

EL JUGUETE FILOSÓFICO COMO MODELO: DUCHAMP, BREER Y LA EMERGENCIA DEL CINE EN EL ESPACIO EXPOSITIVO DURANTE LA POSGUERRA

The Philosophical Toy as Model: Duchamp, Breer, and the Postwar Emergence of Cinema in the Gallery Space

ANDREW V. UROSKIE^a
Stony Brook University

RESUMEN

Limitado por el estilo académico de su formación pictórica en los Estados Unidos, Robert Breer se trasladó a París a principios de los años cincuenta y congenió con el «núcleo duro» en torno a la galería Denise René. Sin embargo, en lugar de seguir la tendencia pictórica del «Op-Art» de Vasarely que haría famosa a la galería, Breer siguió su propio camino. Volviendo al antiguamente abandonado espectador del «mutoscopio» de la prehistoria del cine industrial, Breer experimentó con la creación de un nuevo tipo de animación abstracta que puede ser contemplada dentro de la galería de arte ya sea como película o como escultura. Si bien había sido olvidado tanto por los estudios de cine como por la historia del arte, las obras para mutoscopio que creó de 1958-1964 fueron un punto de inflexión crucial en el arte de la posguerra: la realización del nuevo concepto de instalación de imágenes en movimiento en el espacio físico muy iluminado de la galería de arte, en lugar de adentro del entorno tradicional oscuro de la sala de cine.

PALABRAS CLAVE: Robert Breer, animación, instalación, galería, movimiento, arte cinético, vanguardia.

ABSTRACT

Constrained by the academic style of his painterly training in America, Robert Breer moved to Paris in the early 50's and fell in with the «hard edge» group around Denise Rene gallery. Yet rather than following in the «Op Art» painting of Vasarely for which the gallery would become famous, Breer went in his own direction. Returning to the long-abandoned «mutoscope» viewer from the prehistory of industrial cinema, Breer experimented with creating a new kind of abstract animation that could be experienced within the art gallery simultaneously as film and sculpture. While long forgotten to both film studies and art history, the mutoscope works he created from 1958-1964 were a crucial turning point in postwar art, realizing the novel concept of installing moving images within the brightly lit physical space of the art gallery rather than within the traditional darkened environment of the cinematic theater.

KEYWORDS: Robert Breer, animation, installation, gallery, movement, kinetic art, avant-garde.

[a] ANDREW V. UROSKIE es profesor de arte en Stony Brook University (New York), donde enseña en los programas de grado de Historia del Arte Contemporáneo y Crítica, y de Arte y Filosofía. Entre sus publicaciones recientes se encuentran «Siting Cinema» en *Art and the Moving Image: A Critical Reader*; «From Pictorial College to Interdisciplinary Assemblage: Variations V and the Cagney Origins of VanDerBeek's Expanded Cinema» en *Animation: An Interdisciplinary Journal*; «Windows in the White Cube» en *Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art*; y «Bergson's Critique of Photography and the Futurist Birth of the Cinematic Avant-Garde» en *Forum Italicum*. Ha co-editado el monográfico «Sonic Arts and Audio Cultures» en *Journal of Visual Culture*, y su libro *Between the Black Box and the White Cube: Situating Expanded Cinema in Postwar Art* será publicado próximamente por University of Chicago Press.

«Los artistas de nuestro tiempo tratan de inculcar la idea del cambio en la estabilidad del arte. El arte convencional o tradicional, con su sentido de durabilidad, ya no nos habla. Sin embargo, puesto que el arte y el movimiento son de alguna manera contradictorios, todo arte del movimiento es anti-arte. El arte del movimiento tiene esta gran cualidad: nos da una nueva valoración del arte. Plantea el problema de si el arte de nuestro tiempo es realmente posible»¹.

Richard Huelsenbeck, 1961.

Hacia 1951, el *Cinema Ailleurs* de los letristas Isidore Isou y Maurice Lemaître inauguró la práctica de posguerra del «cine expandido», a través tanto del análisis como de la transformación de las condiciones materiales bajo las que tenía lugar la exhibición cinematográfica y la recepción por parte de los espectadores. Enfatizando radicalmente la denostada segunda mitad del término inglés «cinema *theatre*» [sala de cine], conceptualizaron el espacio expositivo no como telón de fondo inmutable y dado ante el que una obra es presentada, sino como una constelación viva de elementos que deben ser manipulados al servicio de un evento cinemático. La idea de una nueva situación institucional para la imagen en movimiento, separada de las premisas expositivas y receptoras del drama narrativo teatral, los había guiado hasta los experimentos dadaístas y, de allí, a los orígenes de la exhibición cinemática de los espectáculos de variedades de finales del siglo XIX, por su teatralidad y uso de diferentes medios². El Dadá les descubrió también otro modelo de la prehistoria del cine industrial que les proporcionaría el impulso para crear un modelo totalmente



[1] *Bewogen Beweging, Art in Motion* (Estocolmo, Moderna Museet, 1961), pp. 5-6.

[2] Thomas Elsaesser, «Dada/Cinema?» en Rudolf E. Kuenzli, ed., *Dada and Surrealist Film* (Cambridge, MIT Press, 1996), p. 20.

Recreation (Robert Breer, 1956).

diferente de cine expandido durante la posguerra. En esta trayectoria alternativa, lo que reinventaron no fue la caja negra del teatro cinematográfico sino el cubo blanco del espacio expositivo. Tampoco se trataba de introducir simplemente el cine en los museos. Más bien, se trataba del proceso de reflexionar sobre cómo la temporalidad y cinetismo de la imagen en movimiento podían separarse de su situación habitual dentro de la proyección comercial en salas y establecer un diálogo con el espacio, quieto y silencioso, del museo, y las posibilidades productivas que proporcionaría esta situación alternativa. Puesta en el interior del cubo blanco del espacio expositivo, la imagen en movimiento funcionaba dentro de y contra la propia naturaleza de ese espacio, ayudando en última instancia a llevar a cabo la transformación del mismo. Y la figura más temprana en esa transición fue el pintor norteamericano convertido en cineasta Robert Breer. La obra de Breer –de hecho, todo el proceso por el que pasó de la pintura a la imagen en movimiento y que le obligó a ocuparse de la compleja situación que el movimiento implica– sería un eje esencial, no sólo entre el cine y la pintura, sino también entre Francia y Estados Unidos, entre el arte y la ingeniería y, finalmente, entre las condiciones espacio-temporales de exposición y recepción en el espacio tradicional de las salas de cine y aquellas condiciones del espacio expositivo en la posguerra. Paradójicamente, uno de los emplazamientos más importantes en esta trayectoria alternativa tuvo lugar muy cerca de donde Lemaître realizó sus *detournements* sólo tres años antes.

Le Mouvement (a partir de ahora *Movimiento*) era el título de una exposición en la galería parisina de Denise René en la primavera de 1955; la corta duración de esta exposición y su modesta escala ocultan su importancia como punto de inflexión en el desarrollo de la modernidad de posguerra. Rechazando la frecuente dicotomía entre el socialismo realista y el expresionismo abstracto, la exposición eludió de forma atrevida la promoción que la galería venía haciendo históricamente de la abstracción geométrica y propuso un novedoso vocabulario «cinético» para las prácticas artísticas y la crítica de posguerra. Dio lugar a la exposición belga de 1959 titulada *Vision in Motion / Motion in Vision*, así como a la gran exposición itinerante de 1961 *Motion in Art / Art in Motion*. *Movimiento* lanzó las carreras de Victor Vasarely, Jesús Rafael Soto y Jean Tinguely, al mismo tiempo que desempeñó un papel en la recuperación de la figura de Marcel Duchamp que estaba teniendo lugar entonces. Abriendo la puerta a la cuestión del «movimiento» dentro del espacio expositivo, tradicionalmente estático e intemporal, esta pequeña exposición tuvo amplias repercusiones en la relación entre el arte y la ingeniería, en las posibilidades de participación del espectador y en la fisiología de la percepción durante las siguientes dos décadas.

Quizá la categoría más evidente de obras expuestas en *Movimiento* fue la de aquellas que implicaban la locomoción material de una forma escultórica dentro del espacio de la exposición. Con conmovedora delicadeza, los móviles de Alexander Calder señalaban los cambios sutiles de la atmósfera en su

entorno, a menudo respondiendo indirectamente al movimiento del espectador alrededor del espacio cerrado de la galería³. Pero esta locomoción escultórica y este desplazamiento físico estaban siendo tratados también en obras que funcionaban con la intervención humana directa, como *Transformable Pictures* de Yaacov Agam (1955) y también en aquellas completamente independientes del espectador, como en *Metamatic Reliefs* de Jean Tinguely (1955), que funcionaba con electricidad⁴. Estas son las obras que típicamente serían

comprendidas *per se* como partes constitutivas del «arte cinético» en las siguientes décadas.

Una segunda categoría era la concepción puramente óptica del movimiento, cuyo mejor ejemplo lo encontramos en los relieves de pared de Victor Vasarely y Jesús Rafael Soto. Estas obras, que lograrían éxito popular internacional bajo el título de «Op Art» gracias a la exposición celebrada en el MoMA en 1966, titulada *The Responsive Eye*, no tenían ni su propia locomoción física ni una posible manipulación por parte del espectador. No obstante, podrían justificadamente ser



Vista de la exposición *Le Mouvement*, 1955. *Rotary Demisphere (precision optics)* de Marcel Duchamp (1925); *5 Adjustable Paintings on the Wall* (Yaacov Agam, 1955); *Metamatic Automobile Sculpture* (Jean Tinguely, 1954) y un móvil desconocido de Alexander Calder. *Le Mouvement, Von Kino Zur Kinetik*, 2010.

descritas como «interactivas», en el sentido de que eran altamente dependientes de la posición física del espectador y su movimiento para la creación de sus efectos ópticos.

Para ambos tipos de obras, sin embargo, la movilidad se posicionaba sobre y contra una supuesta inactividad y fijeza de la forma pictórica y escultórica tradicional. Un ideal estético de perfección intemporal –que, cada vez más, ha inspirado una crítica del museo como mausoleo a la luz de la dramática reestructuración de la sociedad durante la posguerra– cedió ante una recién descubierta atención a la estructura *proteica*. Y aunque la experiencia del espectador ante cualquier obra de arte debe obviamente tener lugar en un tiempo y un espacio dados, la cualidad deliberadamente inestable y performativa de estas formas implicaba una formulación más precisa del encuentro con el espectador dentro de una ubicación espacio-temporal específica.

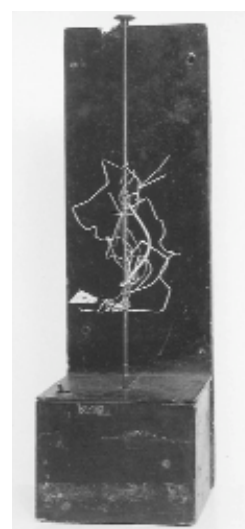
Estas dos formas –Arte «cinético» y «Op Art»–, para emplear sus términos más populares y reduccionistas, han sido reconocidas por mucho tiempo como las mayores innovaciones formales y conceptuales de la exposición *Movimiento*. Sin embargo, podríamos establecer una tercera categoría de obras cuya relevancia estética, histórica y conceptual habría pasado ampliamente desapercibida: la de lo cinemático. A la vez que logra una síntesis formal de las otras dos, esta categoría evoca aún una orientación histórica y conceptual diferente. Mientras que los temas generales de la tecnología maquinal

[3] De forma significativa, ninguna de las primeras esculturas con motor de Calder fueron incluidas en la exposición.

[4] Además del gran número de esculturas abstractas que la obra de Calder inspiró, podría trazarse una línea menos optimista desde la escultura autodestructiva de Tinguely *Homage to New York* en el MoMA en 1960 hasta las primeras obras robóticas de Nam June Paik a mediados de los sesenta.

y el movimiento han sido durante mucho tiempo piedras de toque dentro del arte del siglo xx, la conjunción de la tecnología maquina y el movimiento en la producción de una imagen ha tenido siempre como referente más obvio e ineludible el cine. Victor Vasarely, entonces la figura predominante en la galería de Denise René y autor del «Yellow Manifesto» para la exposición, no ocultó su profundo interés en lo cinemático. Encauzando el entusiasmo de las vanguardias históricas de los años veinte, no sólo comprendió que la naturaleza cinética de las obras en la exposición venía de ideas cinemáticas, sino que además proclamó específicamente que la futura dirección de este nuevo movimiento en las artes anunciaba la llegada de una nueva era de abstracción cinemática⁵. Roger Bordier, de forma similar, terminaba su importante reseña sobre la exposición declarando que «uno no puede hablar de arte moderno y de movimiento sin enfatizar el papel excepcional que juegan en este ámbito las películas».

Pero Vasarely, a pesar de sus repetidas declaraciones sobre sus «próximas películas», nunca se comprometió realmente con el campo que describía. Y el raquítico estudio de Bordier resulta ser una evasiva: «el cine, en conexión con nuestro tema, representa un fenómeno ciertamente especial al que, apoyando el estudio que acaba de ser leído y cuando nos hayamos documentado lo suficiente, deberemos encontrar la ocasión de volver»⁶. De este modo, a pesar de todo el entusiasmo que pareció evocar, lo cinemático como tal era claramente un terreno problemático con el que comprometerse, un terreno que desempeñaría un papel indudablemente periférico en la exposición. Pero aún deberíamos considerar cómo esta idea de un emplazamiento periférico nuevo –que provoca una situación tanto dentro como fuera del espacio expositivo tradicional, siendo ésta también una situación transitoria, constantemente desplazada, «girando alrededor» más que permaneciendo inmóvil y fija–, como asimismo la propia idea del cine en *Movimiento*, participarán de la manera más convincente en la historia del arte. Hay varias maneras diferentes en las que el cine apareció como algo central y periférico a la vez en *Movimiento* y, puestas en conjunto, hablan elocuentemente sobre la muy desubicada condición del cine en el mundo del arte durante la posguerra. Curiosamente, la figura que estaba en el centro de estas numerosas desubicaciones era la de un artista cuyas contribuciones, por esta misma razón, fueron suprimidas de los textos sobre la exposición: las del joven pintor norteamericano Robert Breer. Una revisión de la obra temprana de Breer no sólo revela la importancia negada a lo cinemático en los orígenes del «arte cinético» en este periodo, sino que ejemplifica la propia condición de desubicación del cine de un artista que estaba emergiendo entre el espacio institucional de la caja negra de la sala de cine y el cubo blanco del espacio expositivo. Y aunque estos experimentos tempranos, como las obras letristas que hemos visto, fueron hechos y expuestos en París, pronto se convertirían en parte integral de la comunidad de cine experimental en Nueva York tras la vuelta allí de Breer en 1959.



Virtual Volume, 2000
rev/sec (Jean Tinguely, 1955)
en movimiento (arriba) y en
reposo (abajo).
Le Mouvement, Vom Kino
Zur Kinetik, 2010.

[5] «Manifiesto amarillo» reimpresso en *Le Mouvement, Vom Kino Zur Kinetik* (Heidelberg, Alemania: Kehrer Verlag / Museo Tinguely, 2010), p. 32.

[6] Roger Bordier, «New Proposals: The Movement, The Transformable Work» reimpresso en *Le Mouvement, Vom Kino Zur Kinetik*, (Heidelberg, Alemania: Kehrer Verlag / Museo Tinguely, 2010), pp. 33-41.

Fases de la forma: móvil e inmóvil

[7] N. de la T.: «G.I. Bill» (oficialmente denominada «Servicemen's Readjustment Act») es una ley aprobada en junio de 1944 por el gobierno de los Estados Unidos en beneficio de los soldados estadounidenses que combatían entonces en la Segunda Guerra Mundial, con el fin de proporcionar a los soldados desmovilizados un mecanismo legal que les permitiera acceder tanto al financiamiento de estudios superiores como a una pensión que les permitiese subsistir por un año. Esta norma también otorgaba a los soldados facilidades para conseguir préstamos para la compra de una vivienda o para iniciar un negocio por cuenta propia.

[8] Billy Klüver y Julie Martin, *Breer: A Painter in Paris, 1949-1959* (París, Galerie 1900-2000, 1990), p. 10, p. 15.

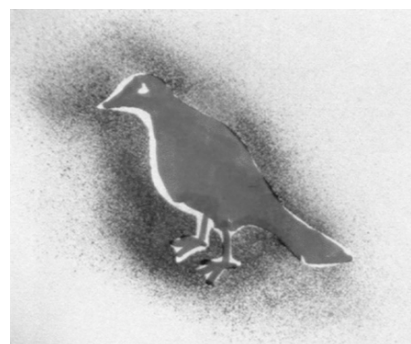
[9] Scott MacDonald, «Robert Breer» en *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley, University of California Press, 1992), p. 18. Breer era apóstata en más de un sentido: su primera película-collage pictórica, la obra de treinta segundos *Un milagro*, de 1955, era una sátira punzante del Papa Pío IX. También intentó poner peces en la pila bautismal de la iglesia católica romana local con *Pontus Hul-ten*, realizando sin saberlo una modesta (y fallida) reconstrucción del famoso escándalo letrista anticlerical de 1950.

[10] Vasarely y otros trataban a Breer cálidamente, aunque de forma condescendiente, durante los primeros cincuenta, y ciertamente nunca le atribuyeron a Breer ninguna motivación posible para el cambio estético y conceptual que subyacía a la exposición *Movimiento*. Por el contrario, creo que estos artistas le deben más a Breer de lo que nunca han querido reconocer.

Como muchos otros exiliados, Breer llegó a París a finales de la década de los cuarenta, justo en el momento en que la ciudad estaba comenzando a recuperarse tras la ocupación nazi. Breer había estudiado pintura en Stanford, pero se sentía enclaustrado por el realismo socialista académico al que los estudiantes habían sido obligados a adherirse. Además, dos años de servicio en el ejército haciendo ilustraciones rudimentarias habían acabado con cualquier deseo de trabajar en la ilustración comercial. Sin saber cómo seguir adelante, y reuniendo los requisitos necesarios para optar a la GI Bill⁷, Breer decidió irse a París en 1949 para continuar allí sus estudios de pintura, en lo que esperaba que fuera un entorno completamente nuevo. Para su disgusto, sólo encontró más de ese realismo socialista del que esperaba haber escapado. Como Billy Klüver y Julie Martin han descrito, «el Partido Comunista gozaba de un gran prestigio entre los intelectuales debido a su papel en la Resistencia durante la guerra, pero se alineó con el estalinismo y sólo toleraba el realismo socialista. Louis Aragon criticaba el arte abstracto en las páginas de *Les Lettres Françaises*»⁸.

Contra este pensamiento generalizado, Breer pudo encontrar refugio en la abstracción formalista que entonces era defendida, casi exclusivamente, por la galería Denise René. Estaba especialmente impresionado por las impactantes figuras reversibles del periodo pre-«op» de Vasarely en los primeros años cincuenta. Como más tarde describió Lawrence Alloway, en esta estética «*hard edge*» (en sentido literal, pintura de contornos nítidos), «lo que se ve es precisamente lo que hay. Sin embargo, lo que se ve es normalmente ambiguo ópticamente. Las formas positivas y negativas interactúan como siluetas con contornos nítidos, unidas en un solo plano». Breer pasó largo tiempo alrededor de Vasarely y su círculo y, hacia 1952, se había convertido en el único norteamericano que exponía de forma regular entre el grupo. Aceptó lo que más tarde él mismo describiría como su «ortodoxia abstracta, geométrica y post-cubista: una pintura es un objeto y sus ilusiones tienen que responder a su superficie como una realidad», aunque siempre conserven un toque apóstata⁹. Pero mientras que él conservó sus rigurosos compromisos formales, la retórica del grupo sobre una estructura absoluta y una composición equilibrada poco a poco fue despertando el interés de Breer hacia el movimiento dentro del cuadro y las formas en que este movimiento podría ser elaborado como un proceso más que como una finalidad¹⁰.

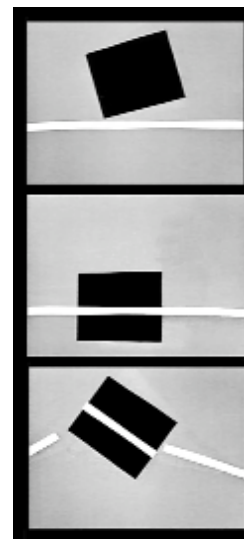
Trabajando estas dinámicas, Breer comenzó a realizar los «boce-



Form Phases II (Robert Breer, 1953).

tos» preparatorios para sus pinturas en pequeñas tarjetas. Tras producir un pequeño montón de tarjetas durante varios días, las hojeaba, «animando» sus estudios pictóricos de varias formas como ayuda para la composición¹¹. Pero pronto comenzó a considerar este proceso de llegada y salida desde estas colecciones más atractivo que el propio intento de fijarlas para siempre en un lienzo de gran tamaño. Durante una visita al hogar familiar en Detroit, venció una «hostilidad inherente a la cámara» para filmar, imagen a imagen, una serie de transparencias que había pintado, y después las proyectó con un aparato de diapositivas descomunal. «Entrando marcha atrás en el cine», como él lo describe, Breer descompuso analíticamente una de sus composiciones pictóricas «rígidas» en tarjetas, después en diapositivas y, finalmente, en fotogramas, para producir su primera película animada, *Form Phases I* en 1952. Normalmente los animadores trabajan en grandes hojas de papel para conseguir la ilusión del detalle preciso con la reducción, pero Breer hacía exactamente lo contrario: trabajar en un formato deliberadamente pequeño para mantener la integridad de sus líneas y pinceladas individuales. Fue simplemente la primera de las muchas maneras por las que llegaría a desarrollar una práctica que, aunque perteneciente al campo de la «animación», deliberadamente rechazaba los códigos formales e institucionales bajo los que se ha concebido el trabajo tradicional de la animación. A su vuelta a París con la cámara, Breer se interesó cada vez más por las posibilidades de la abstracción cinemática y comenzó a trabajar sistemáticamente en tarjetas de papel y en película para producir *Form Phases II y III* en 1953 y *Form Phases IV* en 1954. Para Breer estas obras dialogaban con sus composiciones pictóricas, revelando «cómo las formas están encerradas unas en otras», pero ofreciéndole la posibilidad de enfatizar «el proceso de la pintura más que cualquier composición fija»¹².

Bellas y fluidas, caprichosas aunque formalmente convincentes, las *Form Phases* rápidamente atrajeron el reconocimiento internacional de la crítica y el público, cosa que no habían conseguido sus obras sobre lienzo. Su primera proyección importante tuvo lugar al año siguiente en el marco de la exposición *Movimiento*. Como un «suplemento» adicional, Pontus Hulten había sido elegido para coordinar una exhibición paralela de obras con imágenes abstractas en movimiento para ser presentadas en la Cinémathèque Française. Mientras que la exposición en la galería Denise René duró tres semanas, la parte fílmica tuvo una temporalidad mucho más puntual, con un programa que se repitió tres veces durante una tarde¹³. Breer contó que disfrutó de la respuesta inmediata y la interacción que estas películas parecían generar en el público, aunque le gustaba menos la caja negra dentro de la que sus películas debían ser proyectadas. Como pintor, enseñado a respetar la condición material de la obra como un objeto en el espacio, él no se sentía para nada cómodo con una situación en la que una serie de imágenes fijas e independientes eran imperceptiblemente transformadas, en un campo de movimiento aparentemente fluido e inmaterial, por un aparato oculto. Tampoco se sentía cómodo con la idea de que esas obras tuvieran lugar exclusivamente en un contexto cinemá-



Form Phases IV (Robert Breer, 1954). Robert Breer, *Films, Floats, Panoramas* (París, Editions de L'oeil, 2006).

[11] Estoy utilizando la propia terminología de Breer en estas descripciones.

[12] La exposición de Pontus Hulten *París-Nueva York* en el Centro Pompidou en 1977 cataloga cuatro objetos titulados «Mutoscopio» y descritos como «1958-1964, caja de plástico, papel, etc., 16,5 x 6,5 x 16 cm», y el cuarto «28 x 13 x 27 cm». Probablemente eran todos los mutoscopios de plástico que Breer hizo tras volver a Estados Unidos, producidos seguramente entre 1960 y 1963. Una imagen nos muestra a Breer en 1958 con cuatro de los originales mutoscopios de papel que hizo entre 1956 y 1958 (ahora destruidos).

[13] El título de la invitación ya da una pista sobre la curiosa situación de estas películas de cara al espacio institucional de las bellas artes: «*Dans le cadre de son Musée, la Cinémathèque Française, avec la Galerie Denise René, présentent un Programme de Films Abstraits*». Entre los términos *Musée* y

Cinémathèque, utilizamos «museo» para el primero pero normalmente dejamos el segundo sin traducir. Sólo recientemente se había creado la institución para albergar la enorme colección de películas antiguas que Henri Langois había acumulado y ocultó heroicamente de los nazis en la Francia ocupada, tras el decreto de que todas las películas anteriores a 1937 debían ser destruidas. Así, esta nueva institución tuvo siempre algo de museo y biblioteca, de archivo y de teatro. Y para *Movimiento* proyectó algunas películas que deberían haberse destruido: obras de Viking Egge-ling, Henri Chomette, Oskar Fischinger, Len Lye y Malcom McLaren.

[14] Sobre el cine como una «elaboración» de su práctica pictórica, vid. Scott MacDonald, «Robert Breer» en *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley, University of California Press, 1992), p. 18. Sobre «animar pinturas», vid. Robert Breer, «An Interview with Robert Breer Conducted by Jonas Mekas and P. Adams Sitney on May 13, 1971 - in New York City» (*Film Culture*, n. 56-57, primavera 1973), pp. 39-55.

[15] «Siento aversión por las películas puramente abstractas. Por eso tengo problemas con Fischinger. Lo admiro en cierto sentido, pero también lo encuentro algo abominable», Scott MacDonald, «Robert Breer» en *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley, University of California Press, 1992).

[16] Conocido como el «efecto phi» en la psico-fisiología de la percepción.

[17] Propuesta para una beca de la Fundación Ford, 29 de octubre de 1963, Anthology Film Archives.

tico, inevitablemente relacionado con otras películas. Breer no entendía las *Form Phases* como películas sino como elaboraciones de su práctica pictórica, una práctica involucrada en un diálogo explícito con las artes plásticas: «yo pasé de hacer pinturas a animar pinturas», afirmó más tarde, «para mí ése era el sentido de hacer películas»¹⁴.

Aunque Hans Richter había declarado en un texto famoso que los problemas de la pintura moderna llevaban hacia el cine, incluso él llegó a considerar insatisfactorias sus primeras obras de «cine puro», como *Rhythmus 21* (1921), ya que una «música visual» tan abstracta abandonaba muy fácilmente la *indicialidad* fotográfica, que está en las raíces de la autoridad del propio documento fotomecánico. Breer, por su parte, también perdió las esperanzas con respecto a este problema, y ya para cuando realizó *Form Phases IV* había comenzado a encontrar caricaturescas sus animaciones pictóricas¹⁵. Así, mientras que *Form Phases IV* fue muy elogiada en su proyección para la exposición *Movimiento*, en realidad Breer ya se había alejado de aquella primera trayectoria y estaba comenzando a trabajar de forma más novedosa y radical.

Esta forma de trabajar, paradójicamente, presentaba una solución al problema de la abstracción «pura», así como al problemático «ilusionismo» de la animación tradicional, mediante una vuelta a la imagen fija. Con su *Image by Images* de 1954, Breer llevó a cabo un experimento simple cuyos resultados transformarían en lo sucesivo la totalidad de su práctica artística. Lo hizo cambiando la práctica consensuada de la animación cinemática: la práctica tradicional de la animación, y más generalmente de la cinematografía, depende de una persistencia psicósomática de la visión, en la que si se producen sutiles modificaciones con rapidez en fotogramas sucesivos, se produce un movimiento constante¹⁶. Breer había aprendido de sus primeras películas que «se puede cambiar el color de una forma cualquiera de un fotograma a otro para conseguir una mezcla, por ejemplo, alternar amarillo y azul y conseguir verde, pero lo que más me interesa es la vibración tan especial que esto produce. Decidí intentar una mezcla, fotograma a fotograma, de formas contrastadas»¹⁷. Utilizando sólo 183 centímetros de película, rodó 240 exposiciones consecutivas, fotograma a fotograma, como haría cualquier animador. Pero había una diferencia crucial: en lugar de intentar que los fotogramas fueran lo más parecidos posible para producir la perfecta ilusión del movimiento continuo, que es la característica de la animación profesional, Breer se propuso hacer cada imagen «tan diferente de la anterior como sea posible... El espectador verá 240 sensaciones ópticas absolutamente diferentes apiñadas en diez segundos de visión».

Al proyectar estas imágenes en bucle durante largos periodos, para él fue una «sorpresa descubrir que el ojo descubre constantemente imágenes nuevas». El resultado fue una conjunción híbrida de imágenes fijas e imágenes en movimiento. Al ser un bucle, ya no había un comienzo o un final definitivo, y la duración de la pieza se convirtió en flexible o sólo determinada por el deseo del proyeccionista y el espectador. La imagen producida adquirió, por su frenético

movimiento, cierto grado de quietud, una especie de vibración singular como cuando una serie de objetos se mueven tan rápidamente ante nosotros que se hace imposible diferenciarlos y comenzamos a ver la totalidad como una especie de flujo continuo y ondulante. La técnica, escribió en una de sus primeras declaraciones publicadas sobre este proceso, «tiende a destruir el desarrollo dramático en el sentido habitual y emerge una nueva continuidad en forma de textura muy densa y compacta. Cuando se la empuja a los extremos, la vibración resultante ofrece una imagen casi estática en la pantalla»¹⁸.

De esta manera, comenzando con *Image by Images*, Breer rechazó no sólo la «eternidad» estática de los lienzos pintados, sino también la temporalidad progresiva de la narración cinematográfica (por muy abstracta que ésta pudiera ser), en favor de lo que consideraba una yuxtaposición de los modelos tanto de la pintura como del cine. Hablando con Guy Coté en 1962, Breer definió el cine «como una “imagen espacio” presentada durante un cierto periodo de tiempo»:

«Como con una pintura, esta imagen debe someterse a la proyección subjetiva del espectador y experimentar una cierta modificación. Incluso una pintura estática tiene cierta dimensión temporal determinada por el espectador para adaptarse a sus necesidades y deseos. En el cine, la duración de la visión está determinada por el artista e impuesta al espectador, su audiencia cautiva. Una pintura se percibe inmediatamente, esto es, ella está presente en su totalidad siempre. Mi acercamiento personal al cine es el de un pintor, es decir, intento presentar la imagen completa desde el principio, y las imágenes siguientes son sólo otros aspectos de ésta o equivalentes a la primera y última imagen. Así, la obra entera está constantemente presentada de principio a fin y, aunque en constante transformación, es siempre ella misma en su totalidad»¹⁹.

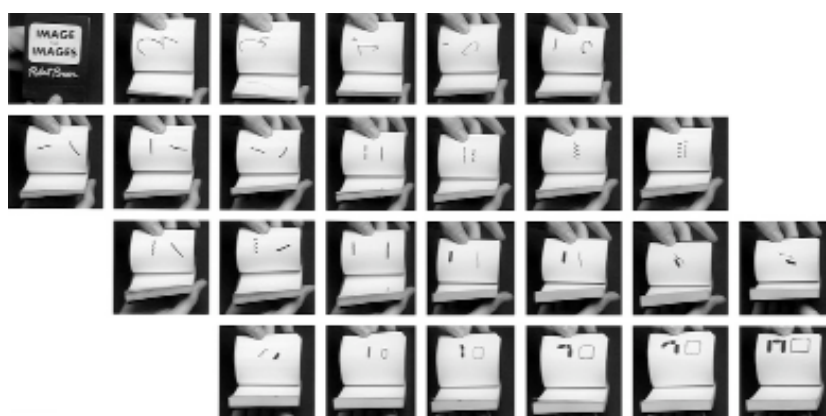


Image by Images (Robert Breer 1955). Catálogo de la exposición Daumenkino.

[18] Robert Breer, de una declaración fechada en abril de 1959 (*Film Culture*, n. 29, 1963).

[19] Robert Breer, «Interview with Guy Coté» (*Film Culture*, n. 27, 1962).

La tecnología del cine, una vez separada de la concepción teleológica del tiempo que la restringe y es inherente a la estructura narrativa tradicional, podría permitir una nueva forma de pensar la imagen como ensamblaje contingente más que como forma eterna. Este proceso de encuadre por el que el ensamblaje toma una forma contingente tiene lugar no sólo en el momento de la creación artística sino también al necesitar activamente la participación del espectador, como la ambivalencia no establecida de las relaciones figura/fondo en su pintura no-objetiva. «Sea esto cine o no, no importa» le dijo más tarde Breer a Jonas Mekas.

La importancia del cine para el arte de la posguerra no residía, según Breer, en la introducción de una duración temporal, ya que una temporalidad compleja siempre rige cualquier forma de encuentro estético. Ni siquiera, como hemos visto, el simple «movimiento» de las relaciones formales en el «cine puro» de *Form Phases* le había proporcionado a Breer una base satisfactoria para una práctica cinemática moderna. Pero el ensamblaje cinemático, para Breer, podía crear la colisión o conjugación de la imagen en movimiento con la experiencia de la pintura moderna. Con *Image by Images*, Breer creó una síntesis dramática novedosa a partir de sus nuevos puntos de referencia fundamentales: por un lado, el «cine puro» de la abstracción de Richter y, por otro, la estética deliberadamente «impura» del collage *Merz* de Schwitters. Porque Schwitters no sólo había introducido en sus obras formas radicalmente dispares con material encontrado sino que, yendo más allá, había dramatizado su desubicación y yuxtaposición al mantener la «violencia» («rugosidad») en los bordes de las piezas individuales. De forma similar, Breer no sólo fotografió los materiales más dispares sino que sistemáticamente manipuló esos fragmentos para llevar más allá su incongruencia espacial y temporal. De esta manera, supo desarrollar la concepción de Richter de un «cine puro» de relaciones espaciales al dotarlo todo de una mayor flexibilidad y fuerza a través de una yuxtaposición nueva de abstracción formal y referencialidad indicial.

La propia naturaleza del bucle de *Image by Images* apuntaba más allá del cine y la pintura, hacia el espacio de la escultura. Uniendo los dos extremos de la película para formar un bucle, Breer incorporaba al aparato proyector como un componente integral de la obra exhibida. De este modo, en lugar de que el proyector sirva simplemente como un dispositivo universal para la proyección de cualquier película, uno empieza a considerar la posibilidad de hacer una obra fílmica específica para un proyector determinado con el que estará ligada de manera indisoluble. La película adquiere ineludiblemente una nueva materialidad y una presencia escultórica. Pero, además, al unir el principio y el final de la película para crear un bucle sin fin, Breer destruyó casi de manera literal cualquier posibilidad de «principio» y «final» para la obra cinemática en sí misma o para su proyección. La temporalidad de la instalación de la imagen en movimiento se vuelve algo completamente exterior a ella: simplemente, el espectador deja de contemplarla en cierto momento. Para Breer, la

pieza terminaría cuando se decidiera apagar el proyector en un punto totalmente arbitrario, ya que «el ojo descubriría constantemente nuevas imágenes» y, por tanto, el trabajo de la pieza aún no habría terminado. No sólo en un nivel de significado avanzado sino también en el nivel de percepción más primario, la obra era necesariamente diferente para cada individuo, e incluso para un mismo individuo con el paso del tiempo. Casi no nos sorprende saber que el bucle inicial de *Image by Images* se proyectó tantas veces que se desintegró en seguida por el desgaste causado por el proyector. Esto reafirmó la idea de Breer de que la temporalidad de la obra es indudablemente exterior a ella: no sólo debido al capricho del deseo del espectador sino también a los estragos de la descomposición material acelerada. Con sólo 183 centímetros de longitud, cualquier mota de polvo o rasguño, por pequeños que fueran y que inevitablemente arañasen la película, eran magnificados cien veces. Explotando la ilusión del cine como una proyección de luz inmaterial, la película en bucle de Breer ya no era algo sujeto a una descomposición eventual sino casi una demostración visible de este proceso.

Image by Images fue el comienzo de los muchos intentos de Breer durante la década siguiente, a través de diversos medios e instituciones, de inventar un nuevo espacio de producción y recepción entre las tradiciones de la pintura y el cine. Sin embargo, el bucle de *Image by Images* no participó en la exposición *Movimiento* al año siguiente. Incluso si no se hubiera desintegrado, estaba claro que la obra no se hubiese podido mostrar ni en la exposición principal de pintura y escultura de Denise René ni en las proyecciones complementarias organizadas por Pontus Hulten en la Cinémathèque Française. Casi a propósito, *Image by Images* no podía tener cabida en estos espacios expositivos tradicionales. Aún así, Breer fue capaz de infiltrarse en la exposición y lo hizo mediante una obra que no tomó la forma ni de pintura tradicional, ni de escultura, ni de película, sino de una curiosa combinación de las tres, una forma tan dispar de las otras obras expuestas que habitualmente ha sido olvidada por completo²⁰.

Ópticas de precisión y juguetes filosóficos

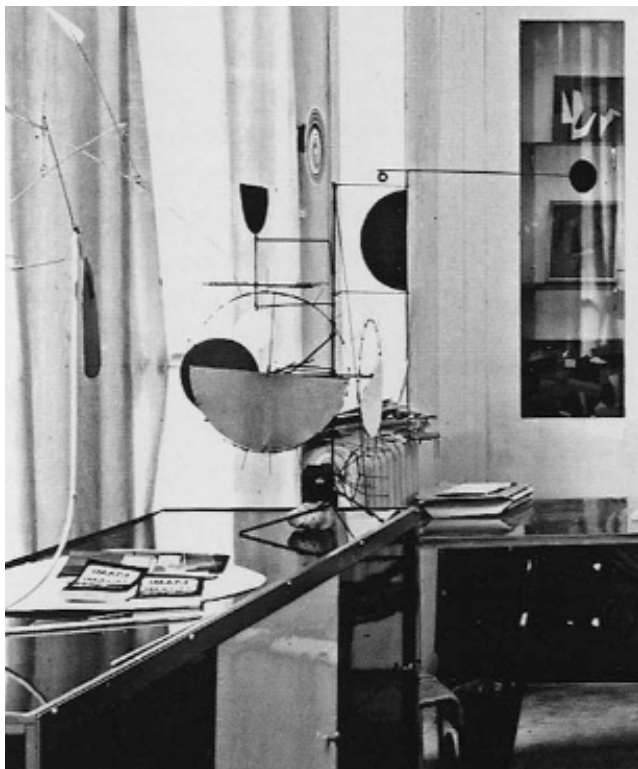
«No busques nada más allá de los fenómenos:
ellos mismos son la teoría»
Goethe²¹

«Uno puede mirar la vista», escribió Duchamp en una nota de *La caja verde*²². Ya he descrito la confrontación de Breer con las condiciones formales de la pintura y el cine. Así de importante en este periodo era también la insatisfacción repetidamente declarada por el artista con las condiciones expositivas tanto de los museos como de las salas de cine. Para Breer no cabría la posibilidad de dejar simplemente un mundo para entrar en otro. Tampoco podría el

[20] Sobre el hecho de que Breer es omitido en recientes estudios sobre la exposición *Movimiento*, vid. Pam Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge, MIT Press, 2004) y Buchloh, Foster, Bois y Krauss (eds.), *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Postmodernidad* (Madrid, Akal, 2006). Es de lo más sorprendente, dados los argumentos de ambos trabajos. Los autores de *Arte desde 1900* afirman correctamente que el movimiento pereció una década después debido a su entera devoción a la óptica ilusoria de Vasarely, en contraste con «los diferentes tipos de inestabilidad [que] estaban compitiendo en 1955» (381). El argumento de Lee depende de la mediación televisiva de las obras autodestructivas de Jean Tinguely, y Breer había trabajado específicamente con Tinguely en 1961 para realizar la película *Homage to Jean Tinguely's Homage to New York*. Es lógico pensar que, en ambos casos, la compleja exploración de Breer de la imagen fija y la imagen en movimiento, así como la «obra» de arte entre el objeto físico y la pura percepción sensorial, hubieran podido complicar de diversas maneras y hacer más profundos estos, por otra parte, ejemplares estudios sobre el arte cinético.

[21] «Goethe, *Nature and Phenomenology*» en David Seamon y Arthur Zajonc, (ed.), *Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature* (Albany, SUNY Press, 1998), p. 4, nota al pie n. 24.

[22] Nota de *La caja verde* (1934), vid. Marcel Duchamp en Michael Sanouillet y Elmer Peterson, *The Writings of Marcel Duchamp*, (ed.), (New York, Da Capo Press, 1989), p. 195.



Vista de la instalación en la exposición *Le Mouvement*. Galerie Denise René, París 1955. (Detalle) De izquierda a derecha: *X*, de Alexander Calder; *Image par Images* (Robert Breer, 1955); *Sin título* (Jean Tinguely, 1954) y *Roto-Relief* (Marcel Duchamp, 1935). *Le Mouvement*, Von Kino Zur Kinetik, 2010.

artista aceptar ninguna combinación sencilla de los dos dentro de una idea generalizada de sinestesia. Aunque era bastante riguroso a la hora de mantener la especificidad de su material como una limitación funcional, Breer, no obstante, introdujo aspectos de la imagen singular en la situación cinematográfica y llevó el movimiento del cine a la situación estática del museo para desestabilizar y reinventar ambos. Entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, la obra de Breer se mueve entre esas dos direcciones simultáneamente. Y si Breer introdujo una singularidad dentro de la imagen «vibrante» de *Image by Images*, en el espacio oscuro de la sala de cine, también ocuparía el espacio luminoso y sin movimiento del museo con una forma curiosa de escultura cinética –lo que Vasarely denominó *cinétisme*– que animaba no el propio objeto sino la

experiencia que uno tuviera de él, a través de lo que sólo puede ser descrito como movimiento cinematográfico.

Y esto porque, mientras que Breer se interesaba generalmente por ideas sobre el movimiento y la duración, su crítica de la «escultura cinética» emergente era que ésta injertaba una cualidad externa de movimiento en lo que esencialmente eran formas estáticas²³. Su única solución a este dilema no tomó forma ni de pintura, ni de escultura, ni de cine sino de una extraña conjunción de las tres. Este extraño múltiple, un libro serializado de artista producido con ocasión de la exposición *Movimiento*, puede verse en el aparador del escaparate de la galería Denise René en la fotografía adjunta. El libro llevaba el título de *Image by Images*, como la película en bucle que Breer había realizado el año anterior, pero no era una ilustración o documentación de esa obra sino que más bien debía ser comprendido como una traducción de sus principios a una nueva situación.

Como hemos visto, el título hablaba tanto del proceso por el que todas las películas de Breer habían sido construidas, como del énfasis auto-reflexivo sobre el proceso al que Breer cada vez estaba más dedicado. Si el bucle original de *Image by Images* había buscado aislar y explorar el potencial del fotograma por sí mismo dentro de la temporalidad del «movimiento» cinematográfico, su libro *Image by Images* buscaba aislar los propios mecanismos cognitivos y perceptivos de la persistencia de la visión sobre la que se basan los fundamentos mecá-

[23] Robert Breer, «An Interview with Robert Breer and Charles Levine at Breer's home, Palisades, N.Y. Approximate date July 1970», (*Film Culture*, n. 56-57, primavera 1973), p. 65.

nicos de la tecnología de la imagen en movimiento en el siglo xx. Como Breer afirmó más tarde, «yo quería simplificar, quería retroceder a antes del aparato cinematográfico y llegar a las primeras explotaciones de la persistencia... Pensé que la imagen podía ser transformada en un objeto que hiciera una unidad de todo ello». La simplicidad infantil de esta «imagen/objeto» contenía una tremenda abundancia de historia subterránea.

En honor a su título, este libro no era literario sino visual. Era, de hecho, una especie de película. Compuesto por una veintena de dibujos a tinta, mínimos y abstractos, cada página apenas difería de las siguientes y de las anteriores: *Image by Images* fue el primer libro de artista en emplear la tecnología victoriana del «kineógrafo» o «movement writer»²⁴. Lo que los franceses llaman «cine de bolsillo» (*cinéma à poche*), los alemanes «cine de pulgar» (*Daumenkino*), los españoles «folioscopio» y los británicos «flicker book», y era comúnmente conocido en Estados Unidos como «flip book». Concebida por John Barnes Linnett en 1868, esta tecnología, aparentemente simple, permite al espectador/operador dar vida a una serie de imágenes fijas impresas al hojearlas con el pulgar y el dedo índice. Quizá el aspecto más importante del kineógrafo es que su temporalidad no estaba estipulada sino que dependía totalmente de la intervención activa del espectador. El kineógrafo de Breer no funcionaba exactamente en bucle, como la versión anterior de *Image by Images*, pero tampoco tenía la temporalidad lineal y progresiva que asociamos con la experiencia del cine. La serie de imágenes fijas –cuya temporalidad manipulable estaba, tanto literal como metafóricamente, en nuestras manos– prácticamente podía ser detenida, comenzada, vista más despacio y más rápido. Más aún, la duración limitada de la secuencia prácticamente garantizaba su repetición, poniendo esta variabilidad temporal casi al mismo nivel que su progresión formal inherente.

A diferencia del injerto del movimiento en la forma en las esculturas cinéticas, estas obras permitieron a Breer crear experiencias de un objeto obstinado y físico simultáneamente, al mismo tiempo que aquellas de la imagen en movimiento inmaterial. Pudiendo ser visto con luz normal, el kineógrafo no requería el espacio separado de la sala oscura, podía ser observado al mismo tiempo que otros objetos en el espacio expositivo tradicional. *Image by Images* fue el primero de los muchos intentos de Breer en la década siguiente «de convertir las películas en algo concreto», a través de un híbrido cinemático-escultórico: «algo que sostienes en las manos, algo que miras en circunstancias normales, bajo la luz, sin sentarte en una butaca»²⁵. Ni pintura, ni cine, ni escultura sino claramente tomando elementos de las tres, estas obras «tenían cierto tipo de desarrollo en el tiempo y también podían ser consideradas como objetos concretos» en lo que Breer llamó una «situación concreta».

«Me desorientó la experiencia teatral del cine, por el hecho de que hay que apagar las luces y hay un público determinado y cuando se apagan las luces, se enciende la luz de proyección y se

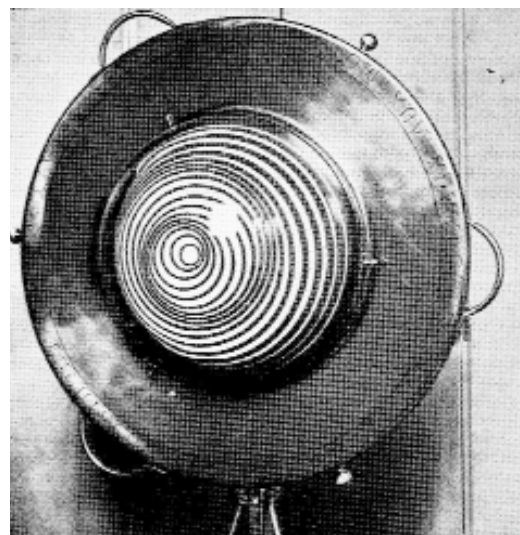
[24] Johanna Drucker curiosamente no menciona el libro de Breer en su reciente e influyente estudio sobre libros de artista en el siglo xx. Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books* (New York, Granary Books, 2004).

[25] Robert Breer, «An Interview with Robert Breer Conducted by Jonas Mekas and P. Adams Sitney (*Film Culture*, n. 56-57, primavera 1973), p. 40.

proyecta esa pieza mágica en la pared. Sentí que esta situación tan dramática y teatral, de alguna manera, sólo por el ambiente mismo de la sala de cine, le robaba al cine algo de su misterio»²⁶.

Tocando la obra casi como un instrumento, nuestra percepción pasa casi sin darnos cuenta del estatismo al movimiento, centrándose en esa delicada y efímera transición entre los dos. El simple «misterio» de este fenómeno –fundamental para la experiencia cinemática– era precisamente aquello que Breer entendía que la «situación teatral» de la sala de cine conspiraba para robar. La «situación concreta» que Breer trataba de establecer no era, por tanto, una simple desmitificación de la ilusión cinemática. El fenómeno en cuestión era concreto, real: concentrarse en esa realidad era acercarse, más que alejarse, a la naturaleza esencialmente misteriosa de la imagen en movimiento²⁷.

En los casos en que fuera tenido en cuenta, el libro *Image by Images* de Breer probablemente le pareció a la mayoría de los espectadores una adición marginal y excéntrica a la muestra, una curiosidad o un *souvenir* más que una obra significativa por propio derecho. Después de todo, la «tecnología» que Breer empleó se había quedado obsoleta hacía tiempo y sólo podía encontrarse entonces en anticuarios, museos de ciencias o como juguete infantil. Pero la obra rechazada de Breer concordaba con el precedente histórico más importante de la exposición, así como con la obra más antigua en la muestra: *Rotary Demisphere (Precision Optics)* de Marcel Duchamp, de 1925. Como los móviles de Calder, la obra de Duchamp tenía la clara intención de proporcionar a la joven generación de artistas un linaje histórico. Y de hecho, el movimiento literal de su aparato mecánico de motor evocaba claramente el vocabulario cinético de las construcciones *méta-méchaniques* de Tinguely, mientras que su hipnótica espiral central producía una especie de potentes efectos psicológicos que Vasarely estaba empezando a explorar en su pintura. De alguna manera, estas similitudes formales eran solo consecuencia de una investigación estética y filosófica que Duchamp había empezado hacia 1918, en un campo que el artista primero llamó «óptica de precisión» u «óptica psico-fisiológica»²⁸. Paradójicamente, la muy citada crítica de Duchamp al «arte retiniano» puede ser mejor entendida a través del estudio a lo largo de toda su vida sobre los fenómenos ópticos y su auto definida profesión de «ocularista»: era un artista que,



Rotary Demisphere (Precision Optics)
(Marcel Duchamp, 1925).

[26] Robert Breer, «An Interview with Robert Breer Conducted by Jonas Mekas and P. Adams Sitney» (*Film Culture*, n. 56-57, primavera 1973), p. 40.

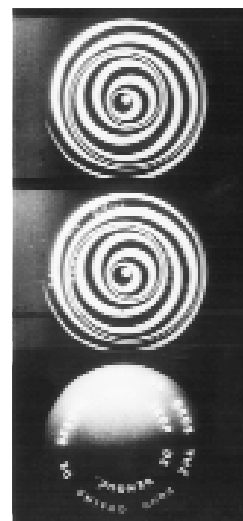
[27] Literatura neurocientífica reciente ha puesto en duda cualquier distinción clara entre el tipo de movimiento que percibimos en una proyección cinematográfica y aquella que percibimos «en la realidad».

[28] Vid. Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, trad. David Britt (New York, Thames & Hudson, 1997), p. 89. Publicado originalmente en 1964 por DuMont Schauberg en Colonia.

en lugar de crear representaciones para ser vistas, buscaba centrar nuestra atención en el acto mismo de veír. Como afirma en su nota de *La caja verde*, «uno puede mirar la vista». Para avanzar en este proyecto, Duchamp recuperaría, en una serie de *ready-mades* asistidos, una variedad de artefactos anticuados del siglo anterior, a menudo agrupados bajo la denominación victoriana de «ópticos» o «juguetes filosóficos»²⁹. Aunque la reevaluación del legado duchampiano que tuvo lugar en Europa y América durante la década de los cincuenta iba a tener un impacto masivo en los artistas de los sesenta y los setenta, fue dentro de la recuperación que el artista realizó del gran legado estético y filosófico del juguete filosófico donde él llevaría a cabo, de forma más significativa, la intersección masiva de la cultura del arte y el cine durante las siguientes dos décadas.

Desarrollados y popularizados a lo largo de varias décadas a mediados del siglo XIX, estos juguetes filosóficos eran máquinas cinéticas con un carácter particular, dispositivos cuya simplicidad engañosa les permitió alcanzar un estatus sin precedentes al ser, simultáneamente, objetos de entretenimiento, fascinación popular, investigación científica aplicada y especulación filosófica intensa. El «estereoscopio de espejos» de Wheatstone, de 1832, puede ser descrito con razón como el dispositivo que, quizá más que cualquier otro, marcó el comienzo de la investigación científica sobre la visión humana³⁰. El estereoscopio fue el primero de muchos juguetes ópticos cuya diversión tenía una intención muy seria: no repetía exactamente nuestra experiencia tridimensional cotidiana de la visión, sino que producía una experiencia nueva y diferente de la tridimensionalidad, causando una brecha entre nuestra experiencia cotidiana de las fotografías bidimensionales y nuestra consensuada convención de la «realidad» tridimensional. Siguiendo a Jonathan Crary, el juguete filosófico servía de eje epistemológico a través del que se ponían en duda concepciones previas de la subjetividad, implicando una reciente base inconsciente y corporal para la subjetividad que nutriría el desarrollo del pensamiento psicoanalítico y fenomenológico de principios del siglo XX³¹.

Mientras que las historias de la estética moderna han prestado durante mucho tiempo una atención especial al nacimiento de la fotografía en el siglo XIX, la invención contemporánea del juguete filosófico —en dispositivos como el taumatropo, el estereoscopio, el fenaquistiscopio y el disco estroboscópico— ha sido relativamente descuidada. Parte de las razones es obvia: la cámara, que C. S. Pierce describiría como una herramienta «indicial» y también como representación icónica, era infinitamente más útil. Pero desde una perspectiva epistemológica, la tecnología de la cámara fotográfica era infinitamente más *cómoda*. Su «indicialidad» encajaba a la perfección en el modelo trascendental newtoniano de la objetividad y referencialidad visual que venía de la *cámara oscura* y del modelo de perspectiva monofocal del Quattrocento desde finales del siglo XVI. Estos «juguetes» eran «filosóficos» precisamente en la medida en que derroocaban al anterior sujeto de la visión, descorporeizado, sobre el que se había fundado toda una concepción filosófica de la subjetividad³². De manera conclu-



Anémic cinéma
(Marcel Duchamp, 1926).

[29] El juguete filosófico es sólo uno de los términos usados normalmente para describir estas obras. Quizá el más común sea «juguete óptico». Pero por razones que espero dejar claras, encuentro el término «juguete óptico» inadecuado e incluso confuso desde el momento en que implica que sus diversos fenómenos son simplemente cuestión de óptica. De hecho, no es cierto; incluso en aquellos casos en los que es verdad de forma superficial, es insuficiente. Ya que el juguete filosófico, como Jonathan Crary y otros han mostrado laboriosamente, no es en última instancia ni un juguete ni simple cuestión de óptica, sino más bien un índice de una revolución epistemológica de gran alcance durante el siglo XIX. Vid. Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* (Murcia, Cendeac, 2008).

[30] Para una extensa bibliografía vid. Nicholas Wade, «Philosophical Instruments and Toys: Optical Devices Extending the Art of Seeing» (*Journal of the History of the Neurosciences*, vol. 13, n. 1, 2004), pp. 102-124.

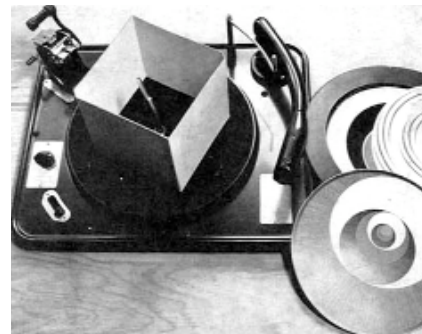
[31] Vid. Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*,

yente, demostraron que la percepción visual no podía ser comprendida por más tiempo dentro de una retórica de la adecuación entre una «realidad» interior y exterior, sino que en su lugar se ocupaban de la conjunción de múltiples operaciones fisiológicas en la mente del sujeto. En un pasaje que parece constituir una crítica feroz de la ideología «anti-ilusionista» de gran parte de la teoría cinematográfica de los años setenta, ya en el siglo XIX, el físico Ernst Mach escribió:

«La expresión “ilusión sensorial” demuestra que aún no somos del todo conscientes, o por lo menos no hemos juzgado necesario incorporar el hecho, en nuestro lenguaje cotidiano, de que los sentidos no representan las cosas ni bien ni mal. Todo lo que puede ser realmente dicho de los órganos de los sentidos es que, en diferentes circunstancias producen diferentes sensaciones y percepciones. Puesto que estas “circunstancias” ahora son sumamente diversas en su carácter, siendo en parte externas (inherentes a los objetos), en parte internas (inherentes a los órganos sensoriales) y en parte interiores (se encuentran en los órganos centrales), parecería natural, especialmente cuando la atención se presta sólo a circunstancias externas, que los órganos actuaran de forma diferente en las mismas condiciones. Y es habitual llamar a los efectos inusuales engaños o ilusiones»³³.

Fue precisamente esta tradición menos estudiada la que Marcel Duchamp – siempre el *provocateur*– hiciera explícita y sobre la que pusiera el foco de la atención filosófica en su serie «óptica de precisión», empezando con el *Handmade Stereopticon Slide* de 1918. Sobre dos fotografías banales de un barco en el mar, dibujó una pirámide de rayos como aquellas encontradas en los estudios de visión perspectiva del Renacimiento.

Mientras que las dos fotografías parecen corresponder a la distancia necesaria para el fenómeno estereoscópico, la propia elección de la imagen frustra el efecto esperado. El barco está a tal distancia, y el mar y el cielo están tan desprovistos de forma, que los elementos indiciales «reales» de la imagen fotográfica permanecen perfectamente planos y bidimensionales, mientras que la pirámide de rayos en perspectiva



Marcel Duchamp, *Discs Bearing Spirals* (1923) con reproductor.

dibujada a mano se expande en profundidad y parece que flota libremente en el primer plano de la imagen. Esta interacción psico-fisiológica entre «superficie» y «profundidad» sería aún más destacada en la *Rotary Demisphere*³⁴. Duchamp creó la *Rotary Demisphere* y los *Discs Bearing Spirals* casi al mismo tiempo, y ambos utilizaban el efecto curioso de dimensionalidad que se obtiene mediante la rotación. Ambas obras sirvieron como base de proyectos cinematográficos:

trads. Winthrop-Young y Wautz (Palo Alto, Stanford University Press, 1999).

[32] Ahora hay una rica y extensa literatura sobre este tema dentro del campo de la «arqueología de los medios» empezando por la obra de Crary, Kittler y otros que no retomaré aquí. Las bibliografías de las contribuciones al número sobre la Nueva Teoría de los Medios alemana en *Grey Room* (n. 29, otoño 2007) ofrecen una excelente referencia.

[33] Ernst Mach, *Contributions to the The Analysis of Sensations*, trad. C.M. Williams (Chicago, Open Court, 1897), p. 9, citado en Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Cambridge, Harvard U. Press, 2002), p. 80. Ver especialmente el artículo de Doane, «The Afterimage, the Index, and the Accessibility of the Present», pp. 69-107, en relación con la presente discusión sobre el juguete filosófico. Es típico, en este sentido, que toda la construcción teórica de la «persistencia de la visión» adquiriera un tremendo peso ideológico en aquel tiempo, mientras que la base fisiológica y neurocientífica subyacente al fenómeno quedara relativamente sin explorar, al darla por «hecho» simplemente tras generaciones de repetición.

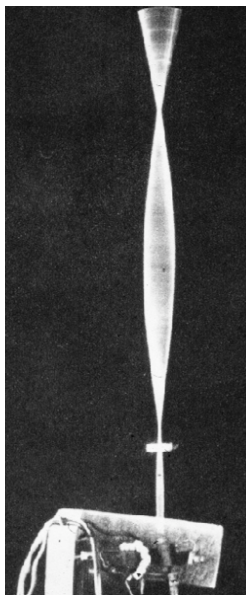
[34] Los «discos portando espirales» a través de los que Duchamp exploró el fenómeno de la profundidad de la percepción estaban unidos al «disco estroboscópico», desarrollado de diferentes formas por Simon Stampfer y Joseph Plateau hacia 1833, y hacían uso de la «persistencia de la visión», fenómeno tratado más abajo.

Rotary Demisphere para el intento inicial y fallido del artista de construir un anaglifo (una película en tres dimensiones) y los *Discs Bearing Spirals* para la versión simplificada y en dos dimensiones que crearía el año siguiente, titulada *Anemic Cinema* (1926). Basada en la imagen de la semiesfera ocular, la película anaglífica habría proporcionado, de hecho, dos experiencias distintas de profundidad perceptiva gracias a las que el espectador habría entendido racionalmente que se encontraba ante la perfecta lisura de la pantalla cinemática. La primera profundidad del óculo, estática, fue recreada mediante el contraste de imágenes rojas y azules, una técnica familiar gracias a las diversas reposiciones del «3D» que se dan cada pocos años, mientras que la segunda profundidad, móvil, era creada a través de la rotación del dibujo de una espiral sobre la superficie de la semiesfera. Cuando fue accidentalmente destruida durante el proceso, Duchamp decidió sustituir la forma anaglífica por una lingüística en *Anemic Cinema*, alternándola con la profundidad móvil creada en *Discs Bearing Spirals*, en la que nuestros ojos descansan en el centro vertiginoso, y los campos planos con palabras en espiral cuyos juegos de palabras exigen nuestra atención cognitiva incluso si nuestros ojos se aceleran para estabilizar el campo lingüístico³⁵.

Para Duchamp, la *Rotary Demisphere* no era ni pintura ni escultura. De hecho, el artista afirmó expresamente que no quería que fuera expuesta junto a pinturas o esculturas en un contexto museístico. Pero quizá eso era sólo porque su verdadero contexto no era el del cubo blanco sino el de la caja negra. Al igual que para muchos de sus contemporáneos, la «óptica de precisión» de Duchamp fue impulsada por su fascinación no por las máquinas en general, sino por una máquina en particular —un tema que el comisario asistente de *Movimiento*, Pontus Hulten, recuperaría explícitamente en su exposición en el MoMA en 1968 con ese nombre. Pero la «óptica de precisión» de Duchamp no tenía relación con la idea de la máquina en general, sino más bien con una máquina muy específica, el motor más revolucionario y desestabilizador para la estética del siglo xx: el aparato cinematográfico. Todos los juguetes ópticos de Duchamp podrían ser considerados como exploraciones apenas veladas, o críticas y transformaciones, de esta máquina singular e insidiosa. Esto no era así porque el juguete filosófico, como alguna vez se creyó, fuera simplemente una estación en el camino de la teleología predestinada del cine narrativo industrial, sino porque estos dispositivos permitían a Duchamp acercarse al cine industrial indirectamente, y deconstruir su estudiada coherencia en la rareza de sus, por otra parte invisibles, componentes.

Así, resulta significativo que la recuperación histórica de la «óptica de precisión» de Duchamp en los cincuenta llegara justo en el momento en que el cine, como institución cultural, estaba él mismo experimentando una transformación interna masiva. La industria del cine estaba por entonces acelerándose de forma tecnológica y frenética para mantener a raya la incursión de la televisión doméstica. Las proyecciones descomunales y enlazadas del cinerama, con sus extensos paisajes de detalles casi infinitos, su llamativa paleta technicolor y su sonido estereofónico envolvente creaban un modelo enorme de espectáculo industrial cuyos procesos complejos y caros de manufactura estaban más aleja-

[35] P. Adams Sitney ha descrito el *Anemic Cinema* como enfatizando «la diferencia entre las imágenes ópticas y verbales. Los dos modos de representación están unidos mediante la figura de la espiral. Pero automáticamente los tomamos por separado. El ojo capta los círculos excéntricos como si fueran unidades geométricas. ... Mientras que el espectador ve un juego de discos como si crearan profundidad, «lee» el otro juego como si fuera plano debido a su reflejo en la ortografía del alfabeto latino que le es familiar. Así, el espectador es víctima de una respuesta automática que está reñida con la «uniformidad» ontológica de las filmaciones», P. Adams Sitney, *Modernist Montage* (New York, Columbia University Press, 1990), p. 25.



*Kinetic Construction
(Standing Wave)* (Naum
Gabo, 1919).

dos que nunca de las raíces primitivas del medio. El juguete filosófico alcanzó el extremo opuesto; sus mínimos mecanismos internos se mostraban abiertamente, sus efectos no eran desarrollados sino reducidos al mínimo. Aún para muchos artistas de posguerra era precisamente la simplicidad y transparencia lo que hacía más visible y atractivo eso que Breer llamaba los «misterios» fundamentales del cine. El mecanismo ascético del juguete filosófico orientaba asombrosamente hacia las propias capacidades y limitaciones del cuerpo fenomenológico, dando la vuelta de forma suave pero insistente a una vasta arquitectura filosófica del sujeto autónomo, racional, egocéntrico, ejemplificado por la metáfora de la perspectiva inmóvil, monofocal.

Fue la recuperación que hizo Duchamp del juguete filosófico en estas máquinas ópticas y el modelo que presentaron para una investigación sobre el cine, mediante un emplazamiento histórico y epistemológicamente anterior al cine, lo que influenciaría el desarrollo de la «expansión» del cine en las instituciones y discursos del arte moderno tardío durante las dos siguientes décadas. Estos mecanismos engañosos y simples eran únicamente capaces de expresar tanto la solidez obstinada del objeto escultural como la asombrosa inmaterialidad de la experiencia puramente óptica del movimiento y la transformación. Navegando por lo incómodo, pasando de una a otra constelación entre ambos polos, estos dispositivos permitían una exploración de los fundamentos estéticos y conceptuales de la imagen en movimiento e, incluso, algo más importante: permitían presentar estas investigaciones en un espacio —el del museo moderno— donde se podían guardar las distancias con la experiencia sinestésica total del «cine».

En lo que fue un ejemplo anómalo, Jean Tinguely produjo su propio juguete filosófico para la exposición *Movimiento*, titulado *Volumen Virtual, 2000 revoluciones por segundo* (1955). Reiterando los *toupiés caméléons* victorianos o «peonzas», Tinguely reunió un ensamblaje bastante caótico de alambres alrededor de un único palo que, una vez acelerado, se fusionaría en una forma armónica y simétrica. El efecto era atractivo —ya lo era cuando Naum Gabo hizo su parecido *Kinetic Construction (Standing Wave)* en 1919, y lo sería de nuevo con las populares esculturas cinéticas de Len Lye durante las dos décadas siguientes. Pero esta imagen singular del movimiento era paradójicamente demasiado «estática» para el interés creciente de Tinguely en el azar y el proceso, y abandonó sus exploraciones en este sentido.

Por el contrario, el kineógrafo de Breer no podía ser reducido a esta clase de estatismo y por consiguiente demostró ser un apoyo extraordinariamente flexible para su trabajo durante la década siguiente. Más que la estática superposición del taumatropo o del *toupié caméléon*, producía un flujo completo de imágenes cuya cualidad de movimiento variaba dependiendo de la intervención concreta del espectador. En la década de 1830, el fenaquistiscopio había empleado una serie de imágenes impresas en un disco en el que éstas debían verse desde el lado opuesto, a través de un espejo, mediante huecos estrechos y dispuestos de forma regular. En lugar de quedar reducidas solamente a una imagen borrosa, los huecos segmentaban la visión en «instantáneas» diferenciadas, y a

través de ellos las imágenes suficientemente contiguas se convertían en «animadas». El kineógrafo simplificaba aún más este mecanismo por la simple acción de pasar tarjetas apiladas con los dedos pulgar e índice: la encuadernación del libro proporcionaba el espacio necesario para leer las imágenes como contiguas.

Sin embargo había una diferencia importante entre la *Rotary Demisphere* de Duchamp y el *Volumen Virtual* de Tinguely por un lado, y el kineógrafo de *Image by Images* por otro; diferencia que muy probablemente precipitó la exclusión de la obra de Breer de los estudios históricos sobre la exposición *Movimiento*. Por su naturaleza, el kineógrafo de Breer –como el juguete filosófico victoriano original– no estaba vinculado ni al espacio físico del museo ni siquiera al contexto institucional del mundo del arte que consideraba esos espacios como necesarios. De hecho, este objeto múltiple parecía indudablemente fuera de lugar en una situación dedicada a la instalación física de objetos escultóricos únicos. Y aún así el kineógrafo de Breer quizá no estaba tan fuera de lugar como podría parecer en un principio. Ya que la mención histórica a Duchamp no se limitaba a la gran *Rotary Demisphere* de 1925 sino que también estaban sus *Roto-relieves* producidos una década más tarde. Uno de ellos puede verse en la esquina izquierda superior de la foto de la exposición, detrás del aparador que sostiene dos foliografías de Breer (ver imagen en página 45). La situación es evidentemente absurda, puesto que los *Roto-relieves* no eran pinturas para ser colgadas fijas en una pared sino objetos para ser puestos en rotación mecánica, como sus ejemplos anteriores de la «óptica de precisión». Pero quizá un montaje temporal también es correcto, ya que no está claro que los *Roto-relieves* puedan ser mostrados adecuadamente en el contexto museístico. Un aspecto importante de la reapropiación de Duchamp del juguete filosófico se encuentra precisamente en lo que podría ser denominado su «emplazamiento doméstico». En el siglo XIX, la grabación fonográfica desplazó, al mismo tiempo que produjo en masa, la experiencia del espectáculo musical en directo. Los *Roto-relieves* fueron producidos en masa de forma similar, obras de arte para ser experimentadas no durante una visita al museo o a la galería sino en el espacio íntimo y cotidiano del hogar. «Tocados» en los mismos fonógrafos de salón que a menudo constituían el centro del entretenimiento doméstico, producían sus curiosas experiencias ópticas a través de la desnaturalización de ese aparato familiar. Duchamp fue tan lejos que los llevó a una feria de comercio, donde sólo vendió unas pocas copias, pero consiguió llevarse a casa una «mención de honor» en la categoría de artes industriales.

Como los *Roto-relieves* de Duchamp veinte años antes, *Image by Images* de Breer fue producido en una edición de quinientos ejemplares y se puso a la venta en una librería parisina junto a otros libros. Durante la siguiente década, una gran variedad de artistas se apropiarían de la tecnología primitiva del kineógrafo para intervenir fuera del espacio expositivo del museo, si no de las estructuras institucionales del mundo del arte. Sólo un año después de la exposición *Movimiento*, el artista suizo-alemán Dieter Roth creó un kineógrafo, *Design for Material 5* (1956), cuyas imágenes no estaban delineadas con tinta sino mediante agujeros físicamente troquelados en las páginas³⁶. Stan VanDerBeek, Andy Warhol, Jack

[36] La innovadora película de 16 mm de Roth *Dots* (1954-56) empleó una construcción materialista similar. Roth desconfiaba del mundo del arte de las galerías y tendía a operar en áreas tanto geográfica como institucionalmente remotas de ambos. Durante las siguientes décadas, Roth sería muy conocido por su interés vanguardista y duradero por la forma del libro de artista, produciendo varios cientos de obras, y una veintena de otros tipos de múltiples variados, durante las siguientes cuatro décadas. Sobre el kineógrafo de Roth, ver Daumenkino, op cit. Sobre el lugar de Roth en la evolución del libro de artista como forma, ver Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books* (New York, Granary Books, 2004). Sobre los libros de Roth, ver Theodora Vischer y Bernadette Walter, (eds.), *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective* (New York, MoMA, 2003) y Dieter Roth, *Books + Multiples: Catalogue Raisonné* (New York, Thames & Hudson, 2004).

[37] George Maciunas planeaba incluir las películas en bucle dentro de la antología de 1965, pero no tuvo el dinero suficiente para reimprimir las películas hasta 1967-68. La publicación contenía obras de Eric Andersen, George Brecht, John Cale, John Cavanaugh, Albert Fine, Dan Lauffer, George Maciunas, Yoko Ono, Paul Sharits, Stan VanDerBeek, Wolf Vostell y Bob Watts. Las cajas variaban en sus contenidos. Vid. Jon Hendrix, *The Fluxus Codex* (New York, Harry N. Abrams, 1988), pp. 65-66 y p. 124. Las películas de VanDerBeek fueron hechas para ser *ready-mades*, recolectados entre pedazos desechados de película que le enviaban gracias al anuncio que puso en la *Fluxus Newspaper* # 1 de 1964. *Aspen* 5+6, conocida como «el número minimalista», fue editada y diseñada por Brian O'Doherty, y estaba bajo la dirección artística de David Dalton y Lynn Letterman, y contenía una pequeña bobina de 8 mm que contenía dos películas clásicas y dos contemporáneas: *Rhythm 21*, de Hans Richter (1921), un fragmento de *Lightplay: Black/ White/Grey* de László Moholy-Nagy (1932), un fragmento de *Site*, de Stan VanDerBeek (una documentación filmica de la performance de Robert Morris/ Carolee Schneeman en 1964), y un fragmento de la documentación filmica de *Linoleum*, de Robert Rauschenberg (1967). Al igual que *Flux Yearbook 2*, *Aspen* tuvo dificultades a la hora de producir las películas requeridas, y algunas de las cajas contenían sólo una nota explicando que las películas no habían podido ser incluidas pero llegarían pronto por separado. Hollis Frampton produjo un juego de fenaquistiscopios de papel en 1968, y su libro-forma *Poetic Justice* (1973) puede ser razonablemente considerado como una especie de foliografía.

[38] Hacia 1965, la revista *Aspen* había empezado a hacer circular una variedad de grabaciones musicales y grabaciones de conferencias en «flexi-discos» de plástico incluidos en

Smith, George Brecht, Yoko Ono y Micko Shiomi hicieron kineógrafos durante la década de los sesenta, que fueron distribuidos a través de antologías de publicaciones de artistas de gran influencia, como *Aspen Magazine* o las *Antologías Fluxus* de George Maciunas³⁷. Mientras que estas obras dan testimonio del interés de Breer por explorar los fundamentos esenciales de la temporalidad y el movimiento en la imagen cinemática, en su conjunto, son probablemente comprendidas como diferentes formas de «escapar del cubo blanco», según algunos críticos como Lucy Lippard o Brian O'Doherty habrían dicho, con el objetivo de reanimar esa conjunción concreta del arte, de la investigación, del entretenimiento y de la maravilla que fue la fuerza que estimuló la popularización del juguete filosófico victoriano³⁸.

Los mutoscopios, 1958-1964: concreciones del movimiento

Pese a esta liberación, es interesante plantear el hecho de que Breer, tras promover el kineógrafo abstracto en 1955, continuó por este camino. De hecho, él expresamente corrigió su idea del kineógrafo para avanzar en el diálogo con las formas plásticas de la pintura y la escultura dentro del espacio institucional del museo:

«Mi escultura temprana fue un intento de dar cuerpo a las películas para que pudieran ser vistas a la luz del día. Bueno, el tipo de efecto que obtuve de los folioscopios, en los que sujetas algo en tus manos y filmas tres imágenes juntas y se convierten en una imagen. Y esta es una situación muy concreta. Es algo que tienes en tus manos, algo que estás mirando en circunstancias normales, bajo la luz, sin sentarte en una butaca... No podía volver a la pintura estática otra vez después de las películas –así que empecé a hacer objetos que tuvieran algún tipo de desarrollo en el tiempo y que aún pudieran ser mirados como objetos concretos».

En este sentido, Breer retomaría el mutoscopio de Herman Casler, de 1894, en el que el lomo del libro se transformaba en una bobina; la adición de una manivela y un pequeño puente para suspender cada imagen momentáneamente permitían mantener un movimiento continuo indefinidamente, en tanto que el espectador/operador lo desease. Baratos de producir y simples en su uso, los mutoscopios siguieron siendo el pilar principal del entretenimiento popular décadas después de la emergencia e industrialización del cine. Parte del motivo de su persistencia era la naturaleza privada de



Mutoscopio de Breer, fecha y exposición desconocida (probablemente pertenezca a la retrospectiva del Whitney Museum, 1977).

la experiencia del espectador que proporcionaban: más que la experiencia comunitaria de la proyección cinematográfica, el mutoscopio daba lugar al encuentro privado con una escena individual. Un solo espectador ponía sus ojos en el visor mientras accionaba la manivela, activando así escenas que podrían ser embarazosas vistas en compañía de mujeres y niños. Aún más, la acción de girar la manivela significaba que, como en el kineógrafo, la temporalidad de la imagen en movimiento estaba con frecuencia totalmente bajo el control del espectador. Las secuencias aburridas podían ser rápidamente pasadas, mientras que un momento particularmente emotivo o favorable podía ser pasado lentamente, o congelar una sola y conmovedora imagen en el tiempo.

Aproximadamente desde 1958 a 1964, Breer utilizó la forma *ready-made* del mutoscopio para explorar la base fenomenológica del cine a un paso de los imperativos sociales y culturales del teatro cinemático. El mutoscopio no fue la única posibilidad de exploración de Breer durante este tiempo. Su temprano interés por las dinámicas espaciales encontraría una creciente complejidad en su articulación dentro de sus cortometrajes de exhibición comercial. Pero la distancia física e institucional que Breer tomó con el teatro cinemático le proporcionó una perspectiva nueva e indirecta. Capacitado para gestionar la solidez material de la escultura con la imagen cinemática desmaterializada, la materialidad obstinada del mutoscopio permitía a Breer plantear cuestiones básicas sobre el cine dentro del espacio físico, institucional y discursivo de las artes plásticas.

Breer buscaba emplear la temporalidad curiosamente variable de las secuencias del mutoscopio en sus investigaciones formales sobre la composición abstracta. Recordando la asociación anterior de la animación con la vida más que con el simple movimiento, Breer describe el «cierre» formal de su abstracción pictórica en términos de una muerte: una vez que las relaciones abiertas y fluidas que descubrió a lo largo del tiempo fueron finalmente estabilizadas en la idea de formas de abstracción geométrica sobre el lienzo, lamentó el hecho de «haberlas encerrado y que entonces eso muriera en mí». Para crear una obra viva, según Breer, necesitaba encontrar la forma de evitar este tipo de letargo formal. El mutoscopio, a pesar de su secuencia aparentemente cerrada, se convirtió en una especie de obra «abierta» para cada espectador, debido a la



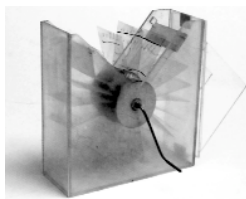
Linear Mutoscope. Imagen de Scott MacDonald, *Critical Cinema*.

manera en que podía mostrar nuevas formas constantemente a lo largo del tiempo. «El reto era hacerlo continuo e infinito», pensaba Breer en ese momento, «una situación en bucle... componiendo algo que no tenía principio ni final. Podías quedarte ahí y mover la manivela todo el día. Con suerte, haciéndolo girar constantemente revelaría cosas nuevas». Puesto en movimiento sólo mediante la acción

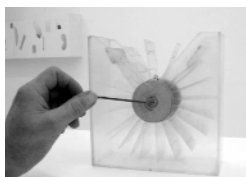


Primera exposición del Mutoscopio (Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1961).

cada número, y la revista *Tape Recording* incluía la nueva tecnología del «audio cassette» con cada uno de sus números en papel. Hacia 1967, *Aspen* incluía su primera y única compilación de películas de 8 mm, y la *Fluxus 2 Anthology* de George Maciunas publicaba unos veinte bucles cortos de películas fluxus junto con un visor manual infantil de plástico. En honor al espíritu fluxus, el rigor formal de la «película estructural» podría ser efectivamente relacionado con la manipulación pícarra de un juguete infantil.



Mutoscopio hecho a mano con fichas translúcidas (Robert Breer, 1964).



[39] Y, de hecho, Cage estaba convencido. Breer describe cómo un día recibió la llamada de un galerista que exponía uno de sus últimos mutoscopios, de 1963, para contarle que había tenido un visitante peculiar que, según le informó, se quedó fascinado ante la obra, accionando la manivela una y otra vez durante buena parte de la tarde. Cuando finalmente le preguntaron si estaba interesado en comprar la obra, el hombre respondió que él era «sólo un pobre artista y no podía en absoluto permitirse tal cosa». El «pobre artista» en cuestión resultó ser John Cage, y Breer quedó tan conmovido por la anécdota que le dedicó la obra al compositor.

[40] En la portada del catálogo de *Motion in Vision* / *Vision in Motion* aparece Breer junto a Bury, Klein, Mack, Mari, Munari, Necker, Rot, Soto, Sporerri, Tinguely y Van Hoeydonck. La exposición fue comisariada por Marc Cammewaert y tuvo lugar en la Hessenhuis de Antwerp (Bélgica), del 21 de marzo al 3 de mayo de 1959.

[41] Robert Breer, «An Interview with Robert Breer and Charles Levine» (*Film Culture*, n. 56-57, primavera 1973), pp. 58-59.

[42] Robert Breer, «Letter from Robert Breer to Jonas Mekas, 5/25/70» (*Film Culture*, n. 56-57, primavera 1973), p. 70.

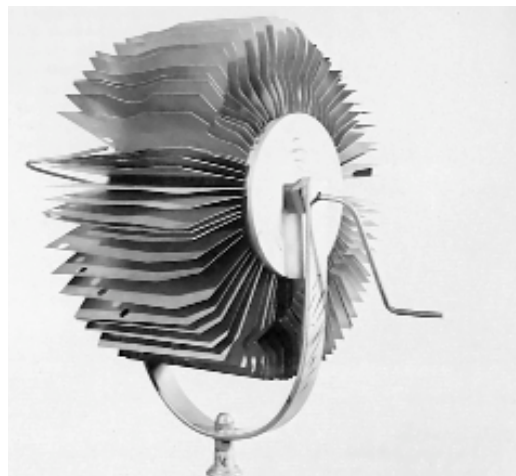
del espectador, el mutoscopio era precisamente ejemplo de renuncia de la autoría y modulación fortuita, entonces emergente como sello de la estética post-cageana³⁹.

Durante su primera gran exposición de estos mutoscopios escultóricos, para la exposición de 1959 en Antwerp (Bélgica) titulada *Vision in Motion*, algunas de estas obras se montaron directamente sobre la pared de la galería, destacando en primer plano su condición de «objetos específicos» que no podían ser entendidos ni como pintura, ni como escultura, ni como películas, pero que de todas

formas participaban en las cuestiones planteadas por entonces sobre los tres. Rozando los muros de su contenedor, estas obras colocadas en la pared trataban metafóricamente una experiencia que era y no era comprensible desde la perspectiva de la abstracción plástica moderna⁴⁰. Dos años después, los mutoscopios y las proyecciones en bucle de Breer tuvieron su exposición pública más importante, como parte de la muestra itinerante *Art in Motion* (*Bewogen Beweging*) en el Moderna Museet de Estocolmo, y después en el Stedelijk Museum de Amsterdam.

«La idea de hacer mutoscopios era para llevar las películas de nuevo al contexto del museo, donde tendría un objeto concreto que daría este resultado misterioso del movimiento. Pensé que tendría más impacto si no se apagaran las luces y se encendiera otra luz y todo el misterio, con todo oculto. Quería que esto estuviera al descubierto...»⁴¹.

La transparencia, en la retórica de Breer durante este periodo, no es simplemente un proceso de «desmitificación» sino más bien lo que desenmascara el misterio. Sólo a través de la transparencia, obtenida mediante cierta reducción deliberada, cierto minimalismo y simplicidad, esos procesos básicos psicofisiológicos, poco conocidos durante mucho tiempo en la «evolución» del cine industrial, podían de nuevo situarse en el centro del escenario. O como él mismo escribió brevemente en una carta a Jonas Mekas, «el hecho de que ese conejo esté dentro del sombrero del mago es el misterio real, no cómo se disimula eso. El sombrero debería ser transparente y mostrar el conejo»⁴². Los mutoscopios que Breer hizo en París a finales de los cincuenta habían sido compuestos en tarjetas de papel, las mismas tarjetas de papel utilizadas para construir sus primeros estudios pictóricos y las posteriores *Form Phases*. La búsqueda de materiales más duraderos con los que construir sus mutoscopios le



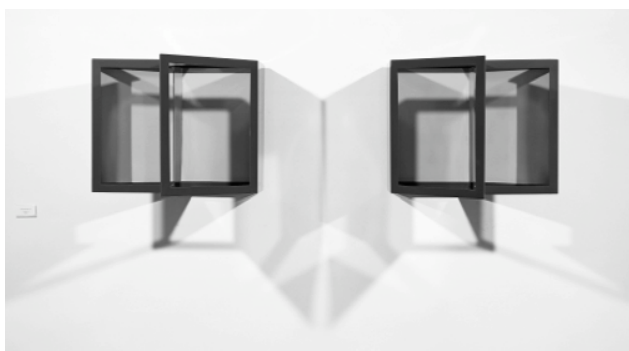
Homage to John Cage (Robert Breer, 1963). Mutoscopio de bordes cortados.

llevó a comenzar a trabajar en plástico translúcido. Y así pudo avanzar en la investigación a la que ya se había estado dedicando sobre la condición límite entre materialidad e inmaterialidad, visibilidad e invisibilidad. Ya que incluso estando quietos, los espectadores de estos fotogramas transparentes verían tanto la imagen como el objeto, simultáneamente; y en movimiento, el propio aparato podría parecer disolverse incluso si permaneciese en contacto físico con la mano del observador. Esta transición –a la que Breer a menudo se refiere como «umbral»– entre obra y fotograma, medio y aparato, se hace paradigmáticamente visible. En una obra como *Homage to John Cage* [Homenaje a John Cage] (1963), la línea entre imagen y soporte se reduce casi literalmente:

«Ahora empecé esculpiéndolos, en cierto sentido –las tarjetas habían sido cortadas por las esquinas, cada vez más y entonces disminuyendo de nuevo... Cuando detienes una tarjeta en un punto concreto, hay un mecanismo catalizador que lo convierte en una máquina cinemática–, entonces el cambio de forma de la tarjeta es parte de un cambio fluido... Comencé a hacer agujeros en ellas y a tratarlas como una especie de objeto escultural... Esa especie de película en tres dimensiones...».

La introducción de la temporalidad que hace Breer dentro de la eternidad del espacio museístico está determinada por una atención rigurosamente moderna a la especificidad del material y la forma, una especie de reducción fenomenológica que el cubo blanco, conceptualizado como un laboratorio de la experiencia, contiene y encierra en sí mismo, y es excepcionalmente adecuado para proporcionar. Aún así la temporalidad suscitada a través de estos mutoscopios no puede ser restringida a esta fenomenología presente, puesto que el propio arcaísmo del mecanismo también sirve de índice de una historicidad de la condición del espectador que es ortogonal a la experiencia en presente del espectador.

Esta atención a la historicidad en ocasiones ha ido tan lejos que ha restado importancia a la experiencia literal del movimiento, simplemente apelando a la forma del juguete filosófico para plantear cuestiones históricas y conceptuales. En *Punto raya* (*Dot Dash*, 1964), Breer reemplazó los tradicionales iconos figurativos del fenaquistiscopio por las unidades binarias de información del código Morse, inventadas sólo poco tiempo después. Pintado de blanco crudo, el mecanismo de madera, simple, se desdibuja en el espacio expositivo, permitiendo que los símbolos dibujados de forma austera imiten la comunicación telegráfica incorpórea que hacen posible. Una obra así no es «cinética» en el sentido habitual de un



Enantiomorphic Chambers
(Robert Smithson, 1966).

objeto manipulable sino más bien una investigación conceptual, anunciando una relación entre la ontología de la imagen en movimiento y aquella de las tecnologías de la comunicación modernas. En esta formulación curiosamente disminuida del juguete filosófico, el fenómeno «retiniano» es invalidado para producir una figura conceptual –poniendo deliberadamente en primer plano el sustrato «filosófico» del juguete victoriano. *Dot Dash* se suma a un buen número de obras escultóricas durante este momento, como *Pharmacy* (1962) de Robert Morris o *Enantiomorphic Chambers* (1966) de Robert Smithson, que «deshacen» a propósito el juguete filosófico para tal investigación conceptual⁴³.

Pero, en conjunto, la invocación de Breer del juguete filosófico dentro de sus obras con mutoscopios desde 1958 a 1964 estaba basada en el deseo de desplazar el cine de las salas al museo para poner en primer plano su naturaleza dual entre el objeto tangible y la percepción inmaterial. Los mutoscopios, no sólo escultura sino también cine, abrieron una pequeña ventana en el recinto hermético del cubo blanco, conduciendo hacia una experiencia cualitativamente diferente del espacio y el tiempo. Y de esta forma, la recuperación de Breer del juguete filosófico también transformó su objeto encontrado victoriano en una óptica crítica, recordándonos implícitamente la emergencia de una historia del cine prácticamente borrada, un periodo incipiente de posibilidad, cuando una multiplicidad de modelos expositivos y receptivos aún se disputaban la atención entre ellos.

Thierry de Duve ha expresado de forma convincente cómo la recuperación de Duchamp durante los años cincuenta en Francia y Estados Unidos comenzó a disminuir la importancia crítica de Greenberg entre la generación de artistas jóvenes, y es indudablemente correcto que Duchamp vino a autorizar un énfasis conceptual novedoso, menos dependiente de la articulación de la especificidad del medio⁴⁴. Pero, más concretamente, fue la propia recuperación que Duchamp hizo del juguete filosófico del siglo XIX en su «óptica de precisión» la que sirvió a varias generaciones de jóvenes artistas como modelo para analizar la vigencia cultural del cine adoptando una distancia crítica respecto de las instituciones expositivas en las que el mismo se había naturalizado. Al romper la coherencia sintética del cine industrial en las partes que lo componían, el modelo del juguete filosófico proporcionó a los artistas una situación novedosa, una manera de «mirar de forma torcida» al fenómeno común de la proyección cinemática. Desde 1952 hasta 1964, el movimiento del propio Breer entre la pintura, el cine y la escultura en sus kineógrafos y mutoscopios ejemplifica un nuevo esfuerzo por analizar la complejidad del medio cinemático, de alguna forma claramente en deuda con la concepción de Greenberg de la especificidad del medio artístico, pero nunca más estrictamente comprometido con ella. Fue la extraña situación del juguete filosófico –en algún lugar entre la imagen, el objeto y la película, desubicado de las convenciones expositivas tanto del museo como de la sala de cine– lo que ayudó a impulsar a una nueva generación de artistas/cineastas precisamente hacia esas cuestiones sobre la institución y la situación; cuestiones iniciadas en primer lugar en los *ready-mades* de Duchamp casi medio siglo antes.

[43] Estas obras de Morris y Smithson podrían ser entendidas como versiones intencionalmente disfuncionales del estereoscopio de espejos original de Wheatstone. En este punto, vid. Ann Reynolds, «Enantiomorphic Models» en Eugenie Tsai, (ed.), *Robert Smithson* (Berkeley, University of California Press, 2004), pp. 136-141.

[44] Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge: MIT Press, 1998), p. 322 y siguientes.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Art in Motion (Bewewing Bewogen)*, (Estocolmo, Moderna Museet, 1961).
- , «Manifiesto amarillo» ([reimpreso en *Le Mouvement. Von Zinema zur Kinetik*] (Heidelberg, Alemania: Kehrer Verlag / Museo Tinguely, 2010).
- , *Motion in Vision / Vision in Motion* (Catálogo. Antwerp, Bélgica, del 21 de marzo al 3 de mayo de 1959).
- ADAMS SITNEY, P., *Modernist Montage* (New York, Columbia University Press, 1990).
- BORDIER, Roger, «New Proposals: The Movement, The Transformable Work» ([reimpreso en *Le Mouvement*] Heidelberg, Alemania, Kehrer Verlag / Museo Tinguely, 2010).
- BREER, Robert, «An Interview with Robert Breer conducted by Jonas Mekas and P. Adams Sitney on May 13, 1971 - in New York City» (*Film Culture*, n. 56-57, primavera 1973).
- , «Interview with Guy Coté» (*Film Culture*, n. 27, 1962).
- Buchloh, Foster, Bois y Krauss, eds., *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Postmodernidad* (Madrid, Akal, 2006).
- CRARY, Jonathan, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* (Murcia, Cendeac, 2008).
- DE DUVE, Thierry, *Kant after Duchamp* (Cambridge, MIT Press, 1998).
- DOANE, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Cambridge, Harvard University Press, 2002).
- DRUCKER, Johanna, *The Century of Artists' Books* (New York, Granary Books, 2004).
- ELSAESSER, Thomas, «Dada/Cinema?» en Rudolf E. Kuenzli (ed.), *Dada and Surrealist Film* (Cambridge, MIT Press, 1996).
- KITTLER, Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter* (Palo Alto, Stanford University Press, 1999).
- KLÜVER, Billy y MARTIN, Julie, *Breer: A Painter in Paris, 1949-1959* (Paris, Galerie 1900-2000, 1990).
- LEE, Pam, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge, MIT Press, 2004).
- MACDONALD, Scott, «Robert Breer» en *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley, University of California Press, 1992).
- REYNOLDS, Ann, «Enantiomorphic Models» en Eugenie Tsai (Ed), *Robert Smithson* (Berkeley: University of California Press, 2004).
- RICHTER, Hans, *Dada: Art and Anti-Art* (New York, Thames & Hudson, 1997).
- ROTH, Dieter, *Books + Multiples: Catalogue Raisonné* (New York, Thames & Hudson, 2004).
- SANOUILLET, Michael y PETERSON, Elmer (Eds.), *The Writings of Marcel Duchamp* (New York, Da Capo Press, 1989).
- SEAMON, David, «Goethe, Nature and Phenomenology» en David Seamon y Arthur Zajonc, ed., *Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature* (Albany, SUNY Press, 1998).
- VISCHER, Theodora y WALTER, Bernadette (Eds.), *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective* (New York, MoMA, 2003).
- WADE, Nicholas, «Philosophical Instruments and Toys: Optical Devices Extending the Art of Seeing» (*Journal of the History of the Neurosciences*, vol. 13, n. 1, 2004).