

Leer una película, ver un libro
Mela Dávila Freire

«Con frecuencia, cuando pido a los lectores que me describan el aspecto físico de uno de los personajes clave de su libro preferido, lo que me explican es cómo se mueve en el espacio.»

Peter Mendelsund, *Qué vemos cuando leemos*, 2015¹

¿En qué se parece un libro a una película? El abanico de relaciones de ida y vuelta que pueden llegar a establecerse entre los medios impresos —libros, cómics, carteles, postales...— y el cine, el vídeo y otros medios audiovisuales despeja un espacio de trabajo muy amplio, que un gran número de artistas ha recorrido con asiduidad desde la invención del cinematógrafo a finales del siglo XIX. Aunque estas relaciones ya se han analizado con extensión y profundidad desde muy distintos puntos de vista, como la historia del arte, la literatura, el cine, la lingüística, la semiótica, las ciencias de la comunicación o la sociología, existe todavía una perspectiva poco estudiada: la que explora los vínculos de continuidad, complementariedad o dialéctica entre las obras audiovisuales y el subgénero editorial y artístico constituido por las publicaciones de artista. Dos medios que, a lo largo del siglo XX, han vivido momentos de intenso desarrollo y experimentación en el contexto de la creación artística.

En general, publicaciones y obras audiovisuales comparten tres rasgos específicos significativos, que las acercan entre sí y, a la vez, las distinguen de otros medios. Para empezar, unas y otras se basan en un principio de linealidad, que exige que sus contenidos materiales se ordenen en una *secuencia* de la que se derivan un principio y un final. Este imperativo de ordenación se da a un tiempo en el plano material —páginas, fotogramas o diapositivas suelen seguir un orden físico y tangible— y en el del contenido, y significa, en la práctica, que la edición —en el caso de los materiales impresos— y el montaje —en el cine— desempeñan un papel fundamental, puesto que permiten tejer una compleja red de correlaciones sintácticas que pueden verse enriquecidas por recursos como los cortes, las elipsis, las repeticiones, los cambios de perspectiva... Este carácter secuencial, a su vez, incorpora la *dimensión temporal* a la experiencia del lector o el espectador: el orden en el que aparecen los elementos exige cierta lapso de tiempo para que estos puedan apreciarse y comprenderse.² Tanto en los medios impresos como en los audiovisuales, la dimensión temporal está lejos de ser unívoca, ya que a la capa temporal de lectura o emisión —respectivamente— se suman otras: el tiempo de redacción o elaboración cuando se trata de medios impresos encuentra su paralelo en el tiempo de grabación en el caso del cine, y a este se superpone, en ambos, el tiempo narrativo marcado por el contenido.

A su vez, con independencia del orden de sus elementos constituyentes —que el lector/espectador no apreciará nunca de forma simultánea, sino a lo largo de un lapso de tiempo determinado—, tanto los soportes impresos como las obras audiovisuales crean un contexto propio de experiencia, que puede estar más o menos separado de la realidad material que los rodea. Es en este contexto «suspendido» o ajeno al mundo real en el que su contenido adquiere significado: «El proceso alucinógeno en la lectura es ya movimiento en sí mismo, pero opera más bien como un agujero en ella o una circulación secreta que agita en el

¹ Peter Mendelsund, *Qué vemos cuando leemos*. Barcelona: Seix Barral, 2015, pág. 46.

² En su celeberrimo ensayo «El arte nuevo de hacer libros», Ulises Carrión afirma: «Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de estos espacios es percibido en un momento diferente; un libro es también una secuencia de momentos.»

fondo de la conciencia, proyectando al pensamiento hacia un espacio otro y simultáneo».³

Combinando de múltiples formas la riqueza de recursos que ponen en juego estos condicionantes, ambos medios, los impresos tanto como los audiovisuales, comparten un gigantesco *potencial para la narración*. Este potencial, el tercero de sus rasgos comunes, puede realizarse en mayor o menor grado, llegando incluso a desaparecer en los ejercicios más experimentales o radicales. En el cruce de caminos entre publicaciones de artista y piezas audiovisuales, las convenciones narrativas —y, en general, el conjunto de expectativas con las que lectores y espectadores abordan los contenidos— ofrecen un territorio muy fértil para la experimentación, el desafío y la ruptura.

Numerosos artistas llevan tiempo rastreando este territorio en su práctica artística. Algunos, en particular, han optado por investigar las zonas de fricción, contacto y superposición entre medios impresos y audiovisuales trabajando en ambos soportes de forma simultánea, o bien concibiendo publicaciones que generan «una *experiencia cinematográfica* desconectada entera o parcialmente de la forma y el soporte físicos tradicionales del medio».⁴ Una selección de estos autores constituye el objeto del presente estudio, que se centra en las fisuras que generan, cuando se embarcan en procesos de «traducción entre medios», sus obras: trabajos artísticos —ya sea en formato de publicación, ya en formato audiovisual, ya en ambos de forma simultánea— que se sitúan en distintos tramos del trayecto que conecta la página impresa y la imagen en movimiento.

Entre las primeras tentativas dirigidas a desdoblarse el contenido del soporte impreso para enriquecerlo con la dinámica, las posibilidades y la técnica del cine, tres proyectos resultan particularmente ilustrativos. Significativamente, ninguno de sus autores logró materializarlos tal como los habían imaginado: la disparidad entre los objetivos que ambicionaban, la mentalidad de la época y el grado inicial de desarrollo de la tecnología en el momento de su creación los dejaron atrapados en su condición de esbozo o propósito incumplido, condición que, sin embargo, no resta interés a su carácter de avanzadilla experimental.

Durante la década de 1920, los rompedores postulados de la Bauhaus instaron a reconsiderar con gran radicalidad las convenciones que regulaban la práctica totalidad de los géneros artísticos. En el caso concreto del cine, László Moholy-Nagy fue pionero en plantear nuevas estructuras narrativas y sondear las posibilidades estéticas de la luz y la imagen en movimiento. Un ejemplo práctico de estos postulados es la película *Ein Lichtspiel: schwarz weiss grau* (Un juego de luces: negro blanco gris, 1930), que es tan solo una de las seis partes de las que en un principio debía constar, y que ilustra las posibilidades ópticas y cinematográficas de los juegos de luces y sombras. En esta película se pone a prueba un aparato inventado por el artista, el Modulador de luz-espacio, con el objetivo de llegar a trabajar con la luz como si de pintura se tratase.

Además de impulsar la renovación del cine, Moholy-Nagy se ocupó también del diseño gráfico, al plantear en sus propios libros una profunda revisión de la forma y la función de la tipografía sobre la página. Su libro *Malerei, Fotografie, Film* (Pintura, fotografía, film), publicado en 1925, encarna en varios sentidos esta doble revolución. Como declaraba en el prólogo, con *Malerei, Fotografie, Film* Moholy-Nagy aspiraba a «ampliar los límites de la representación de la

³ Esperanza Collado Sánchez, *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Fundación Arte y Derecho y Trama Editorial, 2012, pág. 29.

⁴ *Ibid.*, pág. 32.

naturaleza y el uso de la luz como agente creativo». Mediante un uso innovador de la composición tipográfica, Moholy-Nagy teoriza sobre la pintura, el potencial de la composición óptica y la fotografía a lo largo de diversos capítulos; presenta y desarrolla dos conceptos nuevos —la “tipofotografía” y el “poli-cinema”—, e ilustra sus presupuestos teóricos con una espaciosa selección de imágenes fotográficas y cinematográficas. El libro, asimismo, incluye un protoguión cinematográfico: *Dynamik der Gross-Stadt* (Dinámica de la metrópolis), cuyo estatus de obra irrealizada Moholy-Nagy explica de esta forma: «El manuscrito *Dynamik der Gross-Stadt* se escribió entre 1921 y 1922. Tenía la esperanza de realizarlo con mi amigo Carl Koch, que me dio muchas ideas para esta obra, pero hasta ahora, desgraciadamente, no lo hemos logrado: su Instituto Cinematográfico no ha tenido dinero para ello. En aquellos años, las compañías más grandes, como Universum Film AG (UFA), no querían arriesgarse con proyectos que parecían extraños, y otras personas del mundo del cine “no veían la acción, a pesar de la calidad de la idea”, y por eso declinaron filmarlo.»⁵

Para trasladar este «boceto de guión» al soporte impreso, en *Malerei, Fotografie, Film* Moholy-Nagy dividió la superficie de las dobles páginas en diferentes áreas, que aparecen separadas por gruesas líneas tipográficas. En estas áreas, una serie de fotografías, casi siempre tomadas de otros medios, se combinan con elementos geométrico-tipográficos como las flechas, las cifras y los guiones, a los que se suman una serie de acotaciones textuales. En ocasiones, estas acotaciones definen recursos cinematográficos: «Primer plano»; «Ritmo, ritmo, ritmo»; «El ritmo, que ahora es intenso, se va rebajando durante el transcurso de la película»; mientras que otras veces tienen un carácter marcadamente metafórico: «Este pasaje como presentación brutal de la carrera sin aliento, del bullicio de la ciudad.» En cuanto a la selección de imágenes, edificios, construcciones metálicas, torres y grúas se combinan con dinámicas escenas de trenes y otros vehículos mecánicos en movimiento, rótulos luminosos y elementos gráficos de clara resonancia urbana.⁶

Tanto la sucesión de este tipo de escenas trepidantes como el uso arriesgado y expresivo de la tipografía y la composición editorial que son propios de *Dynamik der Gross-Stadt* guardan un estrecho parentesco con los planteamientos de los contemporáneos futuristas de Moholy-Nagy. Precisamente uno de ellos, el activo diseñador y pintor futurista Fortunato Depero, plantearía otro proyecto experimental semejante pocos años después. En 1929 Depero, pintor, escritor, escultor y diseñador muy vinculado al futurismo, se trasladó a vivir a Nueva York con la intención de abrirse camino profesionalmente en la urbe que, en aquel tiempo, ostentaba la capitalidad indiscutida de la era moderna. Además de presentar su trabajo en algunas exposiciones, durante su estancia en la ciudad Depero trabajó activamente en proyectos de publicidad, escenografía e interiorismo. Su etapa americana, sin embargo, terminó de forma más bien abrupta cuando, por cuestiones de visado, tuvo que volver a Italia antes de lo que tenía previsto. Ya en su país, en 1931 publicó un cuadríptico titulado *New-York. Film vissuto* (Nueva York. Una película vivida), que no había sido concebido como una obra acabada, sino como presentación destinada a captar suscriptores para un proyecto mucho más ambicioso: un libro que Depero imaginaba a caballo entre varios medios, puesto que combinaría elementos visuales y gráficos y se editaría acompañado de varios discos fonográficos con grabaciones de audio.

⁵ Lázsló Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*. Munich: Albert Langen Verlag, 1925, pág. 122.

⁶ Una presentación de la película que la Fundación Moholy-Nagy realizaría mucho más tarde basándose en este guión puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=XCG2VfrPBS0> (Consulta en enero de 2017.)

Al igual que Moholy-Nagy pocos años antes en *Malerei, Fotografie, Film*, en este opúsculo Depero desmonta con contundencia la composición gráfica y tipográfica clásica. En su lugar, a fin de alcanzar la impresión de dinamismo que desea imprimir a su proyecto, combina los elementos textuales de tal modo que materialicen dicho dinamismo y añada componentes gráficos que aportan, a su vez, expresividad y significado. Aunque *New-York. Film vissuto* no llegó a realizarse tal como su autor lo había concebido, y su vertiente sonora terminaría reconvertida, en parte, en las *Liriche radiofoniche* (Lírica radiofónica) que publicaría poco tiempo después,⁷ este opúsculo permite apreciar bien cuáles eran sus intenciones: transmitir, de forma «multimedia», el enorme impacto que había causado en él la vida trepidante y moderna de la gran ciudad.

Para su proyecto de publicación, Depero se había inspirado en diferentes lenguajes: la arquitectura, la pintura, la publicidad, el cine, la poesía... lenguajes que «por un lado, se comunican entre sí, y por otro muestran la confusión babélica que (según la experiencia de Depero) reinaba entre los diferentes medios».⁸ En la construcción de *New-York. Film vissuto*, el lenguaje cinematográfico en particular es clave, como ya apunta el propio título. «Depero suele escribir como si estuviera representando lo que escribe, e insiste en transformar la realidad poniendo sus propias condiciones. Es un hombre sin cámara; sin embargo, escribe como si estuviera elaborando un guión, transmitiendo imágenes, escenas y secuencias con tal viveza que casi parecen estar en movimiento.»⁹

Componer un guión, es decir, una «película escrita»: tal era también la voluntad del poeta chileno Vicente Huidobro cuando se embarcó en la redacción de una de sus primeras obras noveladas, *Cagliostro: novela-film*, que vería la luz en 1934 y que el poeta se había propuesto filmar. Aunque *Cagliostro* no recurre a las capacidades de expresión que entraña la vertiente material del lenguaje, su autor era bien consciente del potencial expresivo y visual de la tipografía sobre la página, potencial que venía poniendo a prueba en su poesía creacionista, precursora de la poesía visual. Con esta obra, lo que Huidobro se propuso fue narrar una historia al mismo tiempo que se describen cada una de las acciones en las que se desarrolla; así, «el narrador relatará por un lado la historia de Cagliostro y, al mismo tiempo, la representación fílmica de esta historia. Es decir, que el pacto de lectura propuesto por Huidobro reclama un lector/espectador que ocupará alternativamente los dos lugares.»¹⁰ El propio autor declara en el prólogo: «He querido escribir sobre Cagliostro una novela visual. En ella, la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos concurren hacia una forma realmente cinematográfica.»

Una vez más, sin embargo, tal como les había ocurrido a Moholy-Nagy y a Depero, sería el desfase entre las aspiraciones del autor y el desarrollo técnico lo que acabaría dando al traste con el proyecto, en este caso porque la irrupción del cine sonoro provocó la inmediata desaparición del cine mudo, para el que Huidobro había escrito su «novela-film».

⁷ Fortunato Depero, *Liriche radiofoniche*. Milán: Editore G. Monreale, 1934.

⁸ Laura Chiesa, «Transnational Multimedia: Fortunato Depero's Impressions of New York City (1928-1930)». En *California Italian Studies*, 1(2), 2010, págs. 1-2. <http://eScholarship.org/uc/item/7ff9j31s> (Consulta en diciembre de 2016.)

⁹ *Ibid.*, pág. 4.

¹⁰ Andrea Ostrov. «Cagliostro: una novela-film de Vicente Huidobro». En *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVII, n.º 236-237, julio-diciembre 2011, pág. 1.053.

Siguiendo la senda abierta por estos y otros experimentos, el primer gran momento de exploración simultánea de publicaciones y vídeos como soportes paralelos en el terreno del arte tuvo lugar en la década de los setenta. Los primeros equipos de vídeo Portapack, cámaras portátiles que tenían cierta autonomía gracias a un sistema de baterías, llegaron al mercado en 1967, y su uso tardó muy poco en alcanzar el mundo del arte. A pesar de la baja calidad de su sistema de grabación, la novedosa independencia que esta técnica ofrecía a profesionales y aficionados por igual fue de inmediato aprovechada por muchos artistas, lo que precipitó no solo la expansión del videoarte y el videoactivismo, sino también del videoperiodismo y, en general, de la producción y la distribución de contenidos audiovisuales. Y ello abrió de inmediato, asimismo, la posibilidad de «infiltración» en la televisión, a la sazón el medio de comunicación de masas por excelencia.

Coincidiendo en el tiempo con la comercialización de las primeras cámaras de vídeo domésticas, los años sesenta vivieron la expansión y la consolidación de las publicaciones de artista como modelo de creación y distribución alternativo al mercado del arte. El libro como dispositivo de transmisión de conocimiento contaba ya con una larga historia. Sin embargo, fue en esta época cuando numerosos artistas se volvieron hacia este soporte en su búsqueda de una vía de escape al circuito habitual de comercialización del arte. Los libros, fáciles de producir en tiradas largas, carecían del aura de la obra única, abrían el acceso a un público mucho más amplio y —al menos en teoría— menos especializado, y permitían una relación más directa entre el artista y el público. La crítica y autora Lucy Lippard, testigo directo de este cambio por su estrecha relación con muchos de los artistas pioneros en emplear el libro como soporte, y por su implicación en proyectos como *Printed Matter* —la primera y más célebre librería especializada en publicaciones de artista—, ha definido los libros de artista como «producidos en serie, relativamente baratos, accesibles a un público amplio, solo arte, sin comentarios ni prólogos, sin nada que no formase parte de la obra, firmado por quien fuera —artista o crítico—; su naturaleza secuencial los convertía en obras de arte (a veces, quizás, en “exposiciones” enteras, aunque a mí eso nunca me resultó tan interesante como la perspectiva holística); los libros hechos a mano como piezas únicas eran otra cosa, con frecuencia muy bellos, pero eran esa clase de “objetos preciosos” de los que en realidad esperábamos escapar...»¹¹

El sueño de Lippard y sus contemporáneos, que se ha demostrado un tanto utópico, era que los libros de artista llegasen a circular tanto que algún día uno podría llegar a comprárselos en cualquier lugar, incluso en el vestíbulo de una estación de autobús. Si bien esta promesa no ha llegado a cuajar, ya no se discute que fue a partir de los años sesenta cuando las publicaciones —libros y otros soportes impresos como carteles, invitaciones, octavillas...— pasaron a normalizarse como uno más de los numerosos formatos al alcance de los creadores, en particular en el contexto del movimiento conceptual, que rechazaba de plano la clásica compartimentación en géneros artísticos y la pretensión de autonomía artística defendidas por la generación anterior. Como señalaría Rosalind Krauss, «al abandonar esta pretensión de autonomía artística, y asumir de forma voluntaria diversas formas y diversos emplazamientos —el libro impreso de distribución masiva, por ejemplo, o la valla publicitaria en un espacio público—, el arte conceptual se veía a sí mismo asegurando una mayor pureza para el arte, de tal forma que este, al fluir por los canales de distribución de productos de consumo, no solo podría adoptar cualquier forma que necesitase, sino que además, mediante una suerte de defensa homeopática, escaparía a los efectos del mismo mercado.»¹²

¹¹ Lucy Lippard entrevistada por Julie Ault para la página web de *Printed Matter*, diciembre de 2006. <https://www.printedmatter.org/tables/41> (Consulta en enero de 2017.)

¹² Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nueva York: Thames & Hudson, 1999, pág. 11.

La coincidencia en el tiempo de la rápida inclusión del vídeo y los soportes impresos entre los formatos al alcance de los artistas tuvo consecuencias inmediatas. Muchos de los protagonistas del movimiento conceptual se mostraron muy activos en uno u otro de estos dos soportes; algunos, además, realizaron piezas de doble carácter, en las que la misma idea, el mismo contenido o el mismo impulso se materializaban en ambos formatos. Con su proyecto *Sechs Bücher über 1968 für 6 Filmprojektoren* (Seis libros sobre 1968 para seis proyectores), Hanne Darboven fue una de las primeras en poner en práctica este tipo de «salto entre medios».

Los dibujos sobre papel milimetrado más antiguos de Hanne Darboven datan de 1966. Ese mismo año, la artista se trasladó a Nueva York hasta 1968, año en que realizó sus primeros libros: seis volúmenes fotocopiados, de 366 páginas cada uno, en los que presentaba diferentes cálculos sobre el año 1968. Aquellos libros constituyeron el material de base sobre el que Darboven trabajó para preparar, un año más tarde, su primera muestra individual, que se presentó en el Städtisches Museum Abteiberg de Mönchengladbach. Para la exposición, titulada *Ausstellung mit 6 Filmprojektoren nach 6 Büchern über 1968* (Exposición con seis proyectores de cine a partir de seis libros sobre 1968),¹³ Darboven filmó en película de 16 mm las dobles páginas de los seis libros y proyectó en el espacio de la exposición, de forma simultánea, las películas resultantes. Los libros, pues, no aparecían en la sala sino a través del filtro impuesto por las proyecciones de cine.

La publicación que se editó con ocasión de esta exposición —programada por Johannes Cladders, a la sazón director del museo, en el contexto de su serie de muestras dedicadas a los jóvenes representantes europeos y americanos del movimiento conceptual— consistió en una caja de cartón cuyo contenido también se le encargó a la artista. La caja de Darboven es austera: bajo la tapa, forrada con la impresión de un texto manuscrito en el que se recogen los datos técnicos de la exposición —título, dirección, horario de apertura, etc.—, se guarda tan solo un folleto con un texto de Cladders, que explica con cierto detalle las lógicas matemáticas que Darboven utilizó para elaborar el contenido de los seis libros: «El tema de la exposición en el Städtisches Museum Mönchengladbach», explica, «es el año 1968. Las cifras 1 y 9 se utilizan en los “cálculos”, pero su condición de año bisiesto, con sus 366 días, también es relevante, porque las representaciones gráficas y los cálculos se construyen sobre ese factor. La exposición muestra seis elaboraciones, cada una de ellas con 366 representaciones en forma de cálculos en relación con este tema, que se materializan en otros tantos libros de bocetos y se presentan con ayuda de seis películas. Libros y películas pueden apreciarse estéticamente, sin necesidad de conocer el sistema que les da forma.»

La adherencia a un sistema coherente hasta la obsesión, al igual que el tono de presentación austero y distante que denotan estos seis libros iniciales, caracterizarán el trabajo de Darboven a lo largo de su trayectoria. El formato audiovisual, sin embargo, apenas vuelve a aparecer en su obra. En este sentido, *Ausstellung mit 6 Filmprojektoren nach 6 Büchern über 1968*, que parte de seis libros de formato convencional para transformarlos en película de cine y a continuación implica la realización de una publicación en forma de caja, puede interpretarse como un ejercicio de experimentación de la artista, tanto en lo que respecta a la exposición como al modo de publicación. Es más que probable que durante su estancia en Nueva York Darboven tuviese ocasión de conocer otros experimentos de artistas que comenzaban a utilizar el vídeo en su práctica artística. En su búsqueda de un formato adecuado al tono de su obra, el ejercicio de Mönchengladbach le ofreció la posibilidad de aumentar la distancia entre el observador y el contenido de sus libros mediante el uso del vídeo como filtro de

¹³ Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, del 25 de febrero al 7 de abril de 1969.

presentación. De igual manera, el formato de la publicación que apareció con esta muestra, predefinido por el director del museo, constituyó otro experimento que Darboven no volvería a repetir: ninguna de sus numerosas publicaciones posteriores vuelve a adoptar la forma de caja. Ambos ejemplos permanecen como ejercicios de indagación, realizados en una época en la que la artista estaba configurando el lenguaje artístico que constituiría la marca inconfundible de su trayectoria posterior.

Los materiales y las propiedades de cada uno de los soportes artísticos, las convenciones en las que se basa la institución artística en general y los procesos de mediación a los que cada soporte específico somete al contenido constituyen la materia prima sobre la que se levanta la obra de Marcel Broodthaers, contemporáneo de Darboven y figura clave en la historia del arte del siglo xx. En su célebre ensayo *A Voyage on the North Sea* (Un viaje por el Mar del Norte), Rosalind Krauss ha señalado la práctica artística de Broodthaers como uno de los momentos clave en la evolución del arte hacia la «instalación multimedia», que llevaría al arte hacia la «era posmedia» y dejaría atrás los principios que estructuraban la modernidad, estrechamente vinculados a los formatos artísticos clásicos.¹⁴ El título del libro de Krauss está inspirado precisamente en dos piezas de Broodthaers en las que el contenido salta de formato para constituir, en una forma semejante pero no exactamente igual, tanto una película como una publicación. En efecto, *A Voyage on the North Sea*, realizada entre noviembre de 1973 y enero de 1974, es uno de los casos en los que Marcel Broodthaers combina el cine y el libro para crear una obra híbrida, modelo de trabajo que el artista belga usaría en más de una ocasión.

A Voyage on the North Sea tiene su origen en el vídeo *Analyse d'une peinture* (Análisis de un cuadro), de 1973, en el que Broodthaers había filmado con todo detalle una marina pintada al óleo a finales del siglo xix por un autor desconocido. La película *A Voyage on the North Sea* empleó este material, al que Broodthaers añadió fotografías que él mismo había tomado de los yates en el puerto de Ostende. En la película, que carece de movimientos de cámara, Broodthaers provoca la asimilación con el formato libro mediante el desplazamiento a la pantalla de algunos de sus elementos formales convencionales. Así, las diferentes secciones se presentan encabezadas por imágenes fijas en las que puede leerse «Página 1», «Página 2», etc. El estreno de la película, para el cual se expuso también la marina del siglo xix, tuvo lugar en la sede de una editorial londinense dedicada a las ediciones de artista, Petersburg Press, con la que Broodthaers realizó una edición de cien ejemplares de un múltiple que contiene el rollo de la película y una publicación del mismo título. El contenido de la publicación es una selección de los fotogramas del film, pero los nombres de las secciones se transforman, aquí, en referencias a ilustraciones: «Fig. 1», «Fig. 2»..., un formato que Broodthaers emplearía muy a menudo. La película incluye además dos breves textos, que hacen las veces de introducción y coda final.

Más que como la suma de dos piezas, *A Voyage on the North Sea* se puede describir como una obra sobre la continuidad entre el formato cinematográfico y el formato impreso, y sobre las ambigüedades que pueblan sus zonas de intersección. En palabras de Broodthaers: «Me gustaría señalar que no soy un cineasta. Para mí, el cine es una mera extensión del lenguaje. Comencé con la poesía, de la que pasé a obras tridimensionales y finalmente al cine, que combina varios elementos artísticos. Es decir, escritura (poesía), objeto (algo tridimensional) e imagen (película). La gran dificultad estriba, por supuesto, en encontrar la armonía entre estos tres elementos.»¹⁵ Para Rosalind Krauss, lo emblemático de esta pieza es que encarna la fluidez entre soportes que es característica de la obra del artista belga. Una fluidez que trae

¹⁴ Rosalind Krauss, *op. cit.*, pág. 15.

¹⁵ Marcel Broodthaers entrevistado para la revista de cine *Trépid*, 30 de enero de 1968. Reimpreso en *October*, n.º 42, 1987, pág. 36.

consigo consecuencias importantes a la hora de resituar el análisis del arte, al emplazarlo en una perspectiva crítica con respecto a su(s) formato(s) y asimilarlo al sistema de valores del mercado: «En la falta de especificidad intermedia en la que el águila sume a las artes individuales, el mismo privilegio del ave se esparce a través de una multitud de emplazamientos (*sites*) —cada uno de los cuales será llamado ahora “específico”— en los que las instalaciones que se construyen comentarán, a menudo desde una perspectiva crítica, las condiciones en las que operan los emplazamientos mismos. Con este fin, recurrirán a cualquier soporte material imaginable, desde imágenes hasta palabras, pasando por vídeos, *readymades* y películas. Pero cada soporte material, incluyendo el emplazamiento mismo —tanto si se trata de una revista de arte como si es el *stand* de un marchante en una feria o la sala de un museo— se igualará, será reducido a un sistema de pura equivalencia por el principio homogeneizador de la conversión en mercancía (*commodification*), la operación de intercambio puro de valor de la que nada puede escapar y en la que todo resulta transparente para el valor de mercado subyacente del que constituye un signo. Broodthaers puso en práctica esta reducción frenéticamente al aplicar etiquetas con la referencia “ilustración” a conjuntos aleatorios de objetos, haciendo efectiva su equivalencia mediante los identificadores que los convierten en “Fig. 1”, “Fig. 2”, “Fig. 0” o “Fig. 12”.»¹⁶

Broodthaers recurre al salto de formato a fin de provocar desplazamientos o desencajes de percepción, causando así un distanciamiento por parte del observador que pone en evidencia, desde una perspectiva crítica, las convenciones de cada uno de los soportes del arte. El canadiense Michael Snow, en cambio, utiliza un desencaje o un desplazamiento semejante para llamar la atención sobre las perspectivas o los puntos de vista del artista y el observador. Tanto en la película *Two Sides to Every Story* (Dos puntos de vista para cada historia, 1974) como en el libro *Cover to Cover* (De principio a fin, 1975), son los saltos de perspectiva los que provocan, al alejar al espectador de la narración, la consiguiente toma de conciencia respecto a su propia posición en el juego de percepción.

Two Sides to Every Story consiste en una doble proyección, desde lados opuestos de la sala, sobre una pantalla de metal colgada del techo. La acción que muestran ambas proyecciones es la misma, pero en cada uno de los lados las tomas han sido realizadas con la cámara ubicada en una posición distinta. Al proyectarse sobre lados opuestos de una pantalla opaca, los dos planos no pueden verse nunca de forma simultánea y los espectadores deben desplazarse a uno y otro lado de la pantalla para percibir la obra en su totalidad. El punto de vista fijo de la cámara, omnisciente e invisible en los modelos cinematográficos habituales, y la consiguiente posición inmóvil —pasiva— del espectador se sustituyen en esta pieza por una perspectiva cambiante y, en consecuencia, frágil. *Two Sides to Every Story* es una obra compleja que exige una participación muy activa para ser aprehendida en su totalidad. El interés de la pieza radica en la incomodidad que provoca su percepción y en la dificultad que entrañan los intentos de percibirla al completo. (Tal dificultad llega al extremo de hacer difícil la reproducción de la obra en un formato impreso como el presente libro.)

Este mismo juego constituye el elemento fundacional de *Cover to Cover*. Sin más contenido textual que el título, cuyo significado apunta hacia una lectura lineal desde la cubierta hasta la contracubierta, el libro arranca con imágenes de un hombre de mediana edad —el propio artista— que parece comenzar a moverse por las estancias de un espacio interior, posiblemente una vivienda. Sus movimientos son capturados por dos fotógrafos que, al igual que sucedía con *Two Sides to Every Story*, se sitúan en posiciones diametralmente opuestas con respecto a la figura que ocupa el espacio central en la sucesión de imágenes. A veces, en las fotografías aparecen estos fotógrafos. En la mayoría de las páginas, sin embargo, solo cabe

¹⁶ Rosalind Krauss, *op. cit.*, pág. 15.

intuir su presencia. Pero este no es el único juego de perspectivas: en determinados momentos del libro, es el libro mismo el que se convierte en objetivo de los fotógrafos y aparece reproducido en sus páginas. Asimismo, a medida que el lector se acerca a las páginas centrales de la publicación, las imágenes sufren un nuevo cambio de perspectiva y comienzan a aparecer al revés. Es necesario continuar hojeando para advertir que, en realidad, el centro del libro supone el punto de inflexión de la «narración»: el lugar en el que se funden y encadenan las acciones que comienzan en la cubierta y las que, a su vez, terminan —o comienzan también— en la contracubierta. De este modo, la acción recogida en las imágenes se convierte en un bucle que se puede leer en ambas direcciones.

Merced a estos recursos, el lector, aún sin moverse de su silla, experimenta cambios constantes de posición con respecto a su punto de vista, que llegan a provocar el efecto de incluirle en el desarrollo de la acción. La estructura narrativa exige un alto nivel de concentración y la participación directa del lector para ser descifrada. Sin embargo, al mismo tiempo que este esfuerzo tiene la virtud de implicar al lector en la trama, haciéndole sentirse parte de ella, *Cover to Cover* consigue también lo contrario: un efecto de distanciamiento reflexivo gracias al cual queda en evidencia el impacto en las estrategias narrativas que ejerce la mera elección del punto de vista a la hora de tomar una serie de fotografías. Tal elección condiciona en gran manera la percepción que se consigue de una cadena de acciones tan simples como el recorrido de un hombre por las habitaciones de una casa. Este juego, asimismo, desvela la fascinación del autor por la condición tridimensional, casi escultórica, del libro. Al igual que en *Two Sides to Every Story*, donde es necesario moverse constantemente en torno a la doble proyección, aquí destaca también el carácter paraescultórico del libro.

No es casual que sea también el volumen, en este caso concebido más bien como un «espacio contenedor», el rasgo que Peter Downsbrough gusta de destacar con respecto a los libros, uno de los formatos que, junto con la fotografía y el cine, utiliza con más asiduidad desde los años sesenta. En sus propias palabras: «Pienso que el libro, los DVD o los CD no son múltiples, al menos no en el sentido que se le da a la palabra en el mundo del arte. He llegado a la conclusión de que para mí estas formas son adecuadas para ciertos aspectos de mi trabajo y de mi modo de pensar, y de ahí el que me interesen. Un libro es un volumen como cualquier otro y, por lo tanto, uno de los soportes posibles para mi obra. El hecho de que se imprima en cantidades mayores lo hace accesible a un público mayor. Es importante que económicamente sea asequible. No hay ninguna razón para que sea más caro que otros libros. Para mí, es una obra de arte en sí misma, igual que las demás obras.»¹⁷ Abundando en esta idea de *volumen*, para Downsbrough, de hecho, los libros constituyen una forma peculiar de comprender la escultura, si bien la linealidad o secuencialidad del formato libro añade a estas obras, según el propio artista, la dimensión temporal de la que la escultura, por lo general, carece.¹⁸

En su práctica artística, Downsbrough ha manifestado una inclinación continuada y constante por el formato impreso, que ha resultado en más de un centenar de libros de artista aparecidos hasta la fecha (además de otras piezas, como sus numerosísimas postales intervenidas). Destaca la coherencia en cuanto a intereses, temas y puntos de vista, entre estos libros y otros medios que Downsbrough también utiliza con asiduidad. A modo de ejemplo, valga el triángulo de relaciones que pueden establecerse entre una de sus películas, uno de sus libros y una de sus fotografías.

¹⁷ Marie-Thérèse Champesme, *Notes. Conversation with Peter Downsbrough*. Bruselas, Éditions Facteur Humain, 2007, pág. 44.

¹⁸ En este sentido, resulta significativo que el título de la publicación del que puede considerarse el primer *flip book*, o folioscopio, de Downsbrough sea precisamente *Within (Time)*.

La primera película que Peter Downsbrough realizó, en 1976, se titula *And Align* (Y alinear) — uno de sus ya clásicos títulos basados en fragmentos de frases casi agramaticales— y fue realizada en Nueva York. A lo largo de sus 16 minutos de duración, *And Align* muestra a una mujer, encarnada por la artista Dara Birnbaum, que está en la calle en actitud de espera. Además de mostrar a la mujer, los movimientos de cámara abarcan también algunos pequeños eventos cotidianos que se suceden en el lugar donde ella espera: los coches pasan, alguien aparca, un peatón cruza la acera. La película no desvela en ningún momento qué es lo que espera la mujer. Así, el espectador acaba orientando su interés hacia su actitud mientras aguarda y hacia todo aquello que sucede a su alrededor, y que habitualmente, de tan cotidiano e insignificante, resultaría casi imperceptible.

El libro *A Place- _____* (Un lugar- _____), de 1977, recoge una serie de fotografías que Downsbrough tomó en la ciudad de Los Ángeles, en las que se combinan dos rasgos específicos de su obra: por un lado, el tipo de escenas fotografiadas, que suelen ser entornos urbanos en los que el tráfico, los coches y objetos como las farolas y los semáforos son protagonistas; y por otro, la verticalidad de determinados elementos —las farolas, por ejemplo—, que parece seccionar en dos partes las imágenes y actuar como sostén estructural en torno al cual se despliegan las imágenes. En algunas páginas en blanco del libro, la presencia de dos filetes negros, paralelos y verticales característicos de muchas de las obras impresas de Downsbrough, viene a subrayar esta estructura.

Las ilustraciones que Downsbrough utiliza en sus libros, casi siempre fotografiadas por el propio artista, guardan un estrecho parentesco con el resto de su trabajo artístico. En concreto, las imágenes de *A Place- _____* fácilmente pueden encontrar significativos ecos, por ejemplo, en una serie fotográfica tomada en Los Ángeles en 1979: lugares urbanos aparentemente desiertos, pero que han sido fotografiados a la luz del día y están lejos de mostrar abandono, por lo que el observador debe asumir que la ausencia de personas o movimiento en general es efímera. Así, aunque a primera vista las imágenes del libro y las fotografías de esta y otras muchas series de Downsbrough parecen apuntar hacia la representación de un lugar, es decir, de un espacio, lo cierto es que la sensación de inmovilidad y ausencia de acción que sugieren estas imágenes hacen pensar que lo que Downsbrough captura en ellas es más bien un instante —y no tanto un lugar— en el que el tiempo ha quedado en suspenso, detenido. Si se relacionan con *And Align*, película cuyo verdadero protagonista, tal como Moritz Küng ha señalado, es el tiempo, esta impresión se ve reforzada.

En todos estos casos, las imágenes se convierten en fragmentos de tiempo congelados, fijados para siempre, imágenes donde el observador es capaz de ver todo aquello que el ojo no ve cuando el tiempo sigue corriendo. Se trata de obras en las que el acto de mirar pasa a ocupar una posición central.

El proyecto *The Green Ray* (El rayo verde), de Tacita Dean, denota una aspiración en cierto modo semejante: llevar a un primer plano aquello que cotidianamente no se advierte o no se ve. Para este trabajo, Dean se propuso grabar el efecto óptico conocido como *rayo verde*: un destello de luz verdosa que aparece en el horizonte, instantes antes de que el sol desaparezca del todo bajo el mar. La película muestra toda la puesta de sol. «La filmé en una playa de Madagascar —explica Dean— y por allí andaba también una pareja. Ellos no vieron el rayo verde y grabaron la puesta de sol en vídeo para documentarla. Después me enseñaron el vídeo, a fin de probarme que [el rayo verde] no salía. Pero yo estaba totalmente convencida de haberlo visto, así que tenía que estar en mi grabación, hecha con película analógica. Cuando me devolvieron el rollo de película, era muy, muy débil y tuve que forzarlo para conseguir más

color, para destacar el rayo verde. Pero desde luego ahí está. No es una ficción. Hay quien piensa que el rayo verde es una ilusión, pero no lo es».¹⁹

La intención de Tacita Dean con esta película, sin embargo, no es tan solo capturar mediante medios fílmicos un instante de tiempo: tiene que ver también con cuestiones de preservación y memoria. Los esfuerzos de Dean se orientan, en lo concreto, hacia la supervivencia de la película analógica frente a los embates de la tecnología digital, pero conllevan una carga más profunda, que se interroga cuál será el destino de la memoria atrapada en película de cine una vez que los formatos analógicos acaben por desaparecer por completo (y se lleven consigo la técnica que todavía permite visionar sus contenidos) y se plantea cuestiones que tienen que ver con la nostalgia, la memoria y la condición de documento del material cinematográfico. Lejos de abordar estas cuestiones en forma de meros lamentos nostálgicos, las obras de Dean aspiran a revitalizar la memoria y a devolverla a la circulación reinscrita con nuevos significados. «Si bien la obra de Dean puede describirse usando términos como “ruinas, restos y obsolescencia”, no hay que olvidar que en ella también se da un proceso de (re)vitalización. Este se deduce de su interés por evocar “almas perdidas”, por utilizar objetos encontrados y reimaginar el medio fílmico siguiendo sus propios intereses creativos. Características cruciales que orientan la obra de Dean hacia el futuro, al mismo tiempo que toman en cuenta el pasado».²⁰

The Green Ray se ha materializado en una película de 16 mm, un folioscopio —o *flip book*— y un acordeón de postales, todos ellos aparecidos en 2001. El acordeón de postales no muestra imágenes de la película que Dean grabó en Madagascar, sino postales de diferentes puestas de sol, haciendo una suerte de guiño humorístico al cliché romántico que hoy en día forma parte, inevitablemente, de cualquier representación de una puesta de sol. En el folioscopio, realizado con imágenes tomadas de la película de Dean, es el componente dinámico de la escena el que se subraya: al pasar las páginas a cierta velocidad, lo que parecían imágenes estáticas e inmóviles adquiere repentino dinamismo, a la vez que evoca los orígenes y el propio soporte mecánico del cine analógico, distanciándolo una vez más de su hermanastro digital.

Estos ejemplos denotan que las zonas de contacto entre medios impresos y audiovisuales son numerosas, como también lo son —y muy diversos— los artistas que las han explorado, trabajando tanto desde el cine y el audiovisual como desde las publicaciones de artista. El distanciamiento con respecto al objeto —Darboven—, el análisis y la crítica del soporte como elemento que condiciona la percepción —Broodthaers—, la cuestión del punto de vista y la perspectiva —Snow—, el tiempo en suspenso —Downsbrough— y la cuestión de la mirada y la memoria —Dean— no agotan las posibles intersecciones temáticas en las que puede incidirse de modo simultáneo, y combinado, cuando los artistas desplazan determinados contenidos entre la imagen en movimiento y las páginas de un libro. Establecer relaciones entre las obras a caballo entre dos medios de estos y otros artistas implica reflexionar sobre cuestiones como la secuencialidad, la narración, lo cinemático, el paso del tiempo, el montaje o la

¹⁹ Dean en una entrevista con Jeffrey Eugenides citada en Anthony Brown, «Tacita Dean's Green Ray / Eulogy of Film». Del blog *Time's Flow Stemmed*, <https://timesflowstemmed.com/2012/07/01/tacita-deans-green-rayeulogy-to-film/> (Consulta en enero de 2017.)

²⁰ Caylin Smith, «The Last Ray of the Dying Sun: Tacita Dean's Commitment to Analogue Media as Demonstrated through FLOH and FILM». En *Necsus – European Journal of Media Studies*, otoño de 2012. <http://www.necsus-ejms.org/the-last-ray-of-the-dying-sun-tacita-deans-commitment-to-analogue-media-as-demonstrated-through-floh-and-film/>, consultado en enero de 2017. (Consulta en enero de 2017.)

representación del movimiento. En otras palabras: implica reparar en los condicionantes que imponen los propios medios —el cine y el libro— a la interpretación de su contenido. Más allá de épocas, preocupaciones y modos de presentación específicos, en última instancia el análisis de los trabajos en doble formato de todos estos creadores pone de relieve el hecho de que, una y otra vez, estas obras nos devuelven la mirada para reflejar nuestras propias expectativas a la hora de abordar y comprender tanto los libros como las obras audiovisuales, dos de los soportes más relevantes sobre los que se erige el paisaje cultural y social de nuestra época.