

# Hacerse imágenes, ser imágenes

Barbara Sainza Fraga

**RESUMEN:** Desde la realización cero como procedimiento de sustitución del operador de cámara, este texto pretende hacer un recorrido en el que se plantean algunas magnitudes de las imágenes socializadas e industrializadas derivadas de dicha desaparición. Desde la idea de que nuestros actos más corrientes se convierten en actos de cine es propósito de este texto desarrollar la idea de que, inherente a dicha afirmación se efectúa otro desplazamiento por el cual se produce otra conversión, un segundo desvanecimiento, el del espectador: punto de emergencia, campo de acciones prácticas de una dimensión imaginaria, de un vida alejada de la vida, enajenada, ensoñada, alucinada por la que no hacemos imágenes, sino que nos hacemos imágenes, somos imágenes.

**PALABRAS CLAVE:** realización cero, plusvalía, ver, alucinación



En dos vídeos realizados por Bruce Nauman en 1973, vemos a una mujer tumbada boca arriba y a un hombre tumbado boca arriba y boca abajo.

Registradas en color y con sonido, las imágenes se presentan en un plano fijo con una duración de 60 minutos repetidos constantemente en bucle.

Prácticamente inmóviles, podemos percibir levemente y de forma ocasional ciertas dificultades respiratorias junto a movimientos casi imperceptibles de la cabeza, la mano...

En los títulos *Elke dejando que el suelo se levante sobre ella boca arriba* y *Tony hundiéndose en el suelo boca arriba y boca abajo* se hace referencia a los nombres de las personas que estamos viendo y a la parte enunciativa que describe la acción que ya no entra en el campo de nuestra visibilidad ni de las posibilidades de registro de la cámara; es en todo caso el elemento instructivo que nos permite “intuir” lo que está ocurriendo.

\*\*\*

El plano fijo de la “cámara clavada al suelo” nos recuerda a los primeros vídeos de Nauman grabados entre 1968 y 1969 en los que registra su actividad en el estudio. La cámara estática es utilizada en estos primeros vídeos como el testigo neutro de las acciones que realiza frente a ella, es la presencia desinteresada y directa de lo que allí acontece. Los títulos de los vídeos son algo similar a una proposición que constata que lo que vemos es lo que Nauman hace y lo que leemos al pie de cada imagen: *Tocando el violín lo más rápido posible* es uno de los ejemplos de una relación circular de evidencias entre acción, imagen y texto.

Entre 1963 y 1964, Warhol produce los *Minimal* o *Silent films*. En ellos Warhol también había “clavado la cámara al suelo” haciendo un uso del mecanismo de registro en el que la intervención del agente de la operación se hace parcial, y se va diluyendo hasta prácticamente desaparecer. Esta desaparición del guión, del operador de cámara y del editor de montaje es un proceso intencional paulatino que comienza en la película *Sleep* y culmina con *Empire*.

Virilio sitúa «el adiós del hombre detrás de la cámara» en una cronología en la que todavía se podía creer en la fotografía como un medio objetivo, un testimonio irrecusable de la vida que se deja capturar en su mismo y auténtico existir:

«Este solemne adiós al hombre detrás de la cámara, esta desaparición total de la subjetividad visual (...) convierte aunque lo ignoremos, a nuestros actos más corrientes en actos de cine, y el nuevo material de visión, una materia prima de la visión, impávida e indiferenciada (...) Con la interceptación de la mirada por el aparato de enfocar, asistimos a la emergencia de un mecanismo, no ya de simulación (como en las artes tradicionales), sino de sustitución» [Virilio, 1998a, p. 63]

*Filmar frío* [1] son al inicio, las metodologías pero también la forma de un consenso común basado en la fe en la “objetividad de los objetivos”, en el entusiasmo en las capacidades de los medios tecnológicos:

«La imagen ya no es solitaria (subjetiva, elitista, artesanal) sino solidaria (objetiva, democrática, industrial) En ella ya no hay como en el arte, una imagen única, sino una imaginería innumerable que viene a reconstituir sintéticamente la agitación natural del ojo del espectador» [Virilio, 1998b, p. 70]

La objetividad, la democracia y la industria se unen por un concepto de solidaridad basado en la sustitución de la subjetividad, de la ideología e irracionalidad, y también con una producción masiva de imágenes socializadas que como señala Virilio, «hacen de nuestros actos más corrientes, actos de cine». Y es en ese sentido que lo ordinario se convierte

en *actos de cine*, o como pasa en el pop, que transforma «lo vulgar en precioso».

Desde las primeras interpretaciones relativas a la sustitución como forma de objetividad científica, —e incluso como en Benjamin que advierte en el ojo mecánico la capacidad de ver -revelar- algo que nosotros no podemos—, la “realización cero” transita hacia los argumentos relativos a la conexión directa con la vida como en Godard y en otro sentido en Warhol, que lo graba todo: un corte de pelo, besos, alguien durmiendo, comiendo, estando.

Así eran los *Screen-Test* [Pruebas de pantalla, 1964 y 1966] en los que se le pedía a la persona que permaneciese ante la cámara sin hacer nada —sin actuar— más que aguantar el escrutinio del objetivo durante los tres minutos que duraba la cinta.

Las cámaras son las “substitutadas” que se disponen como presencias autónomas; son las «miradas sonámbulas de las cámaras automáticas, la visión sin mirada» definida por Virilio [1998c, p. 67], «la mirada perfectamente sumisa, impersonal, amable y tolerante de un observador pasmado, inmune al aburrimiento» [Tyler, 1967a].

Pero es que la ausencia del guión, del montaje y del operador como forma de conectar con la realidad sin mediación, también dibuja el contradictorio perfil que deriva de la íntima relación que se establece entre el cine y la fábrica como indica Gonzalo Abril [2003]: «los dos contextos semánticos a que remite de manera inmediata el término montaje, no son por casualidad el cine y el trabajo industrial».

Por tanto la realización cero es insuficiente y disfuncional. Tanto es así que Warhol muestra que sin montaje también hay industria, porque sea como sea, las personas incomodadas, sugestionadas, seducidas ante la presencia de la cámara de sus *Screen-Test*...pasan de ser personas a iconos y sus más de 500 retratos terminaron formando parte de una acumulación fílmica, una colección de fragmentos que reutilizaría posteriormente para otros proyectos bajo distintos títulos y formatos.

De modo que, no hay imagen desechable sino «material de visión reciclable por la industria cinematográfica» [Virilio, 1998d, p.67] y los restos, las sobras pasan a ser parte de un modelo de economía en el que todo es útil, todo vale en una productividad ininterrumpida y acumulativa que al mismo tiempo parece señalar a las formas del ahorro mediante la recuperación de todo lo perdido, en la que los excedentes son materia prima, material disponible para ser utilizado, virtualidades, y por tanto, posibilidades.

«Cuando veo una película antigua de Esther Williams y cien chicas zambulléndose en fila, pienso en cómo deben haber sido los ensayos y en todas las tomas en las que quizás una chica no tuvo el valor suficiente para zambullirse en el momento indicado, y pienso en esa toma cortada de ella en el trampolín. Así pues, esa toma de la escena pasó a ser sobra en el suelo de la sala de montaje —un corte— y posiblemente en aquel momento la chica pasó a ser sobra —probablemente la despidieron—, de modo que la escena entera es mucho más divertida que la escena real en la que todo funcionó a la perfección, y la chica que no se zambulló es la estrella de la película cortada» [Warhol, 1975, p. 101]

La obsesión de Warhol por grabarlo todo, por registrar todo lo que ocurría a su alrededor anuncia un sistema de imágenes más allá de la contemporaneidad de las imágenes seriadas. Tanto era así que tenía un proyecto para un programa de televisión de 6 horas de duración que se llamaría *Nothing Special* [o *The Nothing Special*] que a imitación

de los vídeos de vigilancia, no consistiría más que en gente que pasaba al lado de una cámara.

«Warhol había instalado un plató de video bastante intimidatorio (...) este carro se desplazaba de aquí para allá a fin de filmar a los visitantes y las actividades del estudio (...) Este aparato se parecía a las cámaras de vigilancia de los bancos: inmóvil, con el objetivo fijo y en constante funcionamiento (...) “A Andy”, ha dicho Vincent, “le hubiera gustado que la cámara no dejase de rodar ni un momento” [Hanhardt, 1991, p. 84]

El plano fijo por un lado parece intentar contrarrestar la idea de montaje con un objeto fundamentalmente de registro de la moderna *nuda vida* [Agamben, 1995] [2], pero por otro, no podrá dejar de ser parte del incremento ininterrumpido del enorme conglomerado de nuestro fluido, continuo e irregular imaginario.

\*

Y es tal vez “en lo que excede”, en todo aquello que supera los límites de lo mostrado y lo enunciado pero también de lo percibido y experimentado en donde encontramos las relaciones más productivas, sugestivas y conflictivas con las imágenes.

Porque la pregunta estriba en qué se supone que debe pasar o deberíamos hacer ante una película de ocho horas de duración en la que lo único que veremos será el Empire State Building por la noche y los destellos que el edificio de al lado emite cada cierto tiempo o ante unos vídeos infinitos en los que lo único que vemos y escuchamos son los casi imperceptibles movimientos y sonidos de un hombre y una mujer tumbados en el suelo.

\*

Nauman y Warhol participan de los mismos presupuestos en tanto la duración [3] puede producir acontecimientos perceptivos singulares, fenómenos sensibles de comportamiento. El tiempo como exceso, la duración repetitiva e insistente en Nauman se vincula a un aspecto tensional; en Warhol por el contrario, la acumulación física del tiempo cinematográfico es también una prueba de resistencia, pero funciona conforme a una plácida pasividad.

Saber que las imágenes de Elke y Tony han sido grabadas en un plató de televisión podría hacernos pensar en el medio, que al igual que al cine se le puede presuponer cierto grado narratividad, a la televisión se le podría presuponer un carácter informativo o de entretenimiento, pero como dice Virilio [1997, p. 49]: «Esta imagen constantemente reproducida ya no es información sino una sugestión que hace subjetiva el telespectador. Representarla, reproducirla es del orden de la autosugestión. Es decir, que se tiene algo más que decir que mostrar la realidad».

Cuando lo que vemos y lo que se enuncia señala a un déficit fundamental, la saturación e insistencia en dicho inactivo, bien repetitivo bien extensivo, indica la falta en la saciedad del mirar. Y es en ese “exceso de lo mismo” —o esa “exageración” que diría Warhol— y en ese “excedente temporal” generada en base al déficit de narratividad o de información en donde se ocasiona una “plusvalía del ver” del que no sabemos a ciencia cierta si es la imagen la que se lo apropia o si es la disponibilidad del cuerpo y la mente del espectador.

La deuda que Nauman construye tiene que ver con una promesa de lo que anuncia y que no llegaremos a ver nunca así

como una falta de información de las condiciones instructivas que da a los participantes y que tampoco desvela:

“JB —Percibo lo que has hecho, pero no estoy segura de que sea realmente posible entender qué está pasando en esta pieza

BN —Existe un gran peligro en eso y voy a explicar porqué. Estuve trabajando en el ejercicio en el estudio durante un tiempo, y quería hacer una cinta de esto, una grabación, para ver si se podía ver lo que estaba pasando” [Nauman, 1975a, p.176] [4]

Algo parecido ocurre en el Silent Film *Blow Job* en el que su título —felación ó mamada— anuncia sexo explícito y lo que nos muestra es el primer plano de la cabeza de un chico joven anónimo sin descender nunca por debajo de sus hombros y en donde sólo vemos su cara, mirando hacia arriba, hacia abajo, hacia adelante, a uno u otro lado.

Toda la información de lo que “aparentemente” sucede se antepone en su título, sin embargo, lo que “ocurre”, “ocurre enteramente fuera del plano”, ya que limitando lo que la cámara capta, sustrae el acontecimiento dejando una sombra de duda y una expectativa frustrada para el que “quiera ver más”.

Ver está más allá de lo evidente, y la duración como fenómeno puede construir sugestión o fascinación como en Warhol, y que en Nauman nos sitúa ante un dilema relacionado con la tensión o la frustración, en el que «la voluntad de representar lo imposible se alimenta de la inutilidad de la misma meta» [5] [Hoffmann, 2003, p. 57] —como en la fotografía de doble exposición *Fracasando al levitar en el estudio* de 1966—.

Y es que no es un asunto de representación sino un asunto de funcionamientos, de duraciones, de situaciones, acontecimientos, fuerzas, emociones, tensiones, ritmos y comportamientos, porque la acumulación visual siempre en curso incurre en la variada gama que puede producir por saturación, por sus excesos y sus deudas: ¿para qué seguir mirando?, ¿para qué seguir haciéndolo?

Y si esta forma de permutar el tiempo de proyección es también una posible forma de permutar nuestra percepción, podríamos hablar de un conflicto entre lo registrado, lo que vemos y lo que percibimos, incluso entre quedarnos o irnos; el tiempo extensísimo de “nada en particular” —ninguna acción, ni narración, ni culmenes ni clímax—, es el tiempo de unas películas de superficie en las que podemos irnos y no volver, volver, quedarnos, dormir...y todo seguirá aproximadamente igual: un cambio mínimo de posición, algún reflejo, algún destello, algún pequeño movimiento o ligera respiración.

«Su actitud de me-importa-un-carajo, su impasible y obstinada impertubabilidad en la pantalla, parecen rechazar o absorber cualquier cosa que se les eche» [Mekas, 1970, p. 314]

Hablar de las imágenes como poseedoras de una actitud, de una autonomía concreta, así como de una “capacidad de absorción”, hace que podamos plantearnos la posibilidad de pensar acerca de qué tipo de relación establecemos con ellas a pesar de su impasibilidad o ausencia de relación con lo que se supone que estamos viendo. Podríamos pensar en una forma de masoquismo conformada desde un campo de visión restringido, una acción restringida, y una atención que se limita a esperar, pero la segunda parte de esta disposición la interpreta Parker Tyler como la base del

temperamento moderno alejado de ocupaciones desagradables.



«La misma placidez que produce contemplar a un hombre comiéndose una seta (aunque, como si lo hiciese deliberadamente, necesite cuarenta y cinco minutos para morderla, masticarla y tragársela del todo) posee su propio encanto: un encanto exclusivo, que contribuye a que el espectador se sienta, a la vez, elegante y sosegado. Quiero decir que la idea de la paz está directamente relacionada con la ultrapasividad del cinéfilo relajado y predeterminado» [Tyler, 1967b, p. 327]

Tyler describe muy bien las situaciones que consigue configurar Warhol en base al cinéfilo tradicional, en donde la ultrapasividad, el encanto, la elegancia, el sosiego, la paz... visibilizan la permutación de *lo vulgar en precioso* y un paso más allá, en donde la sugestión describe al espectador pop por excelencia: despreocupado y enajenado, «como un conejo fascinado por una serpiente» [Tyler, 1967c, p. 327]

El carácter permutativo de un emplazamiento imaginario configurado por las instrucciones que Nauman les da a Tony y Elke se produce desde una operatividad relacionada también con una forma de resistencia pero en este caso no desde la paz y la elegancia pop sino desde un duro ejercicio de concentración y atención, desde un procedimiento de ensoñación [6] desde el que se elaboran las imágenes, los objetos, los trayectos y las sensibilidades del cuerpo sutil.

Porque lo despreocupado, lo encantador, lo elegante o lo pacífico del pop, o la frustración, la inutilidad, lo limitante y lo difícil en Nauman, no son miradas ni representaciones sino visiones, estados de ánimo, comportamientos, líneas de fuerza, percepciones sutiles, vida psíquica, imágenes mentales.

\*\*\*

*La prueba de fuerza de un artista y de su idea reside en su habilidad para crear una situación mental que podría, al menos en la conciencia de los participantes, modificar la materia al punto de que ellos, fisiológica y psicológicamente, experimentaran su “proyección”*

Bruce Nauman

*No hay imagen de cosa que no sea al mismo tiempo una imagen mental, el episodio de una vida psíquica*

Jose Luis Brea

Hacer derivar los ámbitos del sentido o la información hacia los parámetros de la fascinación y la atracción de las imágenes cinematográficas y televisivas, —magnéticas, deslumbrantes, hipnóticas— nos permite acceder a una dimensión imaginaria de «autoimpregnación sin fin» como dice Parker Tyler [1967d], de una enajenación y «abigarramiento» lacaniano [7].

Las imágenes-tiempo de Warhol tienen una capacidad vehicular que nos permite atravesarlas; como nodos forman parte de esas estructuras de interconexión que en realidad lo único que hacen es “darnos paso a su través” señalando hacia un funcionamiento virtual de las imágenes. También Nauman lo hace cuando indica la insuficiencia tanto del mecanismo de registro como de nuestros sentidos para percibir lo que “realmente” está teniendo lugar en ese plató de televisión:

«Consiguió que el ejercicio fuera lo que de verdad es. El tipo que estaba intentando hundirse en el suelo se empezó a ahogar, y casi le vinieron náuseas. Yo me asusté y no sabía qué hacer. No sabía si debía “despertarlo” o qué, o si es que estaba en un estado de sonambulismo. No sabía si se sentía físicamente enfermo o si estaba de verdad asfixiándose y boqueando. Al final se sentó y recuperó el control, pero por desgracia el micrófono no registraba hasta ese punto, me hubiera encantado que lo hubiera hecho porque fue muy bonito; él estaba realmente atemorizado. Me dijo: “traté de hacerlo muy rápido y me asusté porque no podía salir”. Lo que había ocurrido es que su pecho comenzó a hundirse en el suelo, estaba rodeado y ya no podía respirar más, así que comenzó a... a ahogarse Me dijo: “tenía miedo de mover mi mano porque pensé que si la movía parte de las moléculas se quedarían allí, todo se desmembraría y no podría sacarla”. Es interesante destacar que la noche anterior le había ocurrido lo mismo a la chica de la otra cinta. Estalló en un sudor increíble y no podía respirar. Fue como tener miedo. Para empezar, ya es sorprendente que alguien pudiera realizar este ejercicio, que pudieran meterse en ello. Fue una experiencia tan intensa que realmente llegaron a asustarse al hacerlo. Tal y como lo veo, las cintas no muestran nada de eso, y pensé que también eso resultaba muy curioso» [Nauman, 1975b, p.177] [8]

Las imágenes se producen fuera de cuadro, sus funciones y efectos no dependen de soportes ni siquiera de su visibilidad sino de cuestiones tales como el tiempo o las condiciones instructivas que se proponen a los participantes, y sus efectos pasan a configurar comportamientos, imaginarios, esos «episodios de una vida psíquica». [Brea, 2007].

Dicho carácter virtual es un carácter de potencia que como bien teorizó Aristóteles, nada tenía que ver con la actualidad, con la presencia como fundamento último del arte sino con una posibilidad que puede darse o no, porque su presencia y su función son posibilidades únicamente. El carácter virtual es un carácter de disponibilidad y utilidad que en Grecia

suponía pasar a formar parte de un espectro de la producción artesanal técnica pero nunca poética. Sin embargo aquí la relación consiste precisamente en una mutua disponibilidad por la que cedemos y nos ponemos “fuera de sí”, las imágenes y los espectadores o participantes, que no se mantienen sobre la base del mostrar y ni siquiera del mirar, sino del ver o ser vistos.

Eso sí, si nos quedamos, si lo hacemos, aceptamos el planteamiento. Porque a lo que hemos dado en llamar fascinación, es un problema de enajenación en donde cedemos una propiedad o un derecho. Porque enajenar es entregar parte de uno mismo y del mismo modo que Elke y Tony se transfieren y proyectan en las instrucciones de Nauman, en los Minimal Films el efecto se encuentra en la disponibilidad al tiempo de la proyección.

Así la relación unidireccional emisor-receptor termina desapareciendo al igual que anteriormente ya se desvaneció su productor. El vínculo imagen-espectador se configura según relaciones vehiculares, las imágenes pasan a nuestro través y nosotros a su través de tal forma que aquello que nos distanciaba en polaridades termina siendo la dimensión del tiempo y del comportamiento, la magnitud de una tensión interpolar, de una vibrante relación que produce estados sensibles.

Del mismo modo que Warhol consigue este efecto, Nauman inscribe sus imágenes en otros registros y plantea la posibilidad de generarlas según los parámetros de una imagen que, como una muñeca rusa, contiene en su interior un flujo de imágenes-tiempo constituidas como una instrucción que no depende de su visibilidad sino de su capacidad para crear esa «situación mental, esa proyección desde la cual experimentar fisiológica y psicológicamente una modificación de la materia» [Nauman, 1975c, p. 175].

Todo esto dentro de un mismo campo semántico en el que la “fascinación” tiene que ver con la “alienación” y con una forma de traspaso. Transferirnos a las imágenes puede ser una de las funciones por las que tanto la imagen como el espectador desaparecen en la emergencia de una magnitud intensiva, por las que proyectamos instrucciones para construir un espacio mental dinámico en el que somos imágenes, en el que permutamos hacia una sutil perceptividad al punto de modificar lo material, incluso.

Entregándonos pasivamente en Warhol o tensionalmente en Nauman es como la funcionalidad de las imágenes extensivas, silenciosas y mínimas de uno, concentradas, atentas y difíciles de otro, generan un espacio performativo según el cual la virtualidad se hace acto o como señala Nauman, «cierto grado de actividad mental se enlaza con cierto grado de actividad perceptible» [Schimmel, 1993, p. 56].

Y es en esa “perceptibilidad no patente” en donde se produce el conflicto del “habla que crea la situación que nombra”, porque, ¿podemos como espectadores de la imagen de una mujer y un hombre tumbados reconstruir únicamente a través de su enunciado el hundimiento de los cuerpos en el suelo y así instaurar una realidad, la legitimación de una identidad y una subjetividad particulares? ¿O es que Nauman ya alude a una posición en la que el espectador desaparece en ese conflicto para proponer las formas de una participación instruida, las formas de hacer y hacerse imagen?

Como pruebas de resistencia tanto uno como otro comparten una dimensión que se elabora sistematizando el tedio; por pasividad o dificultad ambos señalan a un proceso irritante que deriva en la dimensión oculta que la obstinación “en



seguir mirando” puede producir: la alucinación, la suspensión, la flotación... como en la secuencia de Arrebato [Zulueta, 1979] en la que Pedro le dice a José Sirgado «Dime, ¿cuánto tiempo te podías llegar a pasar mirando este cromo? ¿Te acuerdas?... ¿Y éste?... ¿Y esta orla?...¿Y esta página?...¡Años, siglos... Toda una mañana! Imposible saberlo, estabas en plena fuga... éxtasis... colgado en plena pausa... ¡ARREBATADO! ¡MIRA!»

El tiempo de Warhol es también un tiempo narcótico [infantil y fascinado], vacío de acontecimientos, en el que la realización cero puede estar dirigiéndonos al desvanecimiento de las polaridades del operador de cámara y lo grabado, de lo grabado y lo montado, de lo montado y lo proyectado, de lo proyectado y sus espectadores. Eliminando la realización pareciera que el gran objetivo de registrar la vida tal y como es se hubiera cumplido, sin embargo, otra vez Parker Tyler parece dar en el clavo:

«Aquellas restricciones formales superexplotadas por su estilo original (el tiempo soporífero) conllevan un alejamiento casi puritano de la vida: el fabuloso e inexpressivo sueño de la realidad (...) ¿será que el “comportamiento” de los sujetos alucinados fue siempre el motivo secreto de Warhol? ¿Siempre intuyó la tensión psíquica entre el sopor y las drogas, hasta decidirse a manipularlas?

Psicológicamente, es probable que las personas sobrias capten el principio fisiológico contenido en el consumo de drogas y transfieran sus consecuencias, en términos de percepciones visuales, a una película objetivamente dispuesta como un viaje. Por eso, las películas primitivas de Warhol podrían funcionar como antítesis dialécticas, demostrando que aquello que es atrozmente pesado y trivial reclama la debida fórmula de conversión del espectador» [Tyler, 1967e, p. 332]

En las imágenes de Nauman el asunto que se atiende también está fuera del plano; Nauman elabora las condiciones de un ejercicio en el que pone a prueba la atención y la concentración que argumenta cuando dice: «—El problema era hacer el ejercicio a lo largo de una hora -que nunca había sido capaz de hacer. (Había sido capaz de concentrarme tal vez por quince o veinte minutos como mucho; después simplemente descubres que no estás pensando acerca de eso, o te distraes)». [Nauman, 1975d, p.176]

Dejar el diálogo interno, la fluctuación mental, sobrepasar la irritante dificultad inicial para «*meterse en ello*», para «*insertarse en una función cuyo ejercicio prende*» [Lacan,1978] para alcanzar la configuración de una situación alucinada alejada de la vida, fuera de sí, apartada, ensoñada, transferida, convertida y cedida a la promesa de que, tras la apariencia de dos personas tumbadas en el suelo, como durmiendo, como ausentes, está ocurriendo algo verdaderamente intenso, un estado imaginario.

Y es que también en la película Arrebato de Zulueta ocurre algo similar cuando el objetivo del cine deja de estar en registrarlo todo para convertirse en un ver que es un viaje, en un convertirnos en la imagen que nos permite o nos hace desaparecer: empieza por un fotograma que lo anuncia y acaba en una película completa de fotogramas rojos. Warhol utiliza un recurso: el «*bip*» o corte *estroboscópico* que en medio del viaje de la ensoñación nos hace una advertencia: sólo son imágenes, sólo somos imágenes.

Conocido el vínculo que Iván Zulueta establece con los planteamientos y las formas experimentales del underground neoyorquino o la Nouvelle Vague, *Arrebato* sintetiza en su propio guión muchos de los puntos que articulan la tesis de Virilio acerca la desaparición del hombre detrás de la cámara —«Pedro se despoja del abrigo (¿o no?), y ritualiza su

última entrega, con larga mirada de adiós al tomavistas, incluida» [9]—, la desaparición del espectador en la emergencia de la autonomía de los dispositivos —«... La cámara..., la película..., ¡los objetivos!... No se negaban a captar nada... Eran ELLOS precisamente, los autores de lo que estaba pasando» [10]—, de una conversión necesaria del productor en actor, del espectador en imagen —«...aunque de forma imprevista, y me refiero a que yo no era el filmador, ni el espectador... Era, el actor» [11]—, de la infancia o el carácter narcótico de las imágenes —«...No recuerdo nada de lo que soñé, pero sé que lo hice... cuando desperté esa noche, supe que había vuelto a ocurrir... volvía a sentir esa especie de... abandono» [12]— o —«...Ni yo había elegido el tema a filmar, ni me extasiaba lo más mínimo al verme dormir en la proyección... El placer estaba, del otro lado... y yo me sentía tan bien, que permanecí otros cuatro días como si se tratase de diez minutos» [13]—

De muchos modo el guión de Arrebato resume las derivas desde las que la realización cero hace desaparecer a todos los agentes tradicionales de la producción y la recepción de imágenes transitando desde el registro de la nuda vida —«... si no llega a ser por ti, todavía estaría filmando a mi tía haciendo punto» [14]...—, la vida de los aparatos y las imágenes que desvelan una autonomía casi biológica con ese “clic-clic-clic” que se repite sin cesar en el texto del guión, hasta esa entrega, esa conversión, ese abandono definitivo del hacer para dejarse hacer imagen.



¿No será que ya no es la vida la que se deja capturar en la imagen, sino la imagen la que se ha convertido en el objeto de la nuda vida?

Porque la desaparición de la realización hace que todos podamos ser imagen en cualquier momento, incluso sin conciencia de serlo, somos la potencia de una imagen, somos imagen en riguroso directo, los ceros y los unos de las cámaras automáticas. Porque su carácter virtual y su hasta el momento soporte, las pantallas, hace que seamos permanentemente una potencia de imagen, una virtualidad que en cualquier momento se actualiza para un tiempo más tarde volver al estado letárgico de la posibilidad en el que como imágenes que somos, nos sumimos hasta una nueva actualización.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Abril, G. (2003). «Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo», Cátedra, Madrid
- Agambem, G. (1998). «Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida», Pre-Textos, Valencia
- Brea, J. L. (2007). «Cultura\_RAM mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica», Editorial Gedisa, Barcelona, también en [http://www.joseluisbrea.net/ediciones\\_cc/c\\_ram.pdf](http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/c_ram.pdf)
- Butterfield, J. (1975). «Bruce Nauman: The center of yourself» in Janet Kraynak, (Ed.), (2003) «Please pay attention please: Bruce Nauman´s Words, Writings and interviews», The Mit Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge
- Castaneda, C. (1993). «El arte de ensoñar», Seix Barral, S.A., Barcelona
- Hanhardt, J. G. (1991). «Andy Warhol: vídeo y televisión» en Callie Angell, (Ed.), (1991) «Andy Warhol: vídeo y televisión», Whitney Museum of American Art, New York
- Hoffmann, C., (2003). «Think-Thank» in «Bruce Nauman. Theaters of Experience», Deutsche Guggenheim, [31.10.2003 - 18.1. 2004] Guggenheim Museum Publications, New York
- Mekas, J. (1970). «Apuntes tras un repaso a las películas de Warhol» en Callie Angell, (Ed.), (1991) «Andy Warhol: vídeo y televisión», Whitney Museum of American Art, New York
- Sarikartal, Ç. (2005). «Shock, mirada y mimesis: la posibilidad de un enfoque performativo sobre la visualidad» [Primera Parte. El cambio de paradigma en los estudios de la historia del arte y estética] en José Luis Brea, (Ed.), «Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización», Estudios visuales I, Madrid, Akal
- Schimmel, P. (1993). «Pon atención» en Bruce Nauman, catálogo MNCARS, [Madrid, 30 noviembre de 1993 - 21 de febrero de 1994], exposición organizada por el Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota
- Sharp, W. (1971). «Bruce Nauman», in Janet Kraynak, (ed.), (2003) «Please pay attention please: Bruce Nauman´s Words, Writings and interviews», The Mit Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge
- Tyler, P. (1967). «Dragtime and Drugtime or, Film á la Warhol», en Callie Angell, (Ed.), (1991) «Andy Warhol: vídeo y televisión», Whitney Museum of American Art, New York
- Virilio, P. (1998). «La máquina de visión», cap. Candorosa cámara, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Virilio, P. (1997). «El ciber mundo, la política de lo peor. Entrevista con Philippe Petit», Madrid, Ediciones Cátedra.
- Warhol, A. (2008). «Mi filosofía de A a B y de B a A», Barcelona, Ediciones Tusquets.
- Zulueta, I. (2002). «Arrebato. Guión cinematográfico de Iván Zulueta», Madrid, Ocho y Medio, Libros de cine.

**Notas**

[1] Rosellini, Roberto en Virilio, extraído de «*Fragments d'une autobiographie*», París, Ramsay, 1987. p. 69

[2] La nuda vida es un concepto desarrollado por G. Agamben en el que cuestiona el carácter de la biopolítica como la gestión política de la vida desprovista de toda cualificación (...) La aportación fundamental del poder soberano es la producción de nuda vida como elemento político original y como umbral de articulación entre naturaleza y cultura, zoé y bios (...)

[3] La repetición y la duración fueron en la década de los 60 dos elementos con los que, músicos como John Cage, Terry Riley, La Monte Young, Philip, Glass, Steve Reich, Meredith Monk, etc. experimentaron para construir acontecimientos

perceptivos singulares; la duración generada en base a la repetición lograba fenómenos sensibles como los de la flotación, la suspensión, etc

[4] La traducción es mía

[5] La traducción es mía

[6] Carlos Castaneda trata el asunto de la ensoñación como campo de acciones prácticas, como procedimiento de las enseñanzas de don Juan Matus, un indio yaqui. Le siguen algunos extractos que pueden aclarar algunas de las cuestiones planteadas por Bruce Nauman en *Elke Dejando que el suelo se levante sobre ella boca arriba y Tony hundiéndose en el suelo boca arriba y boca abajo*:

“(…)El ensueño únicamente puede ser experimentado. Ensoñar no es tener sueños, ni tampoco es soñar despierto, ni desear, ni imaginarse nada. A través del ensueño podemos percibir otros mundos, los cuales podemos ciertamente describir, pero no podemos describir lo que nos hace percibirlos. Sin embargo, podemos sentir cómo el ensueño abre esos otros reinos. Ensoñar parece ser una sensación, un proceso en nuestros cuerpos, una conciencia de ser en nuestras mentes (…)

(…) Los brujos consideran el ensoñar como un arte extremadamente sofisticado -dijo-. Lo llaman también el arte de desplazar el punto de encaje de su posición habitual, a voluntad, a fin de expandir y acrecentar la gama de lo que se puede percibir (…)

(…) A manera de preámbulo a su primera lección en el arte de ensoñar, don Juan describió la segunda atención como un proceso que empieza con una idea; una idea que es más rareza que posibilidad real; la idea se convierte luego en algo como una sensación, y finalmente evoluciona y se transforma en un estado de ser, o en un campo de acciones prácticas, o en una preeminente fuerza que nos abre mundos más allá de toda fantasía (…)

(…) los brujos intentan cualquier cosa que se proponen intentar, simplemente intentándolo (…) esto en relación a cuando Nauman señala la dificultad del ejercicio, porque te distraes, a la dificultad de “meterse en ello” siempre relacionado con ese “fracasa otra vez, fracasa mejor” de Beckett”.

[7] Lacan en Çetin Sarikartal (…) Lacan se refiere al camuflaje, que es el aspecto esencial del mimetismo, según Callois, para describir el proceso por el que el sujeto se sitúa en el cuadro como una mancha. Lacan subraya que “no se trata de ponerse en concordancia con el fondo, sino, en un fondo abigarrado, abigarrarse” igual que se hace en las tácticas bélicas / imitar es “insertarse en una función cuyo ejercicio le prende”(…)

[8] La traducción es mía

[9] Iván Zulueta, Arrebato. «Guión cinematográfico de Iván Zulueta», op. cit.: SEC. 38 / APTO. PEDRO/ INT./ DÍA, p. 97

[10] Ibid.: SEC. 26 / APTO. PEDRO/ INT./ AMANECER. VOZ CASETE (OFF), p. 89

[11] Ibid.: SEC. 22/ APTO. PEDRO/ INT./ DIA Y NOCHE. VOZ CASETE (OFF), p. 80

[12] Ibid.: SEC. 22/ APTO. PEDRO/ INT./ DIA Y NOCHE. VOZ CASETE (OFF), p. 79

[13] Ibid.: SEC. 24/ APTO. PEDRO/ INT./ DÍA-NOCHE. VOZ CASETE (OFF), p. 81

[14] Ibid.: SEC. 34/ APTO. PISO JOSÉ/ INT./ NOCHE. VOZ CASETE (OFF), p. 91

ARTÍCULO

ISSN:2173-0040

# DOS

re-  
visi  
ones

13