ESTÉTICA DE LA VIDEO INSTALACIÓN

*Elba Illeana Cervantes López*

Continuamente la estética se entiende como un dominio particular de la reflexión filosófica, sin embargo, es más apropiado conceptualizarla como un régimen histórico de la experiencia. Para Rancière[[1]](#footnote-1), la estética moderna es aquella que otorga un modo particular de visualidad e inteligibilidad, al permitir que ciertos objetos y eventos se perciban y conceptualicen como arte. En la actualidad, el régimen ya no se define por seguir la tradición canónica y sus imposiciones estilísticas y formales, sino sobre la suspensión o el reordenamiento de las relaciones entre las distintas disciplinas artísticas y su organización o estructura jerárquica interna. El cine es un ejemplo de este tipo de disrupciones, las cuales se han predicado no a partir de la pureza, autonomía y especificidad del medio, sino por sus polos opuestos, la impureza, el carácter hibrido y la imbricación del medio. El modelo del cine expandido, (la experiencia del espectador se constituye a partir de elementos adicionales a los que se presentan en la sala de cine tradicional) es una de esas formas que surgen de los desplazamientos estéticos y conceptuales del arte contemporáneo. A partir de estas experimentos se comienza a reconsiderar la validez conceptual y estética de los marcos de referencia de las distintas disciplinas artísticas que, en este caso, modifica los paradigmas de la especificidad del medio.

El presente texto propone una aproximación hacia algunas trasformaciones del arte contemporáneo que dieron lugar a formas de experiencias museísticas y estéticas de la actualidad. La adaptación e inclusión institucional de un modelo cinematográfico al interior del museo, empujo a cambios en el montaje museístico y en la relación del espectador con la obra. Analizar la obra de Morris (*Box with the sound of its own making (1961),* permite identificar las primeras formas que tomó la experimentación perceptual y tecnológica al interior de la galería. Mediante la revisión de distintos textos acerca de la video instalación esta se puede definir a partir de su singularidad fronteriza, esta práctica surge como un hibrido entre la escultura y el cine en sus formas expandidas. Los artistas y críticos de la época estaban preocupados por comprender la manera específica en que el cine funcionaba para desestabilizar las practicas e instituciones existentes, particularmente se interesaban por la no especificidad del medio

De acuerdo con Mondloch (2010) [[2]](#footnote-2) las instalaciones se pueden entender como ambientes escultóricos participativos en los que la experiencia temporal y espacial del observador en el espacio expositivo, en relación con los objetos presentes, conforman la obra de arte. Lo central de esta práctica es la activación del espacio, no los objetos por sí solos, los cuales están diseñados para desdoblarse en el tiempo, en vez de ser percibidos por completo en un momento. Debido a esta ultima condición las instalaciones hechas con pantallas enfatizan la experiencia ambiental y su vinculo con la temporalidad y espacialidad de la obra de arte, así cómo el proceso de encuentro entre el cuerpo del sujeto espectador y el objeto tecnológico. La incorporación de las pantallas o de la imagen en movimiento a la sala de exposición, implicó distintas transformaciones institucionales y conceptuales a lo largo de varias décadas. La pantalla como dispositivo tecnológico, organiza e informa el modo en que se experimentan algunas obras de arte contemporáneo, pues plantea una forma diversa de interacción en comparación a la interfaz común de las pantallas.

De acuerdo con Morse (1990)[[3]](#footnote-3) cada video instalación implica un experimento en el diseño de un aparato representativo de la propia cultura, una disposición de maquinas que proyectan a la imaginación hacia el mundo, además, su circulación y dispositivos de imagen orientan la experiencia visual y quinestésica del espectador. El video como medio narrativo, se ha dedicado a explorar el significado de contar historias, la formas y su función cultural, la cuál puede contener diversos niveles de lectura en el plano de la representación. Para Baker (2006) [[4]](#footnote-4), el juego entre la escultura y el cine en el posminimalismo no intentaba fusionar ambas formas, tampoco buscaba la transformación de una hacia la otra, sino la exploración de los límites del medio, a través de la irrupción de la lógica establecida, se rompían las convenciones de las disciplinas. Tanto para el cine como para la escultura, el campo expandido abrió posibilidades de experimentación en la especificidad del medio.

“*No implicaba simplemente la inclusión del cine en la galería, fue una transformación en la forma de comprender como lo temporal y lo cinético de la imagen en movimiento podría introducirse al diálogo sobre la escultura y la pintura moderna durante los años 50*” [[5]](#footnote-5).

Llevar la imagen en movimiento a la galería implicaba una disrupción del espacio en su tradición de exhibición, esto, contribuyó a una serie de transformaciones sobre la idea de la galería en los años 60. Se cuestionaban las nociones hegemónicas del tiempo históricamente estático en el espacio de exhibición. La relación del arte con la ingeniería, y sobre todo el traslado de la imagen en movimiento hacia la galería, dio pie a una nueva admiración por una estructura versátil cuya significación estética y conceptual continuó adquiriendo relevancia en los siguientes años.

Para comprender la imagen en movimiento como una fuerza desestabilizadora de las convenciones institucionales de producción y exhibición, así como en su relación con el espectador y la crítica es necesario situar histórica y conceptualmente el giro de esta forma artística, además de desentramar su imbricación con otros medios y discursos. La video instalación se emplaza en el límite institucional de dos espacios de exhibición distintos, el cubo blanco y la caja negra, cada uno constituye una relación específica con el espectador, y abordan su subjetividad mediante discursos estéticos que apuntan hacia distintas direcciones. Mientras que el cubo blanco presenta la noción inmaculada del espacio de exhibición del arte moderno que presenta una obra como totalidad, la caja negra implementa los mecanismos de la sala cinematográfica que se dirige hacia el espectador a partir de la fragmentación de la atención. Para Butler[[6]](#footnote-6) es posible que la proliferación de instalaciones con pantallas ha disipado el efecto crítico de la obra y se ha trasladado a una contradicción espacial, la cual aparece como síntoma de una subjetividad dislocada de la época, en la que la atención no se encuentra por completo “aquí o allá”.

Al dispersar la atención a través de los espacios de las pantallas que coexisten, e incluso compiten con el espacio de exhibición, ciertas instalaciones basadas en pantallas generan un fuerte efecto crítico que parte de esta tensión existente entre el espacio virtual de la pantalla y el espació físico de la galería. Podría pensarse esta característica forma de abstraer la atención del espectador hacia un imaginario que esta en otro lugar, similar a la antigua noción del cuadro como una ventana que penetra el espacio.

Partiendo del campo fenomenológico del minimalismo, el espacio oscuro de la galería invita al espectador a la participación, el movimiento, a compartir distintos puntos de vista, al desmantelamiento de una pantalla única y frontal, así como a una forma de observar de manera distanciada y analítica. La atención del espectador cambia de la ilusión del espacio en la pantalla hacia el espacio circundante y a los distintos mecanismos tecnológicos y propiedades de la imagen en movimiento, es decir hacia la materialidad de la video instalación: la luz del proyector como forma escultórica; la transparencia e ilusionismo de la pantalla; la estructura interna de la cinta; la cámara como extensión del sistema ocular y mental del cuerpo; la serie de secuencias de diapositivas; y la forma en que se entreteje la estructura de las múltiples imágenes simultáneas.[[7]](#footnote-7) Por lo general en la video instalación la obra se reproduce en loop, este modo de reproducción de la imagen en movimiento, desdibuja el inicio y el fin de la proyección, la duración de la pieza depende de la voluntad del proyeccionista y del espectador.

*“La imagen que se produce adquiere un grado de inmovilidad, una vibración singular que cuando una serie de objetos se mueven rápidamente, se vuelve difícil su diferenciación y se percibe como una totalidad, un flujo continuo” [[8]](#footnote-8)*

En el caso de las video instalaciones análogas, la técnica tiende a destruir el desarrollo dramático y la continuidad surge en forma de una textura compacta, que al llevarse al extremo resulta casi en una imagen estática sobre la pantalla. Para Breer[[9]](#footnote-9), el ensamblaje cinematográfico crea una colisión de la imagen en movimiento con la experiencia de la pintura moderna. La imagen en movimiento al interior de una galería constituye el espacio de un modo particular, en relación con el aspecto escultórico, la proyección de la cinta construye su materialidad en el espacio físico lo cual intensifica la experiencia del momento presente.

Para los artistas que buscaban experimentar sobre las fronteras entre las artes visuales (en el sentido tradicional) y el cine, era difícil encontrar apoyo al interior de las instituciones. La idea de ensamblaje comenzó a tomar relevancia en este intermedio, normalmente se vinculaba exclusivamente con el campo de la escultura. Sin embargo para Brian O‘Doherty el ensamblaje como técnica estaba permeando a lo largo de las distintas disciplinas artísticas con un “vigor extraordinario”. Muchos de los artistas que comenzaban a trabajar con cinta comprendieron que su trabajo se encontraba en el contexto del desarrollo contemporáneo de la pintura y escultura y no eran legibles en un contexto meramente cinematográfico. Otro aspecto que se comenzó a cuestionar fue la adquisición de cintas por parte de las instituciones, pues solo de ese modo estas podrían poner a los cineastas y al cine en el mismo rango que el resto de las artes o artistas, y quitar las ataduras que el cine comercial comenzaba a imponer.[[10]](#footnote-10)

La estética del minimalismo repudiaba cualquier búsqueda ilusionista, es decir, cualquier noción del arte como ventana hacia otro lugar o momento, el arte minimalista en cambio buscaba traer al primer plano la fenomenología del aquí y ahora de la experiencia en una galería de arte. Sin duda el trabajo de Robert Morris, en especial su primera exposición en la galería Green en 1963, es un punto de referencia para comenzar a abordar la escultura minimalista[[11]](#footnote-11). Para Morris, estas piezas no están construidas siguiendo la lógica tradicional de la composición, a propósito, se han construido con una intensión unitaria y reductiva, con el fin de que el espectador pueda observar una totalidad. Generan una relación de la obra con el espacio, la luz y el campo de visión del espectador, la galería se vuelve un laboratorio de la percepción, este, se volvió el modelo dominante tanto para el trabajo de Morris, como para otros artistas minimalistas.

Annette *Michelson* en su ensayo *Aesthetics of Transgression[[12]](#footnote-12)*  describió el proceso de Morris en *Box with the sound of its own making (1961),* como la elaboración de modos formales de tautología, su anti-ilusión apunta hacia procedimientos y materiales. A partir de este argumento se comenzó a concebir la critica al arte durante las siguientes décadas. Específicamente la obra de Morris confrontaba al espectador con sonido, en la galería se reproducía el sonido del proceso de carpintería que llevó la producción de la pieza, lo cual transportaba al espectador a un pasado remoto donde se produjo la caja. Lejos de la experiencia presentista que caracterizaba a la escultura minimalista, esta mediación tecnológica conjuntaba una retroalimentación temporal en loop dentro de la galería. Cuando al espectador se le presentan ciertos sonidos emitidos por el proceso de producción de la pieza, ocurre algo que va más allá de la demonstración de autorreferencialidad de la obra o de su dependencia hacia una estructura externa de significación cultural, el silencio en la galería se interrumpe, una de sus principales convenciones. Esta irrupción implica también la ruptura del cuadro, el encerramiento invisible que permite la galería como espacio para la experiencia estética.[[13]](#footnote-13)

Alison Butler[[14]](#footnote-14) argumenta que después de los años 60 y 70, la videoinstalación manifestó un giro deíctico, hacia una concepción mutable y compleja del emplazamiento de la galería, como respuesta al desarrollo cultural y tecnológico. Deixis es un término lingüístico que refiere a palabras que dependen del contexto para un significado, incluyendo los adverbios: “aquí” y “ahora”, además de pronombres como: “yo” y “tú”. Tanto la deixis como el índice se encuentran fuertemente vinculados, casi al limite de ser intercambiables, en la estética del cine[[15]](#footnote-15) estos dos conceptos solo se entrelazan en la temporalidad implícita. La cual apunta hacia el espacio externo a la pantalla (con el fin de indicar algún evento pasado), se direcciona la atención hacia el cuadro mismo, como el límite entre todo y nada, y este se encarga de señalar hacia donde debe mirar el espectador. En cambio para Buckland[[16]](#footnote-16), en ciertas situaciones el cine y la televisión son deícticas. La especificidad del sitio de una proyección, al interior de una galería tiene tendencias deícticas, debido a la ausencia institucional de un marco conceptual, la atención se centra en la pantalla. Lo pone a esta práctica artística en una posición incierta entre las galerías de las instituciones museísticas y la sala de cine. La indeterminación conceptual del espacio en este tipo de obras ejemplifica el carácter indefinido de los espacios fronterizos. Mientras que para Krauss[[17]](#footnote-17) la intermedia y la instalación eran una moda en la que el arte se vuelve cómplice de la globalización de la imagen al servicio del capital, identifica el campo expandido con el posmodernismo. Ella describe la forma en que surge la escultura moderna bajo una nueva condición, la falta de especificidad de un emplazamiento, el cual tradicionalmente complementaba la vocación monumental de la disciplina escultórica, esta era la nueva condición itinerante de la objetualidad de la obra. Las convenciones sociales, culturales y económicas se adaptaron a este particular modo de exhibición, después de la segunda guerra mundial.[[18]](#footnote-18)

A pesar de que para la video instalación el concepto de deixis no es central, para el teatro, se utiliza para especificar el efecto de presencia, es decir, no solo la presencia del actor o el público, sino la continua presencia del escenario y su enunciación. La importancia de lo deíctico surge de la constante actualización de significado que permite la actuación en relación con contexto espaciotemporal que se comparte con la audiencia. Describir este carácter específico del teatro al interior de una galería sugiere una noción de teatralidad que complica la relación del espectador con la obra, lo cual puede remitir a la crítica al minimalismo que emitió Michael Fried[[19]](#footnote-19) en 1967, él afirma que la teatralidad de la escultura expandida es una forma de amenaza para la identidad de la escultura como un medio, debido a que dispersa la atención entre los espacios en la pantalla que coexisten y también compiten con el espacio físico, dichas instalaciones generan un fuerte efecto que se articula con la tensión existente entre el espacio virtual y el espacio real. Las funciones y efectos deícticos son determinadas por el medio que las despliega las cuales pueden chocar o coexistir. En el arte de nuevos medios, las formas deícticas presentan tendencias contradictorias, las múltiples ventanas requieren que el usuario se mueva entre varios marcos de referencia deícticos, con una multiplicidad de perspectivas que implican una presencia no solo en el aquí y allá, sino en el después y ahora, es decir la atención del espectador debe oscilar entre distintos espacios y tiempos, dentro y fuera de la o las pantallas, del mismo modo que la condición de existencia contemporánea, en la cual, la noción de presencia se fragmenta.

La teatralidad se manifiesta en las video instalaciones en la medida en que el espectador debe de sintetizar en su propio entendimiento, los eventos que suceden en el espacio y tiempo de la galería a partir de un rango complejo de señales deícticas y que apuntan a los espacios de la escena en pantalla. El involucramiento activo que esto requiere por parte del espectador se asemeja más a ciertas formas del teatro que a las del cine o el video.[[20]](#footnote-20)

En el modelo cinemático, a través del montaje (edición) la cinta ejecuta cambios y saltos en el tiempo y espacio. Depende del uso de códigos culturales ya internalizados y convenciones, para que las imágenes sean comprensibles instantáneamente, debido a que el movimiento de la escena es demasiado rápido como para permitir la necesaria distancia crítica que permita un análisis al momento. Remueve la distancia crítica que de acuerdo con Brecht es la base para la transformación de la consciencia que distingue las emociones de la razón y toma las emociones como materias primas para la producción artística.[[21]](#footnote-21) La construcción metafórica es posible debido a la relación analógica de la imagen cinematográfica con referente: su similitud y falta de identidad con el objeto. En el campo del arte contemporáneo el modelo cinemático se ha vuelto prevalente debido a la transformación a que ha significado para el medio, a manera de una herramienta estructural que permite traducir los objetos y eventos a nuevas formas.

Uroskie[[22]](#footnote-22) explica como la noción de un ambiente oscuro con una sola fuente de luz que marca la atención del espectador, nació al mismo tiempo que el psicoanálisis, el cine se entendía como un desdoblamiento de imágenes al igual que la mente, yuxtaponía el tiempo y el espacio para crear su propia realidad a partir de fragmentos de la vida cotidiana. Proponía una forma de entrada a las profundidades del inconsciente, lo cual a los críticos culturales no agradaba. En lugar de ser una forma de escape de la realidad, el cine tenia la capacidad de transformar el encuentro con ella a partir de la radical yuxtaposición del aparato espectacular con la realidad.

En el vocabulario especializado del arte, también por montaje se entiende la organización y colocación de los elementos que conforman una exposición, en este sentido, una de sus funciones principales, es la de generar conexiones y disyunciones espaciales, además de articular la interacción entre las pantallas a lo largo del espacio. Mientras que para el espectador la experiencia corporal de los efectos de un aparato que busca mimetizar al cine se intensifica por la proximidad y la organización dinámica del movimiento entre las pantallas. Al revelar tanto el proceso como el resultado de la creación de la imagen fílmica, se produce una nueva realidad en lugar de solo una representación. De acuerdo con los cineastas soviéticos, el método para la creación de imágenes debe de reproducir el proceso mediante el cual la vida misma construye imágenes en la conciencia y el afecto humano (Aronowitz 1979). [[23]](#footnote-23)

Algunos aspectos teóricos del cine son relevantes para el análisis estético de una obra de video instalación, ya que en gran parte el discurso que constituye a la obra se despliega en la imagen en movimiento. Tanto el cine como la fotografía son formas artísticas en las que la reproducción mecánica es parte interna del medio mismo. Walter Benjamin[[24]](#footnote-24) compara la relación del pintor con la cámara, a la de un mago o un cirujano, mientras que el pintor y el mago mantienen una relación con distancia hacia la realidad, que les permite observar una imagen total, la imagen que los operadores de cámara generan consiste en múltiples fragmentos que se ensamblan bajo una nueva ley, la imagen en movimiento. Para él, la reproducción mecánica de la obra de arte cancela su aura. Solo cuando la subjetividad individual del artista no se ve reflejada en la obra de arte, entonces es posible la democratización del arte. Siguiendo a Theodor Adorno[[25]](#footnote-25), la reproductibilidad mecánica no destruye el aura, sino que la desplaza hacia la estrella (artista) que se apropia de su halo original. Mientras que para Aronowitz[[26]](#footnote-26) el aura vive en el poder del cine para producir una realidad de lo que nunca fue y lo representa como historia, el aura vive a través del montaje, en la sincronización de los sentidos suspendida en el tiempo y en relaciones espaciales, así como en la ausencia del productor durante la proyección. La audiencia recuerda la acción abstraída de determinados eventos, y lo que queda en la memoria ocular son fragmentos de caras integradas por los movimientos y ángulos de la cámara. El orden de los fotogramas se construye a partir de la organización particular que el cineasta tiene del mundo visible. Un ejemplo de ello es el desarrollo particular que el cine soviético propuso sobre el montaje, el cual consideraban una herramienta de expresión ideológica como forma artística, su tarea era transformar la consciencia de las masas al hacerlas recordar selectivamente lo que pudieron haber experimentado, lo cual para ellos implicaba una noción de construcción de la realidad en lugar de solo registrarla y reportarla. El montaje, más que como una técnica, se concibió como una forma de traducir o recodificar un punto de vista al lenguaje del cine, construir con los elementos dispersos en la realidad un todo coherente, y que estableciera nuevas convenciones en la percepción, al tratar las emociones con ciertos efectos audio-visuales. El espectador sabe que lo que esta experimentando es ficción, y la verosimilitud del cine existe por que este evoca a una materialidad palpable.

Debido a los diversos métodos de reproducción técnica han incrementado las posibilidades de despliegue artístico y exhibitivo, lo cual conlleva una modificación en la naturaleza de la obra. De acuerdo con Krauss[[27]](#footnote-27), el arte contemporáneo se caracteriza por una condición post-media, en la cual, la constitución heterogénea del video marcó el colapso de la noción ontológica de la “especificidad del medio”. ­Walter Benjamin[[28]](#footnote-28), en el auge del arte de vanguardia, ya predecía un cambio en el paradigma estético moderno, a partir de la posibilidad de reproducción técnica, y las transformaciones del capitalismo industrial. La transición en el valor del objeto que va del culto hacia la exhibición, el cual, despierta un efecto de extrañamiento en quien contempla, *“el aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar.”* La posibilidad de reproductibilidad técnica que caracteriza al cine implica fugacidad y repetición. En cuanto al espectador, la recepción de la obra de arte sucede bajo dos polos uno es el valor cultural y el otro su valor exhibitivo. El primero empuja a la obra a mantenerse oculta, a medida que el ejercicio artístico se emancipa del rasgo cultural, aumentan las posibilidades de exhibición.

Los teóricos y críticos de los años 60 buscan, indagar y revelar la compleja heterogeneidad del aparato cinematográfico, y sus procesos mecánicos, químicos, ópticos, afectivos y mnémicos. El cine no solo se presenta como un aparato, sino que por su forma de representar al mundo ha enriquecido nuestra percepción con métodos que podrían ser explicados por el psicoanálisis, la psicopatología de la vida cotidiana ha aislado cosas que antes pasaban inadvertidas, tanto en el mundo óptico como en el acústico. Debido a que contiene mayor numero de elementos que se pueden aislar, pude indicar y exponer situaciones de una manera muy precisa[[29]](#footnote-29) (Benjamin, 1936).

Durante los años 60 varios artistas se dedicaron a explorar el movimiento, la documentación de estos experimentos formales se encuentra en los compendios y antologías del grupo *fluxus*. Lo cual manifiesta el regreso hacia las preocupaciones estéticas y filosóficas de la imagen en movimiento sin las complicaciones y constricciones de la tecnología del cine industrial, excluyendo la elaboración cultural de las normas tradicionales de la sala cinematográfica. Estas obras exploran las bases temporales y cinéticas de la imagen en movimiento, y se pueden entender también como diversos modos de escapar al *cubo blanco[[30]](#footnote-30)* que representaba el límite de la experiencia fenomenológica e ideológica del museo*.*

Los inicios de la video instalación se ubican históricamente en un periodo de trasformaciones entre las formas de medios tecnológicos que comenzaban a formar parte del arte contemporáneo dentro de las instituciones museísticas. La experiencia fenomenológica se divide en dos formas de espacio, el que se puede navegar físicamente mediante el cuerpo y aquel que se habita solo mediante la identificación imaginativa. Esta simultaneidad de espacios genera un ir y venir de la atención del espectador, entre el mundo físico y material de la galería y el cinemático, no solamente se debe a que el aparato llama la atención sobre sí, su propia materialidad o sus mecanismos de operación, pero también traslada al fetichismo que acompaña a la pantalla cinematográfica hacia la sala del museo. Para el espectador, esto implica un involucramiento consciente con la obra, un deseo de complicidad con el mecanismo de ilusión y transporte, que pide más presencia, y continuidad.[[31]](#footnote-31)

*“Por otro parte, el giro deíctico de la video instalación enfatiza el espacio virtual del cuadro cinematográfico que no apunta hacia una estética ilusionista, sino a una atención fragmentada por parte del espectador, que se emplaza en el “aquí” de la galería y el “allá” de la pantalla. Mientras que esta incertidumbre deíctica se puede ver como una contribución a la condición dislocada del espectador, también puede ser una sutil y precisa manera de dirigirse a la situación compleja del sujeto contemporáneo en un tiempo y espacio ampliamente mediatizado”. [[32]](#footnote-32)*

***Bibliografía citada***

Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer. 2007. *Dialéctica de la Ilustración*. Vol. 63. Ediciones Akal.

Aronowitz, Stanley. 1979. “Film: the art form of late capitalism”. *Social Text*, núm. 1: 110–129.

Benjamin, Walter. 1936. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Penguin UK.

Bishop, Claire. 2005. *Installation art*. Tate.

Buckland, Warren. 2000. *The cognitive semiotics of film*. Cambridge University Press.

Butler, Alison. 2010. “A deictic turn: space and location in contemporary gallery film and video installation”. *Screen* 51 (4): 305–323.

Doane, M. A. 2007. “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”. *Differences* 18 (1): 128–52. https://doi.org/10.1215/10407391-2006-025.

Fowler, Catherine. 2008. “Into the light: re-considering off-frame and off-screen space in gallery films”. *New review of film and television studies* 6 (3): 253–267.

Fried, Michael. 1967. “Art and Objecthood”. *Artforum* 5(10): 12–23.

Kotz, Liz. 2008. *Video projection: The space between screens*.

Krauss, Rosalind. 1979. “Sculpture in the expanded field”. *October* 8: 31–44.

Krauss, Rosalind E., y Rosalind Krauss. 1981. *Passages in modern sculpture*. Mit press.

Michelson, Annette. 1969. “Robert Morris: an aesthetics of transgression”. *Robert Morris* 7: 79.

———. 1972. “The Man with the Movie Camera: from magician to epistemologist”. En *Art Forum*, 10:60.

Mondloch, Kate. 2007. “Be here (and there) now: The spatial dynamics of screen-reliant installation art”. *Art Journal* 66 (3): 20–33.

O’Doherty, Brian. 2007. *Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*. Vol. 1. Princeton Architectural Press.

Rancière, Jacques. 2006. “Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge”. *Parrhesia* 1 (1): 1–12.

Uroskie, Andrew V. 2014. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. University of Chicago Press.

Willett, John. 1964. *Brecht on theatre: The development of an aesthetic*. Hill and Wang New York.

1. Rancière, Jacques. 2006. “Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge”. *Parrhesia* 1 (1): 1–12 [↑](#footnote-ref-1)
2. *Mondloch, Kate. 2010. Screens: Viewing media installation art. University of Minnesota Press. P. 13*Su investigación contribuye a las teorías sobre arte y medios masivos al analizar la relevancia de las pantallas en el contexto institucional de las artes visuales. Mondloch (2010) afirma que los estudios teóricos e históricos sobre cine, son inadecuados para analizar las video instalaciones en un contexto expositivo, pues estas suponen una fusión entre lo cinemático y lo artístico-escultórico. [↑](#footnote-ref-2)
3. Morse, Margaret. 1990. “Video installation art: The body, the image, and the space-in-between”. [↑](#footnote-ref-3)
4. Baker, George. 2006. “Film beyond its limits”. *Grey Room*, p.92–125. [↑](#footnote-ref-4)
5. Uroskie, Andrew V. 2014. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. University of Chicago Press, p. 86 [↑](#footnote-ref-5)
6. Butler, Alison. 2010. “A deictic turn: space and location in contemporary gallery film and video installation”. *Screen* 51 (4): 305–323. [↑](#footnote-ref-6)
7. Fowler, Catherine. 2008. “Into the light: re-considering off-frame and off-screen space in gallery films”. *New review of film and television studies* 6 (3): 253–267. [↑](#footnote-ref-7)
8. Uroskie, Andrew V. 2014. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. University of Chicago Press. p.90 [↑](#footnote-ref-8)
9. Robert Breer, “Interview with Robert Breer Conducted by Jonas Mekas and P. Adams Sitney,” 59–70. [↑](#footnote-ref-9)
10. Brian O’Doherty, New York Times, April 26, 1964. [↑](#footnote-ref-10)
11. Uroskie, Andrew V. 2014. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. University of Chicago Press. P.112 [↑](#footnote-ref-11)
12. Michelson, Annette. 1969. “Robert Morris: an aesthetics of transgression”. *Robert Morris* 7: 79. [↑](#footnote-ref-12)
13. Uroskie, Andrew V. 2014. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. University of Chicago Press. p.119-120 [↑](#footnote-ref-13)
14. Butler, Alison. 2010. “A deictic turn: space and location in contemporary gallery film and video installation”. *Screen* 51 (4): 305–323. [↑](#footnote-ref-14)
15. Doane, M. A. 2007. “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”. *Differences* 18 (1): 128–52. [↑](#footnote-ref-15)
16. Buckland, Warren. 2000. *The cognitive semiotics of film*. Cambridge University Press. [↑](#footnote-ref-16)
17. Krauss, Rosalind E., y Rosalind Krauss. 1981. *Passages in modern sculpture*. Mit press. [↑](#footnote-ref-17)
18. Krauss, Rosalind. 1979. “Sculpture in the expanded field”. *October* 8: 31–44. [↑](#footnote-ref-18)
19. Fried, Michael. 1967. “Art and Objecthood”. *Artforum* 5(10): 12–23. [↑](#footnote-ref-19)
20. Butler, Alison. 2010. “A deictic turn: space and location in contemporary gallery film and video installation”. *Screen* 51 (4): 305–323. [↑](#footnote-ref-20)
21. Willett, John. 1964. *Brecht on theatre: The development of an aesthetic*. Hill and Wang New York. [↑](#footnote-ref-21)
22. Uroskie, Andrew V. 2014. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. University of Chicago Press. P.115 [↑](#footnote-ref-22)
23. Aronowitz, Stanley. 1979. “Film: the art form of late capitalism”. *Social Text*, núm. 1: 110–129. [↑](#footnote-ref-23)
24. Benjamin, Walter. 1936. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Penguin UK. [↑](#footnote-ref-24)
25. Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer. 2007. *Dialéctica de la Ilustración*. Vol. 63. Ediciones Akal. [↑](#footnote-ref-25)
26. Aronowitz, Stanley. 1979. “Film: the art form of late capitalism”. *Social Text*, núm. 1: 110–129. [↑](#footnote-ref-26)
27. Krauss, Rosalind E., y Rosalind Krauss. 1981. *Passages in modern sculpture*. MIT press. [↑](#footnote-ref-27)
28. Benjamin, Walter. 1936. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Penguin UK. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Idem* [↑](#footnote-ref-29)
30. O’Doherty, Brian. 2007. *Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*. Vol. 1. Princeton Architectural Press. [↑](#footnote-ref-30)
31. Uroskie, Andrew V. 2014. *Between the black box and the white cube: expanded cinema and postwar art*. University of Chicago Press. [↑](#footnote-ref-31)
32. Butler, Alison. 2010. “A deictic turn: space and location in contemporary gallery film and video installation”. *Screen* 51 (4): p. 323. [↑](#footnote-ref-32)