the West*. New York. TeNeues Pub Group.

Youngblood, G., 2012. *Cine Expandido*. Buenos Aires. EDUNTREF, 59. Primera edición: *Expanded Cinema* (1970). New York: E. P. Dutton & Co.

## Recursos en la red

### ARCHIVOS

UbuWeb

<http://www.ubu.com/>

CINE - DEFORMA | Cultura online

[http://www.deforma.info/es/category.php?id\\_category=4](http://www.deforma.info/es/category.php?id_category=4)

ISSUU - ESTÚDIO 8 by Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

[http://issuu.com/fbaul/docs/est\\_\\_dio8\\_lowres](http://issuu.com/fbaul/docs/est__dio8_lowres)

BR::AC

<http://www.hipatiapress.info/hpjournals/index.php/brac/index>

Archivo 2010 - Metrópolis - RTVE.es

<http://www.rtve.es/television/metropolis/programasanteriores2010/>

Revista Cine Documental

<http://www.revista.cinedocumental.com.ar/>

Portal digital, Replica21

<http://www.replica21.com/imago.html>

Art Project

<http://www.google.com/culturalinstitute/collections?projectId=art-project&hl=en>

Archivo Virtual de Artes Escénicas

<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis>

Portada de tesis – Dialnet

<http://dialnet.unirioja.es/tesis>

Teseo

<https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do>

VIDEOARTE - Tesis y monografías

<http://tesisymonografias.net/VIDEOARTE/1/>

### EXPOSICIONES

Partit amistós - sentiments electrònics - Fundació Joan Miró

<http://www.fundacionmiro-bcn.org/exposicio.php?idioma=4&exposicio=1956&titulo=Pipilotti%20Rist>

La videoartista Rist dialoga con Miró a partir de su escultura Femme

<http://www.lavozlibre.com/noticias/ampliar/81254/la-videoartista-rist-dialoga-con-miro-a-partir-de-su-escultura-femme>

Pipilotti Rist - Herbstzeitlose (Saffron Flower or Fall Time Less) - Artwork details at artnet  
<http://www.artnet.com/artists/pipilotti-rist/herbstzeitlose-saffron-flower-or-fall-time-less-a-aWee85Tn9d9-zExJxKUCiQ2>

The Killing Machine and Other Stories / e-flux  
<http://www.e-flux.com/announcements/the-killing-machine-and-other-stories/>

Dreyer-Hammershoi  
<http://www.a-desk.org/13CAST/dreyer.php>

CCCB :: Exposición Hammershoi y Dreyer  
<http://www.cccb.org/es/exposicio?idg=10917>

Let Us Face the Future - Fundació Joan Miró  
<http://www.fundacionmiro-bcn.org/exposicio.php?idioma=6&exposicio=3230&titulo=Let%20Us%20Face%20the%20Future>

Bill Viola: Más allá de la mirada (imágenes no vistas) | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/bill-viola-mas-alla-mirada-imagenes-no-vistas>

Glow - IDN: CHUNKY MOVE - MERCAT DE LES FLORS  
<https://www.youtube.com/watch?v=PZruDmlv2Ok>

El efecto del cine. Ilusión, realidad e imagen en movimiento. Realismo. CaixaForum Madrid  
[http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/el-efecto-del-cine-en-caixaforum-esp\\_\\_816-c-13704\\_\\_.html](http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/el-efecto-del-cine-en-caixaforum-esp__816-c-13704__.html)

El efecto del cine. Ilusión, realidad e imagen en movimiento. Sueño. CaixaForum Barcelona  
[http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/view\\_object.html?obj=816,c,14228](http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/view_object.html?obj=816,c,14228)

He\_visto\_caballos\_cat.pdf (application/pdf Objeto)  
[http://www.teatrelliure.com/documents/temp0809/he\\_visto\\_caballos\\_cat.pdf](http://www.teatrelliure.com/documents/temp0809/he_visto_caballos_cat.pdf)

Historias en tierra baldía - a-desk  
<http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article248>

Poesía iraquí  
[http://www.poesiaarabe.com/poesia\\_iraqui.htm](http://www.poesiaarabe.com/poesia_iraqui.htm)

Mahmud Darwix  
<http://mahmuddarwix.blogspot.com.es/>

Fotografías Las mujeres que no conocemos - Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona  
[http://www.cccb.org/es/album-fotograf\\_as\\_las\\_mujeres\\_que\\_no\\_conocemos-18748](http://www.cccb.org/es/album-fotograf_as_las_mujeres_que_no_conocemos-18748)

Video espacio Amaya Hernández  
<http://www.amayahernandez.es/HOME.html>

Doug Aitken | blueprojectfoundation.org  
<http://blueprojectfoundation.org/ca/doug-aitken>

Insomnia - Fundació Joan Miró

<http://fundacionmiro-bcn.org/exposicio.php?idioma=6&exposicio=4701&titulo=Insomnia>

Todas las cartas | - Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

[http://www.cccb.org/es/exposicio-todas\\_las\\_cartas-38071](http://www.cccb.org/es/exposicio-todas_las_cartas-38071)

Albert Serra. Pompidou

<http://andergraun.com/index.php?lang=es&sec=arte&param1=carte-blanche-pompidou>

‘Els tres porquets’ de Albert Serra: crónica del rodajeEl Séptimo Sentido

<http://blogs-lectores.lavanguardia.com/el-septimo-sentido/els-tres-porquets-de-albert-serra-cronica-del-rodaje>

### **CINE EXPANDIDO**

Cine Hibridaciones Archivos Filmoteca

<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/issue/view/23/showToc>

Artintelligence » The Cinema and the Gallery: Documenta 11 (2002) Documents

<http://artintelligence.net/review/?p=78#more-78>

Número 13 | Cinefórum L'Atalante

<http://www.cineforumatalante.com/revista-latalante/numeros/numero-13/>

Del videoarte al cine expandido. Susana Blas. 18 de enero :: Deac Musac

<http://deacmusac.es/del-videoarte-al-cine-expandido-susana-blas-18-de-enero>

El campo expandido

<http://www.elcultural.es/revista/arte/El-campo-expandido/5245>

Lech Majewski: “El cine es ahora el encargado de crear las grandes metáforas”

<http://www.elcultural.es/noticias/cine/Lech-Majewski-El-cine-es-ahora-el-encargado-de-crear-las-grandes-metaforas/4175>

“El concepto de campo expandido” | Retórica e Imagen

<http://retoricaeimagen.wordpress.com/el-concepto-de-campo-expandido/>

El cine expandido - RTVE.es

<http://www.rtve.es/television/20110517/cineastas-exponen/433019.shtml>

### **ISAAC JULIEN**

ISAAC JULIEN at LOOP Fair 2013, Barcelona. | METALOCUS

<http://www.metalocus.es/content/es/blog/isaac-julien-loop-fair-2013-barcelona>

MoMA | Isaac Julien: Ten Thousand Waves

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1417>

Isaac Julien | Ron Mandos

<http://www.ronmandos.nl/artists/isaac-julien>

Isaac Julien, Ten Thousand Waves

<http://nicolamariani.es/2011/06/08/isaac-julien-ten-thousand-waves/>



## **MARINA ALEEXEVA**

Marina Gisich Gallery

<http://www.gisich.com/exhibitions/11?locale=en>

Boris Kazakov - NESTLINGS OF SEA on Vimeo

<http://vimeo.com/3295295>

Evening with Boris Kazakov | Formal Theater

<http://formalnyteatr.ru/en/fest-2012/prog2012-en/evening-with-boris-kazakov/>

[http://www.thankeve.nl/eastarea/ev/wru\\_6.shtml](http://www.thankeve.nl/eastarea/ev/wru_6.shtml)

Art Imitates Life(Box): Marina Alexeeva's "Lifeboxes" at the Marina Gisich Gallery - Art in Russia

<http://artinrussia.org/lifeboxes/>

Bath / Prison («Lifeboxes»)(2011) - Marina-Alexeeva-biografía.pdf

<http://www.fundacionsorigue.com/web/wp-content/uploads/2013/03/Marina-Alexeeva-biograf%C3%ADa.pdf>

## **KEN MATSUBARA**

"Repetition", una exposición de Ken Matsubara | Barcelona Cultura

<http://barcelonacultura.bcn.cat/es/descubre/repetition,-una-exposicion-de-ken-matsubara>

La memoria del espejo

<http://www.tercerainformacion.es/spip.php?article64411>

Ken Matsubara: The Deep Symbolism of Water - My Art Guides

<http://www.myartguides.com/categories/art/item/466-ken-matsubara-the-deep-symbolism-of-water>

Schroeder Romero & Shredder | The Tiger and the Sunflower: Decorative Traditions and Contemporary Voices in Japanese Art

[http://srandsgallery.com/index.php?/exhibitions/the\\_tiger\\_and\\_the\\_sunflower\\_japanese\\_art/winter\\_dreams\\_letters/20/](http://srandsgallery.com/index.php?/exhibitions/the_tiger_and_the_sunflower_japanese_art/winter_dreams_letters/20/)

Lightbox: The Winter Dream, The Story of Water

<http://lightboxvenice.blogspot.com.es/2011/10/ken-matsubara-winter-dreams-story-of.html>

Lightbox: The story of our encounter

<http://lightboxvenice.blogspot.com.es/2011/10/story-of-our-encounter.html>

La obra de Ken Matsubara llega Barcelona

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20140131/54399783467/ken-matsubara-expone-por-primera-vez-en-espana-su-obra-sobre-la-memoria.html>

## **KEN MATSUBARA**

<http://www.oplus.jp/kenmatsubara/>

Ken Matsubara | [blueprojectfoundation.org](http://blueprojectfoundation.org)

<http://blueprojectfoundation.org/ca/ken-matsubara>

### **JAUME PLENSA**

Entrevista a Jaume Plensa: “Para hacer buen arte hay que crecer como persona” – YouTube

<https://www.youtube.com/watch?v=KpjpOonRB-8>

Inside, Below, and Above the Crown Fountain – YouTube

<https://www.youtube.com/watch?v=NziRaGxl8Ow>

Arte y Movimiento. Revista

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/index>

Fuente crown jaume plensa - Google Académico

<http://scholar.google.es/scholar?hl=es&q=fuente+crown+jaume+plensa&btnG=&lr=>

Imprescindibles - Jaume Plensa, Imprescindibles - RTVE.es A la Carta

[www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-jaume-plensa/2449147/](http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-jaume-plensa/2449147/)

All | Franc Aleu

<http://www.francaleu.com/works/all/>

### **ALEXANDR SOKUROV**

Series militares. Aleksandr Sokurov en la Colección MACBA

<http://www.macba.cat/es/expo-military-series>

### **JOSE MARIA ORBE**

‘Aita’ participará en Nueva York en el festival de cine de no ficción del MoMA

<http://www.diariovasco.com/v/20120130/cultura/aita-participara-nueva-york-20120130.html>

Entrevista completa a Jose Maria de Orbe, director de ‘Aita’ | EITB Vídeos

<http://www.eitb.com/es/videos/detalle/507620/entrevista-completa-jose-maria-orbe-director-aita/>

### **ISAKI LACUESTA**

Cuestiones de ontología en la obra de Albert Serra e Isaki Lacuesta | Steven Marsh

[http://www.academia.edu/2502406/Cuestiones\\_de\\_ontologia\\_en\\_la\\_obra\\_de\\_Albert\\_Serra\\_e\\_Isaki\\_Lacuesta](http://www.academia.edu/2502406/Cuestiones_de_ontologia_en_la_obra_de_Albert_Serra_e_Isaki_Lacuesta)

De cos present

<http://www.latermitafilms.com/es/obras-isaki-lacuesta/instalaciones/de-cos-present/>

### **PETER GREENAWAY**

Peter Greenaway Bodas de Caná « cicus · Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla

<http://cicus.us.es/espectaculo-audiovisual-%E2%80%99Clas-bodas-de-canaan%E2%80%9D-peter-greenaway/>

Art - In Venice, Peter Greenaway Takes Veronese’s Figures Out to Play - NYTimes.com

[http://www.nytimes.com/2009/06/22/arts/design/22greenaway.html?\\_r=1&](http://www.nytimes.com/2009/06/22/arts/design/22greenaway.html?_r=1&)

Factum Arte :: Peter Greenaway, Las Bodas de Caná de Veronese

<http://www.factum-arte.com/pag/431/Peter-Greenaway-sobre-Las-Bodas-de-Cana-de-Veronese>

La tercera visión de Peter Greenaway

[www.tiempodehoy.com/cultura/la-tercera-vision-de-peter-greenaway](http://www.tiempodehoy.com/cultura/la-tercera-vision-de-peter-greenaway)

The Wedding at Cana by Peter Greenaway – YouTube

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_CB2\\_msTGvg](https://www.youtube.com/watch?v=_CB2_msTGvg)

Peter Greenaway: “Nine Classic Paintings Revisited” [https://www.youtube.com/watch?v=plWSGAEuD\\_0&feature=related](https://www.youtube.com/watch?v=plWSGAEuD_0&feature=related)

### **DOUG AITKEN**

Doug Aitken\_AitkenWorkshop

<http://www.dougaitkenworkshop.com/>

El videoarte expandido de Doug Aitken - submergentes.org

[www.submergentes.org/El-videoarte-expandido-de-Doug](http://www.submergentes.org/El-videoarte-expandido-de-Doug)

Whitney Museum of American Art: Home

<http://whitney.org/>

Station to Station

<http://stationtostation.com/>

Doug Aitken, panta rei eléctrico y conciencia expandida

<http://nicolamariani.es/2012/02/06/doug-aitken-panta-rei-electrico-y-conciencia-expandida/>

### **J. L. GUERIN**

José Luis Guerin expone en venecia : “Soy heredero de los pintores” - Escenarios –

[http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/jose-luis-guerin-expone-venecia-soy-heredero-pintores\\_328074.html](http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/jose-luis-guerin-expone-venecia-soy-heredero-pintores_328074.html)

Días de cine: ‘Guest’, de José Luis Guerin - RTVE.es

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-guest-jose-luis-guerin/1054655/>

Museo Esteban Vicente Segovia Guerin

<http://www.museoestebanvicente.es/expoAnterior.asp>

Cine original: cine expandido

<http://cineoriginal.blogspot.com.es/search/label/cine%20expandido>

Elcultural José Luis Guerin

<http://www.elcultural.es/revista/cine/Jose-Luis-Guerin/28379>

Cahiers du cinéma: España. 2011, Nº. 42 (Febrero) - Dialnet

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=260282>

Guerin y Mekas Détour | Nuestro tiempo | La memoria del montaje / El montaje de la memoria

<http://www.détour.es/tiempo/jesus-cortes-correspondencias-jonas-mekas-jose-luis-guerin.htm>

### **JANET CARDIFF & G BURES MILLER**

Janet Cardiff and George Bures Miller - Paradise Institute - Artwork details at artnet

<http://www.artnet.com/galleries/>

Now Showing | Janet Cardiff & George Bures Miller - NYTimes.com

<http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2008/08/08/now-showing-janet-cardiff-george-bures-miller/>

BOMB Magazine: Janet Cardiff by Atom Egoyan

<http://bombmagazine.org/article/2463/>

Edinburgh Festival 2008: Janet Cardiff and George Bures Miller's fantastic show – Telegraph

<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturereviews/3558363/Edinburgh-Festival-2008-Janet-Cardiff-and-George-Bures-Millers-fantastic-show.html>

Networked\_Performance — Janet Cardiff and George Bures Miller [Edinburgh]

<http://turbulence.org/blog/2008/07/31/janet-cardiff-and-george-bures-miller-edinburgh/>

#### **DOUGLAS GORDON**

Douglas Gordon. 100 Blind Star Series: Mirror Blind Greta, 2002. Photograph and archival

<http://www.studiointernational.com/index.php/douglas-gordon-superhumanatural/>

Collection Online | Douglas Gordon. through a looking glass. 1999

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/>

Douglas Gordon - exposición en Barcelona

[http://www.theartwolf.com/douglas\\_gordon\\_es.htm](http://www.theartwolf.com/douglas_gordon_es.htm)

#### **TONY OURSLER**

Tony Oursler's Skull In The Woods Video Projection In New Zealand « Raw art Weblog

<http://rawartint.wordpress.com/2008/03/25/tony-oursler%E2%80%99s-skull-in-the-woods-video-projection-in-new-zealand/>

Tony Oursler, ces yeux qui nous regardent, exporevue, magazine, art vivant et actualité

<http://www.exporevue.com/magazine/fr/oursler.html>

Tony Oursler - Galleria Emi Fontana di Milano - Galleria Emi Fontana

[http://www.teknemedia.net/magazine\\_detail.html?mld=2621](http://www.teknemedia.net/magazine_detail.html?mld=2621)

Arte, dos puntos. Barcelona vive el arte contemporáneo. CaixaForum Barcelona y MACBA

[http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-arte-dos-puntos-caixaforum-barcelona-macba-esp\\_\\_816-c-18538\\_\\_.html?obj=816,c,18538&view=photo&pos=9](http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-arte-dos-puntos-caixaforum-barcelona-macba-esp__816-c-18538__.html?obj=816,c,18538&view=photo&pos=9)

Tony Oursler, incomodidad amorfa - Cultura Colectiva - Cultura Colectiva

<http://culturacolectiva.com/tony-oursler-incomodidad-amorfa/>

La última muestra de Tony Oursler en la Galería Soledad Lorenzo

<http://nicolamariani.es/2012/04/02/la-ultima-muestra-de-tony-oursler-en-la-galeria-soledad-lorenzo/>

Tony Oursler "Open Obscura"

<http://www.967arte.es/opinion/515-tony-oursler-open-obscura-.html>

Tony Oursler. Angeles Brugera | emecubica

<http://www.emecubica.net/?p=1033>

**PIPILOTTI RIST**

Megan and Murray: Pipilotti Rist at MoMA

<http://meganandmurraymcmillan.com/>

**NICOLAS PROVOST**

<http://www.nicolasprovost.com/>

Nicolás Provost - metrópolis

<http://www.rtve.es/television/20111018/nicolas-provost/469200.shtml>

**JOSÉ VAL DEL OMAR**

<http://www.valdelomar.com/inicio.php>

'Fuego en Castilla' por José Val del Omar | El Dado del Arte

<http://eldadodelarte.blogspot.com.es/2011/03/fuego-en-castilla-por-jose-val-del-omar.html>

**J.L. CHRETIEN**

A propos de La Joie spacieuse de Jean-Louis Chrétien - Temporel.fr

<http://temporel.fr/A-propos-de-La-Joie-spacieuse-de>

Tout sur le livre : La joie spacieuse : essai sur la dilatation

<http://www.passiondulivre.com/livre-32581-la-joie-spacieuse-essai-sur-la-dilatation.htm>

Poèmes de la conscience humaine | La-Croix.com

[http://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Poemes-de-la-conscience-humaine-\\_NG\\_-2009-04-22-533895](http://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Poemes-de-la-conscience-humaine-_NG_-2009-04-22-533895)

**BILL VIOLA**

<http://www.billviola.com/>

Entrevista a Bill Viola, pionero del videoarte | Revista de Arte – Logopress

<http://www.revistadearte.com/2009/07/12/entrevista-a-bill-viola-pionero-del-videoarte/>

Bill Viola | Revista de Arte – Logopress

<http://www.revistadearte.com/tag/bill-viola/>

YouTube - Bill Viola - Ocean Without a Shore - Venice Biennale 2007

<https://www.youtube.com/watch?v=6-V7in9LObl&feature=related>

Bill Viola

<http://www.theguardian.com/artanddesign/bill-viola>

Bill Viola: 'People thought I was an idiot and that video would never last'

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/23/bill-viola-video-artist-interview-tate-modern-st-pauls-cathedral>

Hallelujah! Why Bill Viola's Martyrs altarpiece at St Paul's is to die for

<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/may/21/bill-viola-martyr-video-installation-st-pauls>

Bill Viola sobre lo invisible

<http://www.elcultural.es/revista/arte/Bill-Viola-sobre-lo-invisible/9903>

Bill Viola: temporalidad y trascendencia - Museo Guggenheim Bilbao

<http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/bill-viola-temporalidad-y-trascendencia/>

Repositorio Institucional de la Universidad de Granada: Aproximación al estudio del vacío como espacio negativo y sus aportaciones en el campo de la creación

<http://digibug.ugr.es/handle/10481/31651>

Bill Viola - Artists - James Cohan Gallery

<http://www.jamescohan.com/artists/bill-viola>

Aquatic Shrouds, Erasures, Bill Viola and Limits in Video. « The Hooded Utilitarian

<http://www.hoodedutilitarian.com/2011/02/aquatic-shrouds-erasures-bill-viola-and-limits/>

Bill Viola at the 52nd Venice Biennale - News - James Cohan Gallery

[http://www.jamescohan.com/news/2007-06-10\\_bill-viola-at-the-52nd-venice-biennale](http://www.jamescohan.com/news/2007-06-10_bill-viola-at-the-52nd-venice-biennale)

El alma en una pantalla: Bill Viola | .: ITESO | MAGIS | profesiones + innovación + cultura

<http://www.magis.iteso.mx/content/el-alma-en-una-pantalla-bill-viola>

Bill Viola's religious experience - FT.com

<http://www.ft.com/cms/s/2/68d09ad8-d291-11e3-807f-00144feabdc0.html>

Exposición: Bill Viola. Las Pasiones

[http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-i-bill-viola-las-pasiones-i\\_\\_816-c-3622\\_\\_.html](http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-i-bill-viola-las-pasiones-i__816-c-3622__.html)

LAS PASIONES, por BILL VIOLA. Por Sara Rivera

<http://www.omni-bus.com/n2/sara.html>

Ikono On Air Festival presents: Bill Viola

<http://www.ikono.org/2013/08/on-air-bill-viola/>

Qui est Bill Viola ? | RMN - Grand Palais Qui est Bill Viola ?

<http://www.grandpalais.fr/fr/article/qui-est-bill-viola>

'Five Angels for the Millennium', Bill Viola | Tate

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-five-angels-for-the-millennium-t11805>

#### **WYN GELEYNSE**

Wyn Geleynse - Film Works

[http://www.wyngeleynse.ca/film/00\\_film\\_geleynse.html](http://www.wyngeleynse.ca/film/00_film_geleynse.html)

#### **GARY HILL**

[http://www.roalonso.net/es/videoarte/gary\\_hill.php](http://www.roalonso.net/es/videoarte/gary_hill.php)

MoMA | The Collection | Gary Hill. Inasmuch As It Is Always Already Taking Place. 1990

[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A41|G%3AHO%3AE%3A1&page\\_number=4&sort\\_order=1&template\\_id=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A41|G%3AHO%3AE%3A1&page_number=4&sort_order=1&template_id=1)

Stripped bare | IMAGE OBJECT TEXT

<http://imageobjecttext.com/2012/04/06/stripped-bare/#more-1478>

#### **ANDREA WOLF**

ENTREVISTA: ANDREA WOLF – 10 bienal de video y artes mediales

<http://bvam.cl/10/noticias/entrevista-andrea-wolf/>

ARTISTAS BVAM: ANDREA WOLF | Artishock

<http://www.artishock.cl/2012/01/artistas-bvam-andrea-wolf/>

#### **GENERALES**

Shikego Kubota. “Hago video, luego existo” | García Armand | Investigaciones Feministas

<http://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/41147/39359>

El Maquillaje del Paseante - El Maquillaje del Paseante.pdf

<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4497/El%20Maquillaje%20del%20Paseante.pdf?sequence=1>

Bergson, Henri

<http://www.pensament.com/bergson.htm>

La fragmentación y “compartimentalización” del saber según Alasdair MacIntyre

<http://www.unav.es/cryf/fragmentacion.html>

Online Video Art Gallery & Contemporary Art Installations | London, UK

<http://www.opengallery.co.uk/>

La imagen como indagación conceptual - 14.05.2000 - lanacion.com

<http://www.lanacion.com.ar/184736-la-imagen-como-indagacion-conceptual>

Anthology Film Archives : Collections - Film & Video

<http://anthologyfilmarchives.org/collections/film-video>

4 acentos - Antonio García López, Raquel Barrionuevo Pérez, Borja Morgado Aguirre, José

[http://books.google.es/books?id=RL9Wq\\_ixY9IC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=RL9Wq_ixY9IC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false)

El día del Vídeo Expandido: inauguración del Festival Internacional ZEMOS98 - 11 edición –

<http://11festival.zemos98.org/El-dia-del-Video-Expandido,980>

Por otra escultura pública: Espacios de exclusión.

<http://hum425.blogspot.com.es/2011/03/espacios-de-exclusion.html>

Videoarte: Del cine experimental al arte total, de Laura Rosseti | M3gaNeura

<http://zewx.wordpress.com/2012/03/13/videoarte-del-cine-experimental-al-arte-total-de-laura-rosseti/>

#### **DIANA THATER STUDIO**

<http://www.thaterstudio.com/exhibitions/>

#### **VIDEO MAPPING 3D**

<http://videomappingmx.blogspot.com.es/>

**URBANSCREEN | SITE-SPECIFIC PROJECTIONS**

<http://www.urbanscreen.com/>

**Heidegger - Construir, habitar, pensar**

[http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir\\_habitar\\_pensar.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm)

**EL RECORRIDO INTERIOR Y LA CONDUCTA EXTERIOR**

<http://www.nematollahi.org/revistasufi/leerimp.php?articulo=75>

**Dialéctica Dentro/Fuera: “El Laberinto”.- « La Audacia de Aquiles**

<http://aquileana.wordpress.com/2007/08/05/teseo-y-el-minotauro-dialectica-dentrofuera/>

**ARSGRAVIS :: Arte y simbolismo :: Universitat de Barcelona :: Raimon Arola**

<http://www.arsgravis.com/>

**DV8 Physical Theatre**

<http://www.dv8.co.uk/projects>

**MADATAAC 02**

<http://madatac.es/>

**PROYECTOR 2010 Festival Internacional de Videoarte**

<http://proyectorvideoartfestival.blogspot.com.es/>

**LOOP BARCELONA**

<http://www.loop-barcelona.com/>

**Miradas de cine nº 100, Julio 2010 – Colección Catedra: Andrei Tarkovski**

<http://miradas.net/2010/07/libros/coleccion-catedra-andrei-tarkovski.html>

**Carl Theodor Dreyer. Un cineasta en el umbral del arte neoclásico | Comunicación y Sociedad |**

[http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art\\_id=117](http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=117)

**Creación positiva. Área de prevención. Documentos**

<http://www.creacionpositiva.net/documentos.php?c=tres&s=e>

**Interfilm FESTIVAL 2011: Submit Films**

<http://www.interfilm.de/en/festival2011/submit-films.html>

**Artecreha**

<http://www.artecreha.com/Table/Videoarte/Page-1.html>

**Bienal Imagen en Movimiento Buenos Aires**

<http://bim.com.ar/inicio/>

**ARTE ACTUAL: Krzysztof Wodiczko en la Bienal de Venecia**

<http://arte-actual.blogspot.com.es/2010/01/krzysztof-wodiczko-en-la-bienal-de.html>

**Burzynsky BOOK PROJECTS**

[http://www.edwardburzynsky.com/site\\_contents/Books/introBooks.html](http://www.edwardburzynsky.com/site_contents/Books/introBooks.html)

**Eija-Liisa Ahtila / Chantal Akerman - March 29 - April 30, 2008 - Marian Goodman Gallery**



[http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2008-03-29\\_eija-liisa-ahtila-chantal-akerman/](http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2008-03-29_eija-liisa-ahtila-chantal-akerman/)

**ArtSlant - Mona Hatoum – Artworks**

<http://www.artslant.com/global/artists/show/18562-mona-hatoum?tab=ARTWORKS>

**Jonas Mekas**

<http://jonasmekasfilms.com/365/day.php?month=1&day=28>

***Arte en la Baja Edad Media.* Francesc Torres.**

[http://www.quadernsdigitals.net/datos\\_web/articles/telos/telos9/t9francesc.htm](http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/articles/telos/telos9/t9francesc.htm)

## Bibliografía de consulta

- AA.VV. 1989. *Investigación en las Bellas Artes*. Madrid. UCM, Notas de Congreso.
- Altman, R., 2000. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona. Ed. Paidós.
- Arnheim, R., 1986. *El Cine como Arte*. Barcelona. Paidós Comunicación.
- Aumont, J., 1992. *La imagen*. Barcelona. Ed. Paidós.
- Aumont, J., 1997. *El ojo interminable, cine y pintura*. Barcelona. Ed. Paidós.
- Bachelard, G., 1980. *La intuición del instante*. Buenos Aires. Ediciones Siglo XX.
- Bachelard, G., 1986. *La poética de la ensoñación*. México. Breviarios. Fondo de cultura Económica.
- Baigorri, L., 2002. *El Vídeo: primera etapa*. Madrid. Ed. Asociación cultural Brumaria.
- Barthes, R., 1982. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili . 1ª edición en español.
- Barthes, R., 1992. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.
- Besançon, A., 2003. *La imagen prohibida*. Madrid. Siruela.
- Boccioni, U., 2004. *Estética y arte futuristas*. Barcelona Acantilado.
- Borau, J. L., 2003. *La pintura en el cine, El cine y la pintura*. Madrid. Ed. Ocho y medio.
- Bordewell, D., Thompson, K., 2003. *Arte cinematográfico*. México. Mc Graw Hill.
- Brea, J. L., (ed.), 2005. *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid Akal.
- Burch, N., 1998. *Praxis del cine*. Madrid. Editorial Fundamentos.
- Cardiff, J., 2005. *The Walk Book*. Vienna. Edited by Thyssen\_Bornemisza Art Contemporary, in collaboration with Public Art Fund, New York, texts by Mirjam Schaub.
- Cheng, F., 2004. *Vacío y plenitud*. Madrid. Editorial Siruela.
- Coomaraswamy, A. K., 1997. *La transformación de la naturaleza en arte*. Editorial Kairos.
- Cousins, M., 2008. *Historia del cine*. Barcelona. Blume.
- Debord, G., 2000. *La sociedad del espectáculo*. Ed. Pre-Textos, Valencia.
- Deleuze, G., 1994. *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1*. Barcelona. Paidós.
- Delgado, M., 1999. *El animal público*. Barcelona. Anagrama.
- Duncan, P., Young, P., 2009. *Cine artístico*. Colonia. Taschen.
- Eisenstein, S., 2006. *La forma del cine*. México. Siglo XXI Editores, 7ª edición en español.
- Elena, A., 1999. *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona. Paidós.
- Gadamer, H. G., 1991. *La actualidad de lo bello*. Barcelona. Paidós.
- Guasch, A. M., 2000. *El arte último del siglo XX*. Madrid. Alianza Forma.
- Gubern, R., 1972. *Literatura de la imagen*. Barcelona. Salvat.

- Heidegger, M., 2000. *El Concepto del Tiempo*. Barcelona. Minima Trotta.
- Herrigel E. (Bungaku Hakusi), 2003. *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires. Kier.
- Hughes, R., 2000. *El impacto de lo nuevo*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.
- Jiménez, J., 1993. *Cuerpo y tiempo*. Barcelona. Ensayos/Destino.
- Kandinsky, V., 1996. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona. Paidós.
- Kandinsky, V., 2004. *Punto y línea sobre plano*. Barcelona. Paidós.
- Kuspit D., 2006. *Arte digital y videoarte*. Madrid. Circulo de Bellas Artes.
- Lippard, L., 2004. *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1996 a 1972*. Madrid. Akal.
- Lynch, D., 2008. *Atrapa el pez dorado (Meditación, conciencia y creatividad)*. Barcelona. Reservoir Books, Mondadori.
- Maillard, C., 2008. *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona. BREUS. CCCB.
- MANOVICH, L., 2005. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona. Paidós.
- Marín Viadel, R., 1998. *La investigación en Bellas Artes*. Granada. Grupo Edit. Universitario.
- Masó, A., 2005. *FL5. (En los abandonos de la luz)*. Pontevedra. Arte Estética 22.
- Monleón, M., 1999. *La experiencia de los límites: híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Valencia. Diputació de Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- Morris, R., 1979. Notas Sobre La Escultura, 4ª Parte: Más Allá de los Objetos. *Artforum*, vol. 7, nº 8.
- Olabuenaga, T., 2002. *El discurso cinematográfico, un acercamiento semiótico*. México. Trillas.
- Olivares, R., 2010. *100 videoartistas*. Madrid. EXIT Publicaciones.
- Ortiz, A., Piqueras, M., 2003. *La pintura en el cine*. Barcelona. Paidós.
- Ranciere, J., 2012. *Distancias Del Cine*. Buenos Aires. Manantial.
- Recalde J., 1995. *Video. Un soporte temporal para el arte*. Bilbao. Universidad del País vasco.
- Rees, A.L., 1999. *A history of experimental film and video*. Londres, British Film Institute.
- Roob, A., 2006. *Alquimia y Mística*. Colonia. Editorial Taschen.
- Rosseti Ricapito, L., 2011. *Videoarte: Del Cine Experimental al Arte Total*. Méjico. Ediciones Dell
- Schrader, P., 1999. *El estilo trascendental en el cine; Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid. JC Clementine.
- Sculpture projects Muenster 07. Catálogo. 2007

## Exposiciones mencionadas

- Nam June Paik. *Electronic Television*. Galería Parnass de Wuppertal, Alemania, 1963
- Wolf Vostell. *TV Dé-collage*. Galería Parnass de Wuppertal. Alemania, 1963
- Wolf Vostell. *TV Dé-collage*. Galería Smolin Gallery, de Nueva York
- Nam June Paik y Charlotte Moorman. *Concerto for TV Cello and Videotapes*, 1971
- La Fura dels Baus. Óperas: *La Atlántida*, de Falla (1996), *La condenación de Fausto*, de Berlioz (1999), *El martirio de San Sebastián*, de Debussy (1997) y *La flauta mágica* (2003)
- Janet Cardiff & George Bures Miller. *The Killing Machine y otras historias. 1995 – 2007*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Barcelona, 2007
- Tony Oursler. *Trunk Mask Bomb Frame Hatchet Crutch Queen*. Galería Soledad Lorenzo de Madrid. 2008.
- Tony Oursler. *False-color actions*. Galería Soledad Lorenzo de Madrid. 2012
- Andrea Wolf. BVAM 10ª Bienal de Video y Artes Mediales. Santiago de Chile. 2012
- Joseph Cornell. Galería de Julien Levy de Nueva York. 1932
- *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. MOMA. Nueva York. 1936
- ARCO 2013. Feria Internacional de Arte de Madrid. 2013
- Ken Matsubara. *Repetition*. Blue Project Foundation de Barcelona. 2014
- *Generación 2012*. Casa Encendida, Madrid. 2012
- *Performance multimedia sobre la fachada clásica de la Catedral de la Sagrada Familia*. Moment Factory y Cirque du Soleil. Barcelona
- *Georges Méliès. La magia del cine*. Caixaforum. Barcelona y Madrid. 2013
- *Desbordamiento de Val del Omar*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y La Virreina Centro de la Imagen de Barcelona. 2011
- *Las mujeres que no conocemos*. José Luis Guerin. Pabellón de España en la 52ª Biennale de Arte de Venecia 2007
- *Las mujeres que no conocemos*. José Luis Guerin. CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona). 2008
- *Nine Classic Paintings*. Peter Greenaway. Refectorio de San Giorgio de Venecia. 2009
- *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*. José Luis Guerin. Museo Esteban Vicente de Segovia. 2011
- *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona). 2012

- *Jonas Mekas / José Luis Guerín: Exposition - Cinéastes en correspondance: Installation.* Centre Pompidou. París, Diciembre 2012.
- *dOCUMENTA* de Kassel. 13ª edición. Alemania. 2012
- *La Carte Blanche.* Albert Serra. Centre Pompidou de París. 2014
- *De cos present.* Isaki Lacuesta. *Arts del moviment*, del Centre d'Arts Santa Mònica de Barcelona. 2012
- *Series militares.* Aleksandr Sokurov. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). 2012
- *Die Stille vor Bach.* Pere Portabella. MOMA. Nueva York. 2007
- *Aita.* José María de Orbe. *Documentary Fortnight: MoMA's Festival Nonfiction Film.* 2012. Tate Modern. Londres. 2011
- *Estaremos seguros mientras todo se mueva.* Doug Aitken. Caixaforum Barcelona. 2004
- *Migration.* Doug Aitken. Carnegie International (Pittsburgh, EUA). 2008
- *Electric Earth.* Doug Aitken. 48ª Edición de la Bienal de Venecia. 1999
- *Written in the West.* Win Wenders. Centre Georges Pompidou de París. 1986
- *Bill Viola.* Grand Palais de París. 2014
- *The Passions.* Bill Viola. Paul Getty Museum. Los Angeles. 2003
- *The Passions.* Bill Viola. National Gallery. Londres. 2003
- *The Passions.* Bill Viola. Pinacoteca del Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Munich. 2004
- *Ocean Without a Shore.* Bill Viola. Bienal de Venecia. 2007
- *Mártires (tierra, aire, fuego, agua).* Bill Viola. Catedral de San Pablo en Londres. 2014
- *Festival Lumens.* Ciudad de Valls. 2011
- *Las horas invisibles.* Bill Viola. Palacio de Carlos V. Recinto de la Alhambra. Granada. 2007
- *Playtime.* Isaac Julien. Victoria Miro Gallery de Londres. 2014
- *Castillos en el aire.* Hans Haacke. Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid. 2012
- *Partido amistoso – sentimientos electrónicos.* Pipilotti Rist. Fundació Joan Miró de Barcelona. 2010
- *Refugi.* Mal Pelo. Centro Arts Santa Mònica de Barcelona. 2009
- *Lágrimas de Eros.* Museo Thyssen de Madrid. 2009
- *El efecto del cine. Ilusión, realidad e imagen en movimiento. Sueño-Realismo,* CaixaForum Barcelona-Madrid. 2011
- *Lo que quieres que te diga... Yo ya estoy muerto.* Douglas Gordon. Fundació Miró de Barcelona. 2006
- *Subi dura a rudibus.* Lonnie van Brummelen & Siebren de Haan. Musée départemental d'art contemporain Rochechouart, Francia. 2011
- *Odilon Redon.* Fundación Mapfre de Madrid, en colaboración con el Musée d'Orsay, París. 2012
- *LOOP.* Festival de videoarte. Barcelona. 2013.

## Cronología de obra artística presentada

- **El almacén del sueño.** Proyecto. 2009–2010. Registro grabado de 80 horas.  
(página 221)
- **Colmena Infinita:** Imagen construida. 200 x 200 cm. 2010.  
Video monocal con sonido. 6' loop. 2010–2011.  
Performers: Mar Serinya, Martínez Villegas.  
Mostrada en: Exposición *Evocativa* (Barcelona 2013).  
(página 197)
- **Sin título.** Video Instalación, 2011. Monitor y video monocal con sonido 8'.  
Realizada en colaboración con la Asociación Stop Sida.  
Mostrada en: Exposición *En el Nom del Sexe* (Barcelona 2011).  
(página 98)
- **Lo que quieres que te cuente.** Video instalación. 2011. Proyección y contenedor con pantalla y urna de cristal. (100 cm x 20 cm + 30 cm urna). Video sin sonido en interior 10'. Video con sonido en proyección 10'.  
Realizada en colaboración con la Asociación Stop Sida.  
Mostrada en: Exposición *En el Nom del Sexe* (Barcelona 2011).  
(página 110)
- **La piel continua.** Video monocal de imágenes fijas en transición sin sonido, 6'. 2011  
Realizada en colaboración con la Asociación Stop Sida.  
Mostrada en: Exposición *En el Nom del Sexe* (Barcelona 2011).  
(página 257)
- **Más allá del tacto.** Video monocal sin sonido, 6'. Emisión en pantalla. 2011  
Realizada en colaboración con la Asociación Stop Sida.  
Mostrada en: Exposición *En el Nom del Sexe* (Barcelona 2011).  
(página 257)
- **La transfiguración del paisaje.** Video monocal con sonido, 3' 40". 2011  
Mostrada en: Ponencia en el "III Congrés d'Art, Paisatge Vitivinícola i Enoturisme del Alt Penedès. Subirats i

Vilafranca del Penedès". 2011

Publicada en: "III Congrés d'Art, Paisatge Vitivinícola i Enoturisme del Alt Penedès: *ESDEVENIR PAISATGE*. Edicions Raima, S.L.

([página 203](#))

- **Huevo cósmico**. Instalación. 2012. Proyección de video con sonido. 6'30" sobre porcelana de Limoges. Columna de madera con urna de vidrio.

Mostrada en: Exposición *Vihtal* (Barcelona 2012).

([página 100](#))

- **Vital 1 y Vital 2**. Dos videos monocal con sonido en gran proyección, 8'. 2012.

Mostrada en: Exposición *Vihtal* (Barcelona 2012).

([página 215](#))

- **Transmittance**. Proyecto. Tres fotografías construidas y video monocal con sonido, 5'. 2012.

Proyecto realizado en Résidence d'artistes Ifitry Centre d'Art Contemporain d'Essaouira, Marruecos (2012).

([página 207](#))

- **UBI: Ojos cerrados**. Video monocal con sonido. 4' 44". 2012.

Realización: Colectivo UBI.

([página 246](#))

- **El paisaje reencontrado**. Video monocal con sonido, 5'. 2013.

Mostrada en: "IV Congrés d'Art, Paisatge Vitivinícola i Enoturisme del Alt Penedès". 2013

([página 206](#))

- **A veces mis recuerdos se confunden con los sueños**. Instalación. 2013.

Proyección de video con sonido sobre cama (140 x 200 cm), 4'.

Mostrada en: Exposición *Evocativa* (Barcelona 2013).

([página 106](#))

- **Memorándum**. Instalación. 2013.

Proyección de video sobre mesa. Audio 2 canales.

Mostrada en: Exposición *Evocativa* (Barcelona 2013).

([página 265](#))

- **No olvido tu nombre.** Instalación. 2013.

Cajas y cuerdas. Fotografías en papel. Audio 7 canales.

Mostrada en: Exposición *Evocativa* (Barcelona 2013).

([página 265](#))

- **Los albores.** Video monocal con sonido, 4'. 2013.

Apropiación de imagen fílmica.

([página 224](#))

- **El tiempo del trigo.** Cortometraje, 18'. 2013 – 2014.

Realización: Colectivo UBI.

([página 150](#))

- **El tiempo del trigo.** Instalación multipantalla. Tres canales en proyección con sonido, 10'. 2014.

([página 156](#))

- **UBI: En blanco y negro.** Danza contemporánea y videoarte en improvisación estructurada. 2012.

Realización: Colectivo UBI.

Teatro Rigoberta Menchu. Madrid. 31 Marzo 2012

([página 237](#))

- **UBI: La danza como testigo de una escenografía posible.** Intervención en espacio expositivo. 2012.

Realización: Colectivo UBI.

Sala Arte Joven, Avenida América. Comunidad de Madrid. Proyecto expositivo "Arte Empático". 1 Septiembre de 2012.

([página 243](#))

- **UBI: Vihtal.** Intervención en espacio expositivo. 2012.

Video monocal con sonido, 14'. 2012.

Realización: Colectivo UBI.

Exposición *Vihtal* (Barcelona 2012).

([página 261](#))