



UNIVERSIDAD DEL CINE

COLECCIÓN TESIS DIGITALES N° 7

Stan Brakhage: del sujeto romántico a la  
desubjetivación radical

---

Florencia Incarbone

---

2022

---

# Stan Brakhage: del sujeto romántico a la desubjetivación radical



UNIVERSIDAD DEL CINE

**Florencia Incarbone**

**Stan Brakhage: del sujeto romántico a la  
desubjetivación radical**

**Universidad del Cine**

**Buenos Aires**

**2022**

**Colección Tesis Digitales N° 7**

Incarbone, Florencia

Stan Brakhage : del sujeto romántico a la desubjetivación radical / Florencia Incarbone ; prólogo de Gabriel Boschi. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad del Cine, 2022.

Libro digital, PDF - (Tesis digitales ; 7)

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-48192-9-1

1. Cine Contemporáneo. I. Boschi, Gabriel, prolog. II. Título.  
CDD 791.4309

Contacto con la autora: [florenciaincarbone@gmail.com](mailto:florenciaincarbone@gmail.com)

Contacto Editorial Universidad del Cine:

[editorial@ucine.edu.ar](mailto:editorial@ucine.edu.ar) [Consultar la actividad editorial de la Universidad del Cine](#) Otros formatos disponibles: EPUB /

MOBI

ISBN: 978-987-48192-9-1

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

### **Colección Tesis Digitales N° 7**

- La Universidad del Cine autoriza la libre descarga y distribución del presente material sin fines comerciales, respetando la integridad del texto y citando su autor, título y editorial.
- Las opiniones y contenidos de la presente publicación no constituyen ni representan necesariamente el pensamiento institucional de la Universidad del Cine, sino que son de exclusiva responsabilidad del autor
- Las imágenes que figuran en el texto han sido cedidas a la autora para su inclusión como Cortesía del patrimonio de Stan Brakhage y Fred Camper ([www.fredcamper.com](http://www.fredcamper.com)), excluyendo cualquier otro uso.

## Presentación

La escritura de esta tesis fue un proceso extenso que atravesó 10 años. Incluso, podría decirse que su génesis se remonta al 2005 cuando cursé la asignatura Técnicas Audiovisuales I a cargo de Jorge La Ferla. Si hubiera que encontrar un mito de origen sin dudas sería ese. Jorge me permitió descubrir un universo de imágenes, hasta ese entonces completamente ajeno para mí, que me deslumbró por su potencia expresiva y estética. Desde ese momento me dedico a investigar, difundir y trabajar con la imagen audiovisual en su régimen experimental.

La escritura de esta tesis se fue desplegando a lo largo de los años, lentamente, cambiando de rumbo, y siendo reescrita múltiples veces. Como todo proceso no fue lineal, sino un laberinto con diversas entradas, caminos sin salida y retrocesos. Las páginas escritas dan cuenta de todos los entrecruces que atravesé al pensar una cinematografía tan singular como la de Stan Brakhage.

El resultado que aquí podrán leer está marcado por muchos nombres propios: Marilyn Brakhage y Fred Camper por ceder con suma gentileza y generosidad las imágenes de los films que podrán encontrar reproducidas en esta publicación, Jorge La Ferla, Mariela Cantú y Victoria Sayago por abrir un universo sensible plagado de estéticas anómalas; Gabriel Boschi por su lectura dedicada, paciencia y acompañamiento en el proceso de llevar mis ideas a una estructura lo más clara posible; P. Adams Sitney por su amistad, lectura crítica y su indudable pasión y dedicación al cine experimental; Antonella Sturla por compartir largas tardes de escritura en compañía silenciosa y metódica; Geraldine Salles Kobilanki y Sebastian Wiedemann por haber construido una amistad que comenzó gracias al cine y se desbordó a la vida misma; mi mamá por estar desde siempre alentándome y apoyando cada decisión que tomo; mi familia y mis amigos -mi familia elegida-, quienes me dan la energía para seguir apostando en trazar redes de producción y afección.

Florencia Incarbone, 3 de mayo de 2022

## Prólogo

Stan Brakhage ha narrado varias veces una visita que hizo hacia finales de la década de los 50 a quien fuera su artista referente en sus años de adolescencia: Jackson Pollock. El cine de Brakhage, objeto de estudio central de esta tesis, construye líneas de consanguinidad entre la visión de ojos cerrados o visión hipnagógica y el expresionismo abstracto americano. Por eso es fácil imaginar el entusiasmo que la invitación a Long Island provocó en el joven cineasta de ese entonces. Asistió con dos pintores amigos y se sumaron varios críticos de arte de Nueva York. Pollock tenía una nueva pintura terminada en su granero-estudio; además, estaba completamente borracho cuando llegó la pandilla de jóvenes desde la ciudad. Brakhage, muy tímido, se ubicó a cierta distancia del pintor quien no se mostraba particularmente amistoso. Los críticos de arte comenzaron a husmear el flamante lienzo y uno de ellos comentó la idea del azar como acción creativa. No era extraña esa idea para Brakhage pues los conceptos de John Cage ya eran de su conocimiento; por su parte, Pollock se encolerizó, y después de varias imprecaciones, indicó la manera de abandonar su granero. A quince metros estaba la puerta de salida; tomó un pincel, hizo violentos remolinos en el balde de pintura y con gesto preciso y seco, como un latigazo, lanzó una gota de pintura al aire que voló desde las cerdas hasta el picaporte de la puerta: por ahí debían volver a la ciudad. Por suerte, a Brakhage le fue permitido quedarse y pudo admirar la obra de su héroe. Poco tiempo después, Pollock sufriría el fatal accidente automovilístico.

No es la intención reponer esta anécdota como experiencia personal de Brakhage para definir al artista desde una perspectiva romántica; eso sería fallar los elementos sobre los cuales se apoya la hipótesis de este escrito. Florencia Incarbone ofrece la posibilidad de una desubjetivización radical para adentrarnos en un medio impersonal articulado en puras anomalías perceptivas. La trascendentalidad del sujeto es sustituida por una inmanencia que lo reconfigura antes que anularlo.

Entonces, ya no hay lugar para que la aventura de la percepción se ligue a lo biográfico. Ni el hombre de la montaña de Lump Gulch, ni el robo de la cámara de 16 mm, ni la pobreza amenazando al padre de familia son utilizados

como momentos extraordinarios que explican el devenir de una filmografía. Antes bien, ese plano de inmanencia insufla a la materialidad de los procedimientos técnicos de nuevas formas analíticas.

¿Por qué Pollock en su granero, entonces, como puerta de entrada a la aventura que implica la lectura de las ideas de Incarbone? Porque la precisión del gesto del pintor americano tiene el mismo impacto que el aplomo y el pulso firme de la autora para manejar el campo teórico y, en especial, para llevar adelante una metodología analítica sobre un *corpus* audiovisual tan eficaz como novedosa.

Hubo varias decisiones valientes en este trabajo. En un momento donde lo autobiográfico se torna una figura validada, desde lo experimental hasta lo documental, y la escritura del yo se verifica como una práctica expandida en el audiovisual contemporáneo, se propone una salida a dicha modalidad para contar a Brakhage desde una visión más evanescente y desplazada, más escurridiza y desanclada. La voluntad de no usar los textos teóricos-poéticos del propio cineasta como los rectores exclusivos que indiquen el norte de la brújula en el entramado conceptual de la tesis se suma a la serie de acciones valientes en tanto suponen el abandono de interpretaciones académicas ya consolidadas. Y, por último, la propuesta de un abordaje de la especificidad del cine vinculado a lo puramente matérico: no solo los aspectos fotoquímicos sino también todas las operaciones (ópticas, físicas y químicas) sobre la película que Brakhage fue experimentando a lo largo de su carrera. Esta decisión imposibilitó a Incarbone echar mano sobre un dispositivo analítico que conocía en profundidad.

En tanto egresada de la Universidad del Cine, su recorrido como estudiante por la currícula académica a lo largo de la Licenciatura en Cinematografía, le proveyó sólida competencia sobre las figuras tradicionales del lenguaje cinematográfico. Pero la noción de plano, la construcción del espacio y la profundidad de campo, la sintaxis del montaje, los movimientos de cámara, la articulación campo-fuera de campo, entre otras figuras, no le brindaron la flexibilidad y permeabilidad suficientes para demostrar su hipótesis de trabajo.

Se hizo necesaria una tarea de territorialización hecha a partir de otras zonas de la currícula académica de la institución vinculadas al pensamiento

contemporáneo. Incarbone, ante esta situación, encontró productivo ampliar su campo teórico hacia la filosofía para que la construcción obligada del nuevo territorio tuviera la tutela de *¿Qué es la filosofía?* de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Esto permitió que la articulación de sentido y la definición de códigos interpretativos procedieran más por la detección de condensaciones visuales, desemejanzas sin referentes, intensidades cromáticas sin escalas, ritmos cinéticos anómalos, hapticidades, ausencia de horizonte y presencia de turbulencias que por el reconocimiento de los elementos tradicionales que hacen a la puesta en escena de una obra audiovisual.

Pero, como bien se remarca en las conclusiones, no hay intención de hacer síntesis entre filosofía y el cine de Brakhage (visionado con el tamiz de la pintura) sino más bien *habitar las bifurcaciones que se generan entre ambos*.

Ese es el logro mayor de este lúcido trabajo: la autora no explica una disciplina con otra (algo que implicaría un orden jerárquico o peor aún: un centro) sino que define un campo agrietado de tensiones que permite verificar un novedoso potencial expresivo de la obra de Stan Brakhage sustentado en la articulación de la materialidad de los procedimientos técnicos aplicados sobre todos los formatos cinematográficos (desde el Super8 hasta el IMAX) con los perceptos y afectos de la inmanencia sin sujeto.

Gabriel Boschi



## Introducción

Esta investigación se propone abordar la obra del cineasta experimental Stan Brakhage (Estados Unidos, 1933-2003) más allá de las nociones subjetivas ligadas a la percepción que desarrolló en sus numerosos escritos teórico-poéticos y que la crítica dominante, y la academia especializada en este tipo de cine, retomó en sus análisis al definirlo bajo el criterio de “artista romántico”, convirtiéndose en el canon que durante mucho tiempo rigió las reflexiones sobre su estética.

Los films de Brakhage, que oscilan entre diversos formatos fílmicos –super8, 16mm, 35mm, 70mm– y especialmente aquellos intervenidos y pintados a mano sobre la tira de fílmico, son una invitación a adentrarse en un mundo de percepciones y afecciones que se construye y redefine continuamente a medida que se despliega en el tiempo. En este cine, las coordenadas espacio-temporales de la narrativa clásica, la perspectiva y la lógica plano-contraplano resultan obsoletos para abordar la composición de la imagen. La singularidad estética en la construcción visual y el pensamiento de Brakhage van más allá de la percepción humana de hábito y proponen una inmersión en la anomalía perceptiva.

Siguiendo esta premisa, se propone observar sus films desde una posición de desobjetivación radical. Para ello, se propone disolver la idea de individuo que observa y, en su lugar, abordar el *continuum* material de la imagen en sí. En consecuencia, los films de este cineasta se analizarán bajo la noción, retomada de la filosofía, de plano de inmanencia: un medio neutro e impersonal en el que los eventos se registran como puras modificaciones, actualizaciones, pliegues, movimientos de y en sí mismo.

De este modo, la obra resulta una visión explotada, simultánea y descentrada que ya no tiene objeto o sujeto porque se ha transformado en un compuesto indiscernible. Esto bosqueja una estética ya no erigida a partir de la problemática del sujeto romántico y su experiencia personal, sino focalizada en el dominio inmanente de la vida y la materia. Es así como el potencial expresivo de los films de Brakhage se desprende de la materialidad de los procedimientos

técnicos y estéticos utilizados. Estos se despliegan en la dimensión de lo impersonal y de la desubjetivación radical ya que no se requiere de un individuo que observe o sienta como punto de partida para reponer el sentido, sino que se provoca la entrega sensorial a un universo inmanente de perceptos y afectos sin dueño y la navegación de las potenciales multiplicidades de la imagen-movimiento.

Como se mencionó más arriba, se aborda la obra de Stan Brakhage más allá de las teorías desarrolladas por el artista en sus libros, textos y entrevistas en los que coloca como motor creador sus propias experiencias vitales y sensoriales, y de las afirmaciones de la crítica más tradicional y dominante que lo define como un artista que responde a valores y criterios románticos. Este viraje considera que el potencial expresivo de los films de Brakhage se desprende de la materialidad técnica implicada en la construcción visual y de su plano de composición estética. Es a partir de este compuesto que se afirma que su cine se despliega en la dimensión de lo impersonal y de la desubjetivación radical. Sin embargo, esto no implica la anulación del individuo sino un desplazamiento de este del centro productivo para dar lugar a una dimensión que lo desborda y lo coloca dentro de un universo en constante variación y afectación. Se privilegia, así, la idea de *devenir* por encima del ser, la de *formación* por encima de la forma. Así es como la noción de plano de inmanencia permite pensar la naturaleza de las imágenes de los films elegidos para el desarrollo de esta investigación.

De este modo, la presente tesis se desplaza de la noción instaurada, y más frecuente, que identifica a Brakhage como un “artista romántico” que vuelca su mundo interior y percepción, en tanto experiencia subjetiva, en la expresión con el medio fílmico. Podría sostenerse que esta concepción romántica reúne algunas características con las cuales el estilo de vida del cineasta coincidió plenamente, y muy posiblemente debido a ello –y a la solidez ensayística de sus escritos y reflexiones– este criterio de análisis haya prevalecido a lo largo del tiempo. Sin embargo, muchas de estas circunstancias biográficas, si bien afectan en cierto grado la producción del artista, también caen en el terreno de la anécdota y generan un desplazamiento de la atención, ya que aquello que se propone es analizar la obra como expresión autónoma de la voluntad de su autor.

Si bien las condiciones materiales, sociales y personales del realizador han influido en su producción y en la comprensión del contexto en el cual sus obras fueron ejecutadas, se considera necesario analizar su trabajo incluyendo estos parámetros y al mismo tiempo excediéndolos, ya que la obra en tanto materialidad expresiva incorpora, y al mismo tiempo supera, sus condiciones de producción. Es aquí donde el plano de composición estética y sus alcances sensibles entran en juego.

La cineasta, poeta y escritora Abigail Child comenta sobre la relación que se establece entre la obra de Brakhage y su universo estético:

*“como artista, observo aquello que puedo utilizar, y la celebración de Brakhage de la familia como núcleo, su posición como trabajador romántico, su personalismo, son menos útiles para mí que su sintaxis creativa, sus ritmos precisos e idiosincráticos, su habilidad para engendrar tanto obras perfectas como imperfectas.”<sup>1</sup>*

La observación de Child aplica, también, a la posición que proponemos desarrollar aquí. Si bien a nivel personal Brakhage consideró el dominio de la técnica fílmica como una posibilidad para dar cuenta de sus propios procesos perceptivos, casi como un símbolo de aquello que procesaban sus ojos y su cerebro, aquí consideramos que la técnica habilita una ampliación de las posibilidades expresivas y estéticas, liberando las potencias de la materialidad del medio cinematográfico. De este modo, el fotograma, el encuadre, los movimientos de cámara, el foco y el montaje (entre otros recursos formales) se liberan de una codificación establecida para hendir la convención y hacer posible otros regímenes que responden a criterios expresivos que se encuentran más del lado de la experimentación sensible que de una intención de anclar el cine a un código de formas estables y reconocibles. Por ello, podría decirse que Brakhage construye un dispositivo de visibilidad en el que despliegan otras realidades posibles, otras relaciones espacio-temporales y otras modalidades de lo visible, lo pensable y lo sensible.

Como sostiene el historiador de cine de vanguardia estadounidense P. Adams Sitney en su libro *Visionary Film. Avant-garde 1943-2000*<sup>2</sup>, en el que realiza la ardua tarea de trazar un mapa de la escena del cine experimental de su país de procedencia, “para Brakhage, de hecho, una de las responsabilidades principales del cineasta en tanto artista es el de superar imaginativamente las predisposiciones del equipo tal como fue estandarizado y fabricado”.<sup>3</sup> Es en este sentido que Brakhage deja de ser un mero “funcionario”<sup>4</sup> de un dispositivo que se adapta a las posibilidades dadas, para convertirse en alguien que se propone forzar y generar resultados que no eran aquellos para los cuales la máquina había sido programada. Brakhage se propuso transformar el dispositivo cinematográfico hacia sus potencialidades menos exploradas y, como consecuencia de ello, despertó en la materia percepciones anómalas, convocando lo impensado. La sensibilidad del cineasta, en tanto fuerza impersonal, logró materializar la posibilidad de construir un compuesto más allá de las normativas de la percepción ordinaria.

Brakhage produjo su propia teoría poética en obras como *Metaphors on Vision* (1963)<sup>5</sup>, *The Brakhage Lectures: Georges Méliès, David Wark Griffith, Carl Theodor Dreyer, Sergei Eisenstein* (1972), *Film at Wit's End: Eight Avant-Garde Filmmakers* (1989) y *Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking* (2001), entre otros. Su pensamiento deposita una mirada anómala sobre la tradición, la historia y el proceso creativo ya que se desembaraza de las restricciones de la academia y se permite habitar un espacio de reflexión desde el terreno de sus propias motivaciones personales, experiencias, intereses y lecturas.

Embarcarse en la obra de este artista exige ejercer un renunciamiento consciente en lo que concierne a la relación adecuada con lo visible y el mundo exterior. Debemos dejar el sentido común de lado y adentrarnos en el universo de la curiosidad y la atención al plantear una desarticulación de la percepción de hábito y de la estructura narrativa orgánica. Para ello, el marco teórico que permite las operaciones analíticas que se utilizan en esta tesis implica una apropiación de nociones de la filosofía para dar cuenta del corrimiento de la subjetividad como punto de partida de la expresión artística y, de este modo, dar lugar a un análisis desde la perspectiva de la inmanencia. Así, se puede abordar

la obra de Brakhage en tanto despliegue de una dimensión impersonal. Aquí se revisan las nociones de plano de inmanencia, percepto y afecto de Gilles Deleuze y Félix Guattari<sup>6</sup> y la noción de proceso de Alfred North Whitehead.<sup>7</sup> Además, se retoma el texto de Tyrus Miller “Brakhage’s Occasions. Figure, Subjectivity and Avant Garde Politics”<sup>8</sup>, en el que se recurre a la noción de plano de inmanencia<sup>9</sup> para hacer un breve estudio sobre la percepción desubjetivada e inscripta en la lógica inmanente en los films de Brakhage. Al poner en valor la riqueza asociativa de su cine y dejar de lado la figura de sujeto creador, este ensayo ha resultado la provocación inicial para la realización de la actual investigación a través del trasvasamiento de postulados filosóficos a la experiencia cinematográfica. Por un lado, el plano de inmanencia puede ser pensado como un límite inconmensurable, un espacio de pura virtualidad, una continuidad topográfica del cambio. Sujeto y objeto, acción y reacción, fondo y figura ya no resultan oposiciones fundamentales sino distintos estados de un medio que se encuentra en constante reformulación. Por otro, las nociones de percepto y afecto dan cuenta de percepciones y afecciones que ya no están ligadas al sujeto que las experimentó, sino que valen por sí mismas. Estas nociones las desarrollaremos en mayor detalle en el próximo capítulo.

En el primer capítulo, luego de la presente introducción, se desarrolla la postura inmanente a partir de la cual se construye el análisis de la obra de Stan Brakhage. Para ello, se propone asumir una posición que se ubique más allá de la producción teórico-poética del realizador en la que su percepción y sensación, en tanto singularidades sensibles, operan como génesis de la imagen cinematográfica, y de las afirmaciones de la crítica que logró instaurar su figura como la de un artista romántico. De este modo, se propone que la potencia creadora de su cine se erige a partir de los compuestos visuales ejecutados gracias a un uso singular de la técnica y la materialidad del dispositivo cinematográfico. Sobre este compuesto visual y material se puede afirmar que sus films se despliegan en la dimensión de lo impersonal y de la desubjetivación radical, ya que no demanda la dueño.cia ordenadora de la percepción humana, sino que provoca la entrega sensorial a un universo de perceptos y afectos sin

En el segundo capítulo se aborda la problemática concerniente a la clasificación de la obra del cineasta como romántica. Para ello, se analiza la postura de tres críticos consagrados del ámbito del cine experimental y que ha ejercido el lugar de faro y guía de muchos críticos y analistas de las expresiones experimentales que los sucedieron. Sus nombres son P. Adams Sitney<sup>10</sup>, Bruce Elder<sup>11</sup> y David E. James.<sup>12</sup> También se retoma a Jonathan Crary<sup>13</sup> en lo que respecta a la construcción de los dispositivos visuales y la centralidad del sujeto involucrada. Por otro lado, se abordan las principales nociones ligadas a la percepción que Brakhage desarrolla en sus ensayos (*hypnagogic vision*, *closed eye vision*, *moving visual thinking*) para contraponerlos con las nociones impersonales que se utilizan a la hora de analizar su obra. De este modo, se propone desarticular las ideas de percepción subjetiva y de artista romántico para dar cuenta de una percepción desubjetivada y ligada a la materialidad de la imagen. Para dicha tarea se recurre a las nociones filosóficas como: “plano de inmanencia”, “percepto” y “afecto”<sup>14</sup> que se presentaron en el primer apartado. También se recurre al texto de Tyrus Miller “Brakhage’s Occasions. Figure, Subjectivity and Avant Garde Politics” que toma la noción de plano de inmanencia a la hora de pensar la naturaleza de las imágenes producidas por Brakhage y da cuenta de cómo operaría el romanticismo ocasionalista en su obra.

En el tercer capítulo se ha elegido trabajar sobre la relación de los films de Brakhage con la pintura. Para ello, se analiza la obra de Joseph Mallord William Turner, Jackson Pollock y Mark Rothko que permiten reflexionar sobre la potencia del uso del color, la concepción de la imagen como superficie pictórica y la noción de imagen háptica que desarticula la relación ojo-mano. Respectivamente, Turner nos acerca a la transfiguración como deformación perceptiva, Pollock al gesto como construcción sensible y Rothko al color-fuerza como despliegue de una intensidad.

En el cuarto capítulo se analiza la obra del cineasta a partir de las nociones de materialidad e inmanencia y de los procedimientos fílmicos que se desprenden de las películas elegidas. Se define la tecnología fílmica en sus características específicas para dimensionar el impacto de las diversas posibilidades técnicas y estéticas que encuentra Brakhage a la hora de extremar

el medio más allá de su uso “tradicional”, ya que la práctica experimental en su obra nace como un modo particular de apropiación del material fílmico, sus posibilidades de intervención y procedimientos ópticos. Se analiza un corpus que permite dar cuenta de la abstracción en la obra del realizador en la que trabaja principalmente interviniendo sobre la tira de celuloide. La selección de films genera un arco entre el desdibujamiento de la imagen referencial hasta la pura gestualidad manifiesta sobre el soporte. Para este punto se analizan los componentes de la imagen y se aplican conceptos que permitan dar cuenta de esta construcción. La terminología que se utiliza, teniendo en cuenta la abstracción visual de las imágenes a revisar, corresponde a nociones que den cuenta de aquello que sucede en el plano visual, en los movimientos y en los cambios en el plano de composición. De este modo, se hace uso de términos como los de fusión, contracción, desplazamiento, condensación, deformación, indeterminación, proceso o tensión para analizar los siguientes films:

- *Thigh Line Lyre Triangular*, 1961 (16mm; 5ms 56s.; color; silente)
- *Eye Myth*, 1967 (35mm, 8 m., color, silente)
- *The Dante Quartet*, 1987 (35mm, 6 m. 3s., color, silente)
- En cuatro partes: *Hell Itself* (IMAX), *Hell Spit Flexion* (35mm), *Purgation* (sobre fragmentos de una copia en 70mm del film de Billy Wilder *Irma la Douce*) y *Existence is Song* (IMAX)
- *Black Ice*, 1994 (16mm, 1 m. 48s., color, silente)
- *Chinese Series*, 2003 (35mm, 2 m. 18s. blanco y negro y color, silente)

El arco temporal a la hora de seleccionar un corpus para esta investigación permite recorrer el traspaso de la transfiguración de la forma a la abstracción del gesto. Sin embargo, no se trata de dar cuenta de distintas etapas en la obra del cineasta, ni de realizar una periodización, sino, por el contrario, de esbozar una línea transversal en la que se observa la radicalización de una estética que propone cambios de trayectoria en el universo perceptivo como constante. En *Thigh Line Lyre Triangular* el aparente retrato del nacimiento de uno de sus hijos parece ser la excusa para permitir que la fuerza disruptiva del color desarticule el espacio y sus coordenadas, en *Eye Myth* la figura humana se encuentra en el ojo de un torbellino coloreado que la arrastra al límite entre la

figuración y su destrucción constante en un corto efímero de tan solo 8 segundos, en *The Dante Quartet* nos movemos entre la abstracción visual de las primeras tres partes a un collage cosmológico en la cuarta modificando el tamaño de la pantalla en cada uno de los segmentos, en *Black Ice* observamos una construcción completamente abstracta y, finalmente, en *Chinese Series* el cuerpo reaparece pero bajo la figura del gesto, como un mero rasguño. En este conjunto de obras encontramos un rango de técnicas aplicadas al material fílmico que brindan elementos a analizar para obtener una constatación de la hipótesis propuesta. A lo largo de este trabajo se nombran otros films de Brakhage que no forman parte de esta selección para dar cuenta de procedimientos técnicos y estéticos que no aparezcan en estas piezas y que completarán el abanico de recursos que pone en juego el artista.

Por otra parte, en el proceso de investigación para el desarrollo de esta tesis se encontró escasa bibliografía que se corriera de los estándares habituales utilizados para analizar de la obra de Brakhage. Los libros y textos consultados, de una forma u otra, recurrentemente regresan a los textos del autor como referencia clave para la interpretación de un régimen visual que se caracteriza por ser complejo en su composición y, en gran parte del corpus, carente de referencias ligadas al mundo material cotidiano. Este carácter evanescente de la imagen pareciera ser uno de los factores por los cuales los críticos y analistas de su obra se han tentado con recurrir a las teorías personales del artista que enmarcaba su producción dentro de sus propios procesos perceptivos y conceptuales. En la bibliografía consultada las relaciones establecidas con otros cineastas, poetas, escritores, pintores son numerosas. El universo de imágenes inasibles de Brakhage parecería ser un conector potente entre disciplinas. Si bien estos puentes fueron contruidos en diversas reflexiones, el pensamiento sobre la obra del artista parece siempre regresar a ese potente motor personal e íntimo.

Sin embargo, el libro *Stan Brakhage. The Realm Buster* presenta una selección de ensayos que también cuestionan algunos de los consensos tradicionalmente establecidos sobre los films del cineasta y se proponen analizar cuestiones ligadas a la representación y la percepción. Sin dudas, el cine de Brakhage se presenta como un objeto multifacético que plantea sin cesar nuevas preguntas a quien se enfrenta con él. De este modo, si bien puede decirse que



no hay un punto de acceso privilegiado a su obra por encima de otros, en el volumen recién citado lo hacen desde temas como las fisuras en la representación mimética del "yo", la crítica del ocularcentrismo y la posibilidad de habitar el terreno de las sinestesias; una temporalidad disyuntiva, reflexiva y fenomenológica y la búsqueda del arte como revelación espiritual, entre otros. Entre el texto de Miller y el libro recién mencionado editado por Marco Lori y Esther Leslie pudimos comprobar que se ha despertado un interés por abordar la obra de Brakhage desde posturas que proponen una mirada renovada relegando la subjetividad como criterio rector. Estas escasas pero potentes disidencias han hecho posible la exploración de los films de Brakhage desde una postura inmanente.

En lo que respecta a la relación entre Brakhage y Deleuze debemos decir que el filósofo nombra al cineasta una vez en cada uno de sus libros sobre cine (*La imagen-movimiento*<sup>15</sup> y *La imagen-tiempo*<sup>16</sup>). Las menciones que realiza resultan satelitales y tomando como fuentes de referencia libros de terceros. Se decide retomar estos dos volúmenes acudiendo al capítulo 4 de *La imagen-movimiento*, "La imagen-movimiento y sus tres variedades. Segundo comentario de Bergson" y a las conclusiones finales de *La imagen-tiempo*. En el primer caso, porque podemos ver esbozadas las intenciones del cine experimental y, particularmente, del cine de Brakhage por acercarse a un plano acentrado de imágenes-movimiento puras; y, en el segundo caso, para establecer la diferencia entre la teoría y la práctica cinematográfica y el cambio de materia prima que se encuentra en juego en cada caso. El cine se puede pensar a sí mismo, mientras que la teoría piensa sobre los conceptos que se desprenden de este último. Por otra parte, se han considerado los libros *¿Qué es la filosofía?* y *Pintura. El concepto de diagrama* ya que han provisto herramientas conceptuales para analizar la obra desde una teoría de la inmanencia, por un lado, han hecho posible reflexionar sobre las cualidades pictóricas y materiales del cine de Brakhage por otro.

Finalmente, existe una motivación que se encuentra ligada a la experiencia personal y académica. A través de la materia Técnicas Audiovisuales I, en el primer año de carrera en la Universidad del Cine, se accedió a la obra de Stan Brakhage bajo la guía de Jorge La Ferla, quien fue

profesor en la asignatura. En esta instancia de estudio se visualizaron diversos realizadores que se corren de las estructuras narrativas clásicas, que no utilizan necesariamente un guión narrativo y que construyen sus obras con recursos estético-expresivos que se desvían de las normas institucionales y comerciales. En esta asignatura se logró indagar sobre nociones como las de “desencuadre”, “imagen háptica” e “hibridez” que hicieron visible un abanico expresivo mucho más amplio que aquel que se imaginaba encontrar en una formación cinematográfica tradicional. Gracias a esta experiencia académica es que esta investigación ha encontrado su objeto de estudio.

## Capítulo 1: De la subjetividad como instancia creadora a la inmanencia sin sujeto

### Una introducción a los planos

En 1991 se publicó en Francia *¿Qué es la filosofía?* de la dupla conformada por Félix Guattari y Gilles Deleuze. En la introducción a este libro los autores sostienen que la filosofía es tan creativa como las ciencias y el arte; aquello que difiere entre estas disciplinas es el tipo de objeto que es creado y el tipo de plano sobre el que se lo construye. Siguiendo esta línea, la filosofía crea conceptos (que no deberían confundirse con las opiniones, reflexiones o ideas que pueden surgir en el ámbito cotidiano), la ciencia crea prospectos (proposiciones que no son el correlato de juicios u opiniones), y el arte crea perceptos y afectos (que tampoco se corresponden con percepciones o sentimientos subjetivos).

Como un artista, pero del plano de los conceptos, el filósofo sería aquel que los crea para trazar posibles abordajes del mundo. Su misión no es solamente heredar los conceptos de los grandes maestros sino hurgar en ellos y traer a la luz sus propias creaciones. La desconfianza frente a lo preestablecido le permitirá al filósofo la fabricación, la manufactura de conceptos que no vienen dados de antemano como un paquete cerrado al vacío. Así, su tarea no es solo la construcción de modalidades de pensamiento para dar cuenta de la complejidad de la existencia, sino también la de su base, su piso, el plano al cual este pertenece, aquel que lo contiene y lo desborda. Como enuncian Deleuze y Guattari:

*“no se puede conocer nada mediante conceptos a menos que se los haya creado anteriormente, es decir construido en una intuición que les es propia: un ámbito, un plano, un suelo, que no se confunde con ellos, pero que alberga sus gérmenes y los personajes que los cultivan. El constructivismo exige que cualquier creación sea una construcción sobre un plano que le dé una existencia autónoma”.*<sup>17</sup>

Esta idea de plano será repensada a la hora de embarcarse en la singularidad de la creación artística, ya que su modalidad varía entre las disciplinas e incluso al interior de cada una de ellas: la filosofía traza un plano de inmanencia, la ciencia un plano de referencia y el arte un plano de composición. Se trata de trazar planos para la creación de conceptos, proposiciones o perceptos y afectos según corresponda en cada caso.

Para retomar aquellas provocaciones estéticas y vitales que despiertan el concepto de plano y su relación con la expresión artística se eligieron dos capítulos de *¿Qué es la filosofía?* Estos apartados permiten sentar las bases del análisis del objeto de estudio de esta tesis: el cine de Stan Brakhage. Por un lado, el capítulo “El plano de inmanencia” nos sumerge en la posibilidad de pensar en la naturaleza abierta, fluida e indivisible de un medio que funciona bajo la lógica de la variación pura, en la que la fantasía de un orden único y jerárquico de la realidad estalla en esquirlas y, por otro, “Percepto, afecto y concepto” instiga a considerar que la obra de arte es un compuesto de afectos y perceptos que se sostiene por sí mismo más allá del sujeto-artista que haya experimentado sensaciones y percepciones determinadas. Así, la figura del artista se presenta como un medio a través del cual las manifestaciones estéticas adquieren una determinada disposición expresiva en el plano material. El resultado final de esa transformación es la de un compuesto que es autónomo de cualquier intencionalidad subjetiva estratégicamente planeada. Desde este panorama es que nos enfrentamos a las cualidades inmanentes de la obra de Brakhage.

### **El plano de inmanencia**

Deleuze y Guattari utilizan distintas figuras para dar cuenta de la noción de plano de inmanencia. Lo describen como plano oceánico, plano horizonte y plano desierto. De este modo, intentan dar cuenta del tipo de relación que se establece entre el plano y los conceptos que lo pueblan: los conceptos podrían ser olas y el plano una gran ola única que las envuelve; podrían ser horizontes relativos que no cesan de aparecer y desvanecerse, mientras que el plano sería un horizonte absoluto “independiente de cualquier observador”<sup>18</sup> y, finalmente, podrían pensarse como regiones determinadas y el plano como un desierto vasto que los contiene. Estas figuras nos permiten entrever que existe una relación de

constante convivencia y fluidez entre el plano y aquello que lo puebla: el plano es la variación pura, un devenir incesante, reversibilidad e intercambio continuos. Aquí se desintegra la trascendencia y la jerarquía en tanto instancia superadora o totalizadora, vertical, ordenadora. El plano y aquello que nace en y de él se encuentran en una danza continua en la que los entes que aparecen pueden desvanecerse para resurgir más tarde transfigurados o para ser absorbidos sin dejar rastro. El plano y sus manifestaciones interactúan como un cuerpo vivo, en constante cambio. Este no es un concepto en sí, ni el concepto superador de todos los conceptos, sino la planicie fluida que permite la aparición de conceptos elásticos. Su fluidez garantiza el proceso vital de constante intercambio y la construcción de nuevos posibles. Siguiendo el pensamiento de Alfred North Whitehead (1861-1947) podría también formularse del siguiente modo “la esencia de la vida se halla en las frustraciones del orden establecido. El universo rehúsa la influencia amortecedora de la completa conformidad”.<sup>19</sup> Si se considera que ninguna realidad es un hecho estático, la apertura que caracteriza al plano lo mantiene en una relación directa con la fuerza desestabilizadora del caos, con esa frustración del orden que menciona el filósofo y matemático inglés; la fluidez es su cualidad inherente que hace posible la creación de particulares, entes o cosas.

Por otra parte, aquellas determinaciones del caos que son incorporadas como rasgos constructivos y diagramáticos hacen posible pensar en la existencia de multiplicidad de planos. Si bien existe un plano único, este varía en las diferentes conformaciones que se dan a lo largo de la historia y las disciplinas según los movimientos del caos que se conservan. El plano, en directa relación con la fuerza caótica, con el flujo, deja pasar ciertos componentes y retiene otros para hacer posible la construcción de conceptos.

*“El plano de inmanencia es como una sección del caos y actúa como un tamiz. El caos en efecto, se caracteriza menos por la ausencia de determinaciones que por la velocidad infinita a la que estas se esbozan y se desvanecen: no se trata de un movimiento de una hacia otra, sino, por el contrario, de la imposibilidad de una relación entre dos determinaciones, puesto que una no aparece sin que la otra haya desaparecido*

*antes, y una aparece como evanescente cuando la otra desaparece como esbozo”.<sup>20</sup>*

De este modo, el plano de inmanencia opera como una red de pescador en un océano tempestuoso y permite un cierto tipo de recorte sobre un caos que de otro modo lo tomaría todo; el roce con el caos, sin embargo, es lo que permite mantener en constante transformación las relaciones que operan en el plano. El caos funciona como la potencia que lleva consigo la capacidad de producir una regeneración constante<sup>21</sup>, es la fuerza que mantiene activa la disposición cambiante del plano, es el oxígeno y la luz que permite que el plano se mantenga vivo.

Bajo la lógica de constante (re)construcción tanto del plano como de aquello que lo habita Deleuze y Guattari trazan un cruce entre los campos creativos de la filosofía y el arte, y nos proponen pensar a la obra de arte también bajo una lógica inmanente:

*“El arte y la filosofía seccionan el caos, y se enfrentan a él, pero no se trata del mismo plano de sección, ni de la misma manera de poblarlo, constelaciones de universo o afectos y perceptos en el primer caso, complexiones de inmanencia o conceptos en el segundo. No es que el arte piense menos que la filosofía, sino que piensa por afectos y perceptos”.<sup>22</sup>*

En este panorama el sujeto creador se desploma para darle paso a la composición provocadora de un “campo sin sujeto”, ya que se propone la transición de un “yo” estable, autoafirmado, constituido y ordenador a las fuerzas impersonales que se articulan en la inmanencia del plano de composición. Es precisamente este “yo” estable el que proponemos abandonar y destituir para acercarnos a la singularidad visual de la obra de Brakhage desde el devenir y la génesis como movimientos constitutivos.

## **Más allá de la subjetividad del artista**

Deleuze y Guattari enuncian que “la cosa es independiente del creador”.<sup>23</sup> La “cosa”, entonces, súbitamente queda huérfana. Pero esta orfandad es una provocación para pensar la obra de arte con otro prisma y es la punta de lanza para hendir aquellos análisis establecidos sobre los films de Brakhage que colocan su subjetividad como centro productivo y hacer posible un abordaje inmanente.

El primer aspecto de esta provocación que decidimos remarcar es aquel que se propone correr del centro de la escena la noción de sujeto como genio creador y, como consecuencia, plantea una discusión no solo con los críticos y académicos<sup>24</sup> que han abordado el estudio de su obra bajo esta visión personalista y con influencias del romanticismo, sino con una lógica que coloca al sujeto individual que percibe y sus condiciones personales como germen de la producción artística.

El segundo aspecto –relacionado con el anterior– reside en la consideración que la obra de arte debe sostenerse a partir de la composición material de sus procedimientos y la expresión que se destila de allí. La materialidad es la condición de hecho que hace posible que los perceptos y afectos existan en el plano de composición de la obra, dure esta el tiempo que dure.

*“La sensación no se realiza en el material sin que el material se traslade por completo a la sensación, al percepto o al afecto. Toda la materia se vuelve expresiva. Es el afecto lo que es metálico, cristalino, pétreo, etc., y la sensación no está coloreada, es coloreante, como dice Cézanne”<sup>25</sup>.*

Así aparecen las variedades sensibles que se mueven más allá de las percepciones, afecciones, recuerdos y opiniones personales ya que estas colaboran a reproducir un modelo estático, definido y poblado de clichés. De lo que se trata es precisamente de tachar, erosionar y desintegrar el estereotipo de

lo establecido para que pueda aflorar lo sensible a través de la grieta dispuesta hacia lo abierto, hacia la fuerza caótica. Así, el centro productivo de la obra se encontraría en el espacio de conjunción e intercambio, en la reversibilidad, que se produce entre la materialidad y los perceptos y afectos que esta encarna.

Por ello, se focaliza –en el capítulo 4– sobre la especificidad de la materialidad expresiva que logra construir Brakhage a partir de los procedimientos cinematográficos que utiliza en sus films y de los elementos concretos que involucran a la técnica: la tira de celuloide, la intervención sobre el soporte en sus múltiples posibilidades, los procesos de laboratorio, el montaje.

### **El devenir no-humano**

Es asumiendo una percepción y sensación sin sujeto sumergida en la materialidad, en la que el hombre no es eliminado sino absorbido en un devenir no-humano, que nos desligamos progresivamente de posturas como las que sostiene Jonathan Crary en *Las técnicas del observador*.<sup>26</sup> En este libro, desde una mirada epistemológica clásica, afirma que “la visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador que es a la vez el producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación”.<sup>27</sup> De este modo, Crary coloca al sujeto que percibe en el centro del debate. En primer lugar, desde su relación histórica con la cámara oscura en la que el cuerpo resultaba ajeno al procesamiento de la imagen, realizado en este caso exclusivamente por el dispositivo, para luego, ya entrado el siglo XIX, darle lugar a la percepción en tanto proceso subjetivo y fisiológico. Se pasa, entonces, de la visión entendida como estudio de la óptica y la luz a la fisiología; del dispositivo al cuerpo.

Crary convoca a Goethe para dar cuenta de esta transformación a la hora de abarcar las problemáticas de la visión y darle entidad al sujeto que percibe como creador de fenómenos.

*“Así lo relevante del análisis que Goethe plantea de la visión subjetiva es el carácter inseparable de dos modelos que habitualmente se presentan como distintos e irreconciliables:*



*un/a observador/a fisiológico/a, que será descrito cada vez con mayor detalle por las ciencias experimentales en el siglo XIX, y un observador/a que distintas corrientes del 'romanticismo' y modernismo temprano consideran como productor/a activo/a y autónomo/a de su propia experiencia visual".<sup>28</sup>*

Esta tesis trata de proponer un modelo que no plantea ni la reproducción mimética de la realidad a través de un dispositivo que se erige como un ojo mecánico objetivo, ni de enaltecer la figura romántica de un ojo que logra ver más allá de las limitaciones de cualquier mortal. Se considera que el artista logra extraer de la experiencia con el caos variedades sensibles que no son una reproducción estética de lo experimentado por un órgano singular e irrepetible, sino la elaboración de "un ser de la sensación en un plano de composición anorgánico capaz de volver a dar lo infinito".<sup>29</sup>

Las experiencias que atravesamos se extienden mucho más allá de nuestra capacidad de análisis. De hecho "analizamos en nuestra conciencia una diminuta selección de sus detalles".<sup>30</sup> Aquello que llamamos realidad no es un hecho estático, sino en constante cambio, transformación y transición, nuestra asimilación de la experiencia siempre resulta sustractiva. Esa diversidad que resulta irreductible en el intento de asir la vida y sus circunstancias es lo que tratarían de conservar los artistas en su intento constante de reencontrar la manifestación de lo sensible. En el gesto de habitar el devenir no humano es que nos corremos de las afirmaciones de Crary y del mismo Brakhage que ha llegado a enunciar que

*"...el arte es la expresión de la fisiología interna del artista. Eso es lo que se encuentra originalmente: la expresión individual que puede ser escuchada y atendida por una persona que se oye a sí misma cantar y que siente el latido de su corazón. Y siempre comienza y termina de esta manera: una persona que atiende a su fisiología y crea una expresión a partir de eso".<sup>31</sup>*

Aquí se propone, en cambio, correr del centro de atención la propuesta explícita del artista de proyectar su visión interna hacia el exterior y, en su lugar, dar la bienvenida a una zona de intercambio en la que los límites entre subjetividad y mundo se desdibujan, donde la contaminación es tal que se pierden las fronteras entre quien percibe y lo que es percibido. Las numerosas invitaciones de Brakhage a descubrir la realidad con nuevos ojos, despojándonos de la inhabilidad perceptiva que se encuentra ligada al condicionamiento cultural, responden a motivaciones poéticas que se disponen en el corazón de fábulas interminables. El cineasta, en ocasiones, llega a mencionar: “mi ojo comienza un movimiento hacia reinos menos imaginados que las arenas del cielo, con mayores riesgos que el vuelo, surcando la tierra en pos de un escape subterráneo”.<sup>32</sup> Ese riesgo que el cineasta asume es la glorificación de una sensibilidad subjetiva única; en su lugar, aquí se elige una apertura a aquello que nos excede. En todo caso su cine, en lugar de ser considerado como la continuación de sus enunciados programáticos-poéticos podría ser visto como la detonación de lo perceptivamente regulado, pero en directa relación con la materia inmanente. Dicha detonación podría considerarse como la apertura hacia la fuerza del caos.

Más adelante –en el capítulo 3– veremos algunas modalidades posibles para habitar el resquicio entre percepción, forma y caos a través de figuras como Joseph Mallord William Turner, Jackson Pollock y Mark Rothko. La intersección entre pintura y cine nos permite, además, establecer un trasvasamiento de ciertos aspectos del universo pictórico al análisis de la obra de Brakhage que se encuentra atravesada por prácticas que fuerzan los límites de lo habitualmente o normativamente considerado cinematográfico.

### **El cine de las imágenes sin referencia**

Pensar bajo una determinación que propone mantenerse abierta a un proceso de cambio constante sin un objetivo final cerrado, permite dar cuenta del corrimiento de una postura subjetivista y virar hacia la inmanencia material. El cine de Brakhage no se construye a partir de un esquema que responde a la lógica tradicional de percepción-reacción-acción, sino que supone la superación de estos intervalos para dar lugar a un flujo de imágenes sin una relación de

causalidad determinada y evidente entre ellas. De esta manera, la relación entre las imágenes no solo parecería ser inconmensurable desde el punto de vista de la percepción humana, sino que plantearía una libre circulación<sup>33</sup> en la que el devenir no responde a un orden otorgado por la psiquis sino a una relación intensa con la materia “anterior a los hombres”<sup>34</sup>, con una materia-flujo.

En este sentido, no nos encontramos en un terreno que haga posible el surgimiento de centros de indeterminación a partir de los cuales se logren ordenar, clasificar y distinguir distintas tipologías de imágenes, como propone Deleuze en sus libros sobre cine *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. En esta tesis, el cine de Brakhage nos invita de lleno a sumergirnos en un flujo constante sin anclaje fijo determinado. “Si no hay intervalo de movimiento, no se puede pasar de una imagen a otra, sea para diferenciarlas, sea para integrarlas”.<sup>35</sup> Podría decirse que la base ontológica fundamental de este cine es la idea de proceso<sup>36</sup> y que las entidades que aparecen surgen y derivan de este; se hacen presentes y desaparecen (nacen y mueren).

Para abordar la noción de “proceso” se acude al pensamiento de Alfred Whitehead en su libro *Modos de pensamiento* (1937).<sup>37</sup> El filósofo y matemático afirma que tiene que existir algo desde donde las entidades emergen y hacia dónde regresan.<sup>38</sup> De este modo, sugiere que:

*“Se ha prestado demasiada atención a los simples datos y a los simples resultados. La esencia de la existencia reside en la transición de unos a otros. Éste es el proceso de autodeterminación. No debemos concebir el dato muerto en forma pasiva. El dato se imprime sobre el proceso y condiciona sus formas. No debemos detenernos principalmente en el resultado. La inmediatez de la experiencia, entonces, desaparece. La vivacidad de la vida reside en las transiciones, con sus formas dirigidas hacia el resultado. La actualidad es, en su esencia, un designio de autoformación”.*<sup>39</sup>

Así, la figura de la entidad es considerada como algo pasajero y efímero que se reabsorbe en el flujo del devenir constante y permitirá desterrar las dualidades de un espacio que ya no se encuentra dividido entre las oposiciones sujeto/objeto, fondo/figura. Por ello, el plano de inmanencia y el proceso deberían asumirse bajo una lógica de multiplicidades en constante cambio y transformación. Podríamos decir, entonces, que no hay un ser que se define de una vez y para siempre, no hay una sustancia trascendente o una esencia que ordene las apariciones de imágenes determinadas o entes claros, sino que nos encontramos de cara a un pluralismo ontológico en el que se experimenta el momento de la creación una y otra vez: presenciemos la transformación permanente, el dinamismo absoluto. Si la producción ontológica puede replantearse una y otra vez a partir de la diversidad de las prácticas que atraviesan una vida, la identidad debería ser considerada como una fábula por siempre inacabada, en constante reescritura.

La apertura frente al acontecimiento como fuerza que desplaza al ser-ya-ahí y lo pone en jaque para proponer que pensemos la creación como un proceso evolutivo en perpetuo cambio, nos pone de cara a pensar que es necesario plantear una reinención constante de lo dado. La entrega al movimiento caótico supone comprender que debemos disponernos sin resistencia a las idas y vueltas entre la complejidad de estructuras construidas (o en construcción) y la inestabilidad de fuerzas desestabilizantes y creadoras.

Al considerar este panorama resulta necesario volver a la frase ya citada en este capítulo: “la cosa es independiente del creador”, debido a que nos enfrenta a considerar que aquello que persiste y resiste en el tiempo es la materialidad de la obra de arte, la especificidad de los elementos que la componen, los procedimientos utilizados, la autonomía del compuesto de perceptos y afectos. Esta autonomía del compuesto de sensaciones puede llevar un nombre propio (Brakhage), pero no porque equivalga a lo percibido por un individuo particular, sino porque se corresponde a lo que lograron componer a través de la destilación de los procedimientos y las materialidades. Esa singularidad se corre de la figura del artista como creador indiscutido y propone asumir el estado naciente e impersonal de una nueva sensibilidad entregada a la construcción sensible. Ese aporte habilita la existencia de nuevas formas de

visibilidad más allá de la individualidad subjetivante. Se trata de reconocer la emergencia de nuevos compuestos que hacen posible desintegrar la rigidez de lo conocido y rejuvenecer el horizonte de lo que consideramos nuestro universo perceptivo sensible. Es aquello que Brakhage propone en sus films pintados a mano al destituir la apariencia y darle lugar a la formación constante como un modo de creación radical. Así se coloca más allá de la forma, de la inercia, del resultado como envoltura estática para sumergirse en el devenir.

### **El lugar del artista**

Gilles Deleuze en su conferencia *¿Qué es un acto de creación?*<sup>40</sup> dictada en la Femis en 1987 instiga a pensar dicho acto en la esfera del arte como un gesto de resistencia frente a la muerte ya que supera el tiempo limitado de vida de quien ejecutó la obra, su subjetividad, y se sostiene en el tiempo como un objeto autónomo a través del soporte y los materiales. En este contexto se debe preguntar qué lugar ocupa el sujeto en este gesto de resistencia.

El filósofo afirma que la creación surge como una necesidad. ¿Pero a qué estaría apelando cuando se refiere a ello? Podría decirse que la necesidad se presenta como una pregunta recurrente e insidiosa que reclama un pasaje a la acción, una intención que opera como un motor, el motivo por el cual se empuña un pincel, se toma una cámara o se pinta un fotograma. Quizás esta inquietud que persiste y se sostiene en el tiempo resulte el movimiento que contribuye para embarcarse en la búsqueda de respuestas siempre inacabadas. Por ello, se puede decir que la figura del sujeto se mantiene presente en tanto fuerza germinal que opera en el tiempo y hace posible la configuración de nuevos planos de composición estéticos. El artista, su conciencia, podría pensarse como una pantalla, una opacidad, que permite que la luz se revele y no se disperse en un abismo sin límites.<sup>41</sup>

Aquí nos preguntamos, entonces, qué compuestos estéticos revela el cine de Stan Brakhage, qué inquietudes y preguntas se sostienen en el tiempo como búsquedas constantes. El análisis de casos que realizaremos en el capítulo 4 da cuenta de la singularidad expresiva presente en los bloques de movimiento-duración en sus films. Para esta tarea no se ha dejado de lado la teoría

cinematográfica dedicada al estudio de las expresiones experimentales (que se revisa en el próximo capítulo), pero se señalan las diferencias consideradas pertinentes a la hora de pensar la singularidad de un cine que no es posible encasillar dentro de categorías cerradas. Sin embargo, no negamos la utilidad de dichas categorías a la hora de establecer un marco que contiene características generales, que permiten trazar un territorio común habitable para situarnos en un universo expresivo determinado. Esto sucede al usar ciertas expresiones como, por ejemplo, “cine experimental”. Resulta inevitable considerar que esta “etiqueta” en particular engloba una gran cantidad de films con estéticas extremadamente variadas. El territorio que delimita es vasto y poblado de paradojas y contradicciones. Por ello, aquí se propone revisar la singularidad expresiva de la obra de Brakhage, que puede ser incluida dentro de este criterio clasificatorio en el que no hay una síntesis unificadora sino constantes alianzas y bifurcaciones. De este modo, se privilegia la puesta en cuestión de dicho territorio, su abandono, salida e incluso su potencial nueva configuración a partir del análisis de los procedimientos fílmicos involucrados en los films. La determinación de los límites de este territorio es revisitada y puesta en cuestión. Es en esta búsqueda que las nociones de inmanencia, percepto, afecto y proceso son las que pueden dar cuenta de los rasgos a los que nos enfrentamos en los films y que ya no pueden ser descriptos, como se ha mencionado, con nociones contrapuestas y duales como las de plano/contraplano, fondo/figura, sujeto/objeto, percepción/acción o acción/reacción. Por este motivo se ha recurrido a otras disciplinas, como la filosofía y la pintura, para encontrar las herramientas que permitan dar cuenta de la naturaleza específica de los bloques de movimiento-duración.

### **La imagen gaseosa**

Considerando el entrecruzamiento de disciplinas que hemos decidido sostener resulta necesario volver a mencionar los libros que Gilles Deleuze ha escrito sobre cine: *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. Estos volúmenes cuentan con dos momentos que resuenan en el desarrollo de nuestra postura sobre la construcción inmanente en los films de Brakhage. El primero de ellos, que se analiza aquí, se encuentra en el capítulo 4 de *La imagen-movimiento*, “La imagen-movimiento y sus tres variedades. Segundo comentario de Bergson”. El

segundo, correspondiente a las conclusiones finales de *La imagen-tiempo*, se aborda en el siguiente apartado de este capítulo. Deleuze da cuenta de la relación que se puede trazar entre la imagen en movimiento y el plano de inmanencia que describimos anteriormente:

*“...el plano de inmanencia es enteramente luz. El conjunto de los movimientos, de las acciones y reacciones, es luz que se difunde, que se propaga ‘sin resistencia y sin pérdida’. La identidad de la imagen y el movimiento tienen por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz”.*<sup>42</sup>

Si Deleuze plantea que la materia-luz está compuesta por imágenes-movimiento, la dicotomía entre sujeto y objeto se disuelve y en el cine esto se revela y afirma. Esa supuesta distancia pasa a ser una cercanía ineludible que plantea una nueva articulación entre el movimiento y el espacio. El fragmento citado podría permitir imaginar que la relación entre la obra de Brakhage y las conceptualizaciones de Deleuze sería de una gran cercanía y afinidad. Sin embargo, el camino que el filósofo construye en sus libros sobre cine se erige a partir de la selección de un conjunto extenso de realizadores que atraviesan la historia de esta disciplina de los cuales solo un puñado minoritario se dedica a la expresión experimental.<sup>43</sup> Los breves fragmentos que hacen referencia a esta son incluidos de manera ocasional y casi marginal. Para Deleuze el cine experimental en *La imagen-movimiento*, en términos genéricos, se establecería en “un plano acentrado de imágenes-movimiento puras: [en las que] emplea para ello medios técnicos frecuentemente complejos”.<sup>44</sup> Esta complejidad que menciona no es desarrollada o explicada en detalle.

Entonces, si la construcción se da a partir de un abismo indiferenciado, sin centros de indeterminación, a partir de los cuales las imágenes logran revelarse en sus diversas tipologías, intentar analizar las obras bajo las variedades creadas por el filósofo en *La imagen-movimiento* o en *La imagen-tiempo* resultaría una tarea estéril. Precisamente porque la construcción de los bloques de movimiento-duración del cine de Brakhage responden a una lógica reversible, flexible y abierta, es necesario recurrir a las reflexiones sobre el plano

de inmanencia para dar cuenta de la mencionada complejidad de su puesta en escena.

El filósofo propone que gran parte del cine experimental intenta alcanzar la percepción pura “tal como es ella en las cosas o en la materia”.<sup>45</sup> Es considerando la intencionalidad de acercarse a la “pureza” perceptiva que Deleuze introduce la noción de imagen-gaseosa: aquella que rompe con la percepción de espacios determinados y la narración de acciones encadenadas. Esta tipología de la imagen se ve enfrentada a

*“...un estado demasiado caliente de la materia para que distingamos en ella cuerpos sólidos. Es un mundo de universal variación, universal ondulación, universal chapoteo: no hay ejes ni centro, derecha ni izquierda, alto ni bajo... Este conjunto infinito de todas las imágenes constituye una suerte de plano de inmanencia. La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en-sí de la imagen, es la materia: no algo que estaría escondido detrás de la imagen sino, por el contrario, la identidad absoluta de la imagen y el movimiento. La identidad de la imagen y el movimiento es lo que nos lleva a concluir inmediatamente en la identidad de la imagen-movimiento y la materia”.<sup>46</sup>*

Si nos proponemos ver el cine de Brakhage bajo esta lógica tenemos que asumir el riesgo de intentar fabular la percepción en la ausencia del hombre, en un mundo conformado por una variación constante sin puntos de anclaje. La imagen gaseosa es la que da cuenta de un espacio cualquiera, sin coordenadas claras, percepciones sin dueño y espacios indiferenciados. Así, tenemos que desligarnos de los eslabones que supieron establecer conexiones entre sujetos, espacios y acciones y sufrir la violencia del desajuste.

En las obras que analizamos se observa una tendencia cada vez mayor hacia el estado gaseoso que Deleuze señala, hacia el estado de cosas acentrado, hacia la fuerza desestabilizadora del caos. La tendencia hacia el caos, hacia el cosmos, es la gran provocación de la obra de Brakhage.



## El teórico, poeta o cineasta

Como antesala del próximo capítulo, en el que abordaremos las teorías que han marcado con mayor pregnancia el análisis de la obra de Brakhage, convocamos a algunas reflexiones que dan cuenta de aquello que Deleuze afirma sobre la teoría y la práctica artística (dos áreas en las que Brakhage se desempeñó). En las conclusiones finales de *La imagen-tiempo* el filósofo menciona que

*“una teoría del cine, no es una teoría sobre el cine, sino sobre los conceptos que el cine suscita y que a su vez guardan relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas; la práctica de los conceptos en general no presenta ningún privilegio sobre los demás, (...). Las cosas, los seres, las imágenes, los conceptos, todos los tipos de acontecimientos se hacen al nivel de la interferencia de muchas prácticas. La teoría del cine no trata sobre el cine, sino sobre los conceptos del cine que no son menos prácticos, efectivos o existentes que el cine mismo. Los grandes autores de cine son como los grandes pintores o los grandes músicos: nadie habla mejor que ellos de lo que hacen. Pero, al hablar, se transforman en otra cosa, se transforman en filósofos o teóricos (...).”<sup>47</sup>*

El cine produce sus propios conceptos cinematográficos, se desprenden de la misma práctica. La teoría, en todo caso, trabaja sobre estos conceptos, pero no sobre la materia del cine *per se*. Esto resulta clave a la hora de revisar los textos que se retoman en el segundo capítulo de esta investigación ya que, si bien nuestro objeto de estudio es la obra de un realizador en particular, el modo de abordaje de esta siempre resulta indirecto, a través de los conceptos que esta hace surgir en un abordaje teórico.

Por otro lado, la relación con conceptos pertenecientes a otras prácticas ya se ha puesto en evidencia, teniendo en consideración que hemos recurrido a textos filosóficos para hablar de cuestiones que remiten a lo cinematográfico.

Privilegiamos la interferencia y la no jerarquía entre las disciplinas, insistiendo una vez más en un estado inmanente-envolvente que promueve una constante interacción y contaminación. No se trata de establecer jerarquías en las que una disciplina resulte más relevante que otra, sino de abrazar el mestizaje que surge de la relación entre los conceptos, perceptos y afectos suscitados en el cine de Brakhage y otras modalidades artísticas y creadoras. En la mezcla y entrecruzamiento es donde encontramos la posibilidad de esbozar un análisis inmanente de este cine.

Por otra parte, es necesario subrayar que cuando Brakhage traspasa la esfera de la realización cinematográfica para adentrarse en la de la escritura ensayística, se establece un cambio de registro y, por ende, los conceptos que construye ya no responden directamente a los compuestos de movimiento-duración de sus films sino a los conceptos y teorías que él mismo descubre, anticipa o revisa. Es teniendo en cuenta este cambio de estatuto, de cineasta a teórico, poeta o filósofo, que hemos preferido correrlos de las nociones que el realizador construye sobre su propia obra, no sin antes analizarlas y dialogar con ellas para establecer la migración, que consideramos necesaria, de un sujeto romántico creador como fuente de producción sensible a un compuesto de perceptos y afectos que se inscriben en el plano inmanente de la creación sin sujeto.

Si bien Brakhage en ningún momento estableció una relación con el pensamiento del filósofo francés y sus reflexiones sobre el ya mencionado plano de inmanencia, sus films –en tanto construcciones singulares de bloques de movimiento-duración y de materia-luz, y contemplados como compuestos que resultan independientes y autónomos de la voluntad creadora del artista– responden de un modo más preciso a la ontología del plano de inmanencia de lo que tanto Deleuze como Brakhage pudieran haberse percatado.

En el siguiente capítulo se problematizará, por un lado, la relación entre sujeto y percepción y, por otro, los motivos por los cuales el romanticismo como movimiento ha sido asociado al cine experimental. A partir de algunos escritos de críticos que analizaron las expresiones audiovisuales de este tipo se da cuenta de cómo la definición del artista pensado como sujeto romántico fue

habitualmente utilizada para definir la producción filmica y teórica de Brakhage. Asimismo, se revisarán algunas nociones vinculadas a la percepción y desarrolladas por el artista en sus escritos. Se contraponen a estas posturas aquella desarrollada por Deleuze y Guattari en la que plano de inmanencia y el plano de composición se ven atravesados por la fuerza del caos como potencia germinal del devenir.

## Capítulo 2: Del romanticismo a la materialidad inmanente

“Experimentamos más de lo que podemos  
analizar. Experimentamos el universo  
y analizamos en nuestra conciencia  
una diminuta selección de sus detalles.”

Alfred Whitehead, *Modos de pensamiento*.

En este apartado se realiza una revisión de algunas características del romanticismo que resuenan en las posturas de tres críticos y referentes que abordan la obra de Brakhage (P. Adams Sitney, Bruce Elder y David E. James), quienes retoman los enunciados que el artista desplegó en sus textos y entrevistas –y que revisamos más adelante en este capítulo– para construir su figura como la de un realizador que se erige a partir de su propia subjetividad en tanto visionario.

La designación de Brakhage como artista romántico ha resultado canónica ya que la crítica, históricamente, ha elegido de modo mayoritario este abordaje para el análisis de su obra y su persona. Sin embargo, la producción teórica de algunos autores contemporáneos se corre de estos postulados.<sup>48</sup> Dentro de este grupo de autores de producción más reciente, se retoma a Tyrus Miller quien hace posible continuar esbozando un paradigma de análisis que se desplaza tanto de las posturas personales del cineasta como de la tradición crítica dominante hacia la relación entre el plano de inmanencia y la materialidad.

También se revisan las ideas y nociones que el cineasta ha desarrollado en su escritura teórica-poética ligadas a la creación cinematográfica y la percepción y nos preguntamos por la relación que se podría establecer (o no) con sus films. Consideramos que la correlación entre dos regímenes (la palabra escrita / la imagen-movimiento) en el caso de la obra de Brakhage se corresponde con el sostenimiento de la postura romántica que pretendemos desarticular.

Este capítulo se adentra aún más en la vertiente inmanente al analizar el universo en el que habitualmente se lo ha presentado al cineasta, a sus escritos

y cine para darle lugar a la potencia expresiva e impersonal de sus manifestaciones artísticas y teóricas, de su radical anomalía expresiva.

### **El romanticismo ocasionalista**

Desde una perspectiva histórica, Paul Rozenberg sostiene que el Romanticismo inglés<sup>49</sup> nace de las decepciones tras el triunfo del conservadurismo y el reformismo. El autor da cuenta de la dinámica interna que se produce en el pasaje del culto revolucionario al de la celebración de la imaginación como motor universal de la sed de liberación. En esta línea de pensamiento se puede citar también a Rene Wellek cuando define al Romanticismo inglés y alemán como la “glorificación de la imaginación creativa, la retórica del mago, la metamorfosis y la analogía universal”.<sup>50</sup> Asimismo, Deleuze sostiene: “ya el romanticismo se proponía esa finalidad: captar lo intolerable, lo insoportable, el imperio de la miseria, y con ello hacerse visionario. (...) Hacer de la visión pura un medio de conocimiento y acción”.<sup>51</sup> Onfray, por su parte, establece las diferencias entre el romanticismo alemán y el francés al señalar que el primero está marcado por el idealismo, en el que “la espesa selva que impide pasar la luz y crea noches en que fermentan los sueños se encuentra podada por el concepto y la idea”<sup>52</sup>; mientras que el segundo se ve signado por la sombra del Terror de 1793: contrarrevolucionario y perdido en la interioridad, la queja, la soledad y la nostalgia.

Las características de este “romanticismo” que se pretende definir puede ser entendido como una respuesta frente a la decepción con un momento político y una transformación social frustrada, y como la idealización de la vida interior y su potencia expresiva frente a un mundo exterior intolerable. Podría decirse que existe un afán de reconciliación entre el espíritu –en tanto manifestación interior del individuo– y la naturaleza –en tanto fuerza impersonal y fuente de inspiración– que mantiene al arte y al artista bajo una perspectiva individualista y sensualista en la cual se plantea que el origen de todo conocimiento radica en la percepción sensible y su irradiación hacia el mundo material de la expresión.

De lo enunciado hasta el momento se puede inferir la importancia de la figura del visionario y su pregnancia: es aquel que se retrae y que en un

movimiento de introspección logra construir representaciones de su reino perceptivo personal. Así, los objetos externos sufren un proceso de transformación a través del cual se convierten en la fabulación creativa de un mundo interior. Como sostiene Brakhage: “mi profesión es transformar”.<sup>53</sup> De este modo, el visionario sería aquel que experimenta revelaciones sobrenaturales, percibe imágenes o estímulos sin que tengan necesariamente existencia material en el mundo y se anticipa a su tiempo al erigirse como aquel que transforma una técnica o crea un estilo singular. Bajo este panorama, para el artista visionario, el mundo exterior funcionaría como una excusa, una ocasión para realizar la obra y volcar en ella su rica y exuberante interioridad.

Para revisar el término “ocasión” y sus implicancias a la hora de pensar el cine de Brakhage se toma como punto de partida el texto “Brakhage’s Occasions. Figure, Subjectivity and Avant Garde Politics”<sup>54</sup> en el que su autor, Tyrus Miller, parte del ensayo de 1919 del jurista católico Carl Schmitt “Romanticismo político”.<sup>55</sup> A partir de la relectura de este texto sostiene que en el romanticismo el ensamblaje de las esferas políticas y estéticas se presentaría como un “ocasionalismo” subjetivo:

*“el sujeto romántico niega la necesidad de un orden de causalidad; así, la interpretación de cualquier objeto, evento o sentimiento puede surgir como la ‘ocasión’ para un efecto indeterminado; cualquier material accidental podría convertirse en una ocasión productiva. La conexión mediadora sería la capacidad inventiva del sujeto, que permitiría que todas las esferas de la vida puedan ser vistas bajo el criterio de la conciencia estética”.*<sup>56</sup>

Según esta posición las artes pueden ser vistas como un terreno fértil para la actitud romántica ya que se inscriben en un dominio en el que las lógicas causales pueden verse relegadas y responder a nuevos esquemas asociativos. De este modo, el arte suspende la correlación que consideramos habitual a partir de la cual las ideas se transforman en formas sensibles determinadas.<sup>57</sup>

Tyrus Miller, para profundizar sobre esta definición, intenta realizar un recuento de las características más “populares” del romanticismo:

*“retracción frente a un presente en favor de la celebración de la naturaleza del pasado; énfasis en la experiencia individual como modo de protesta contra las fuerzas sociales homogeneizadoras; canalización de compromiso social a través de la experiencia estética y la práctica del arte; preferencia por lo subjetivo e íntimo por sobre el registro naturalista de hechos sociales o articulaciones realistas de la narrativa; rechazo de la división técnica del trabajo del capitalismo moderno y la defensa del trabajo independiente; favorecimiento de las comunidades afectivas por sobre instituciones de gran escala de las sociedades modernas; etc.”.*<sup>58</sup>

Estos lineamientos pueden cruzarse prácticamente punto por punto con la vida de Brakhage si se considera que transcurrió una gran parte de su vida con su (primera) familia en parajes solitarios en las montañas de Colorado donde vivieron al margen de grandes centros urbanos. Allí, si bien mantenía asidua correspondencia e intercambio con amigos poetas, cineastas y músicos su proceso creativo se concentraba centralmente en su persona, ya que él cumplía todos los roles dentro del proceso de producción de los films con la ayuda de su compañera Jane (a excepción de las etapas que requerían la intervención de los laboratorios, como el revelado y la realización de copias); filmaba sus entornos más inmediatos y la intimidad de su familia, sus animales y la naturaleza que lo rodeaba.

Por ello, mientras duró el matrimonio con su primera esposa los films del cineasta retratan, en mayor medida, la intimidad de su vida en común: los nacimientos de sus hijos, su casa, los paisajes, sus animales y las tareas diarias. Este modelo de vida, producción y apuesta estética lo mantenía alejado de cualquier circuito comercial o industrializado. Su grupo de pertenencia era el de una pequeña comunidad de artistas *under* y cineastas experimentales. Sin embargo, la reclusión lejos de la urbanidad no dejó a Brakhage fuera de la

comunidad artístico-estética: dio clases en universidades, proyectó sus materiales y debatió con la comunidad cinematográfica a la que pertenecía.

Se considera que debido a que estas características particulares han resultado pregnantes en el análisis del corpus de la obra de Brakhage, la biografía y el “yo” como figura trascendental han ocupado un lugar de relevancia para los críticos, quienes erigieron su producción teórica sobre el eje romántico-subjetivo en el que la obra era el resultado del encuentro singular de la conciencia del artista con la ocasión que opera como un comienzo, un vehículo para el despliegue de toda actividad estético-poética romántica.

Sin embargo, como contrapunto, se regresa sobre aquello que Miller desarrolla cuando enuncia que “desde que un instante indiferenciado puede ser el germen de una ocasión productiva, el enlace entre un momento privilegiado y otro se desvanece. Así, la actitud ocasionalista implica un vaciamiento de la infraestructura temporal orgánica y narrativa”.<sup>59</sup> Es justamente allí, en la desfamiliarización de la percepción a través de innovaciones formales, en la destrucción de una disposición determinada y la predilección por los instantes cualesquiera –en lugar de momentos privilegiados–<sup>60</sup> que Brakhage presenta imágenes libres de patrones codificados en las que se renuncia a una relación adecuada con el mundo exterior. Ese “vaciamiento” recientemente mencionado permite pensar la lógica cinematográfica elaborada en sus films sin la carga emotiva y la construcción subjetivista del mundo con la que habitualmente se lo ha descrito. La cosmogonía del universo de este singular cine ya no sería explicada a partir de la mente en trance de un médium visionario (el cineasta) que nos invita a ingresar en un universo perceptivo desconocido (su interioridad), sino que el intercambio con las posibilidades técnicas del dispositivo y el plano de composición harán visibles un devenir impersonal de la imagen, derribando así, cualquier explicación que se centre en la figura jerárquica del individuo como instancia reveladora.

Se considera que, si bien es innegable reconocer que en gran parte de su obra los tópicos que aborda Brakhage tienen que ver con la inmediatez familiar y cotidiana, tomar esto como la base a partir de la cual se construye un análisis conceptual y estético sería ignorar las numerosas capas de complejidad



compositiva que caracterizan su obra, más allá del tema aparente que los films abordan en una primera lectura.

Es por ello que, si bien no se ignora la pertinencia de mencionar este tipo de referencias, resulta necesario para el desarrollo de esta investigación indagar más allá del “tema” que puede observarse a simple vista y las inquietudes volcadas en su producción teórica-poética y preguntarse por aquello que el compuesto visual destila como ente autónomo de cualquier referencia explícita, biográfica o anecdótica indicada por el autor o la crítica. En este análisis los datos de color servirán como la oportunidad para poder ver más allá de ellos, ya que el objetivo consiste en privilegiar el análisis de los procedimientos filmicos presentes en cada una de las películas seleccionadas.

Resulta curioso destacar que incluso el mismo Brakhage supo sugerir que su producción, del mismo modo que lo atravesaba como individuo en su voluntad expresiva, también lo excedía y se proyectaba hacia un afuera como una expresión autónoma:

*“Podría decirse que crecí bastante rápido como artista una vez que me pude liberar del drama como fuente principal de inspiración. Empecé a sentir que toda historia, toda vida, todo el material con el que trabajara, tendría que provenir de mi interior en lugar de ser algo que se imponía desde el exterior. Surgió el concepto de que todo irradiaba hacia fuera de mí, y que cuanto más personal y egocéntrico me volvía, más profundo podría llegar y podría tocar aquellas preocupaciones universales que involucran a toda la humanidad. Lo que parece haber sucedido desde que me casé es que ya no percibo al ego como la fuente principal a partir de la cual se puede llegar a lo universal. Ahora siento que hay otro centro concreto donde el amor entre dos personas se encuentra, y una visión más integral surge de allí... En un primer momento tuve la sensación del centro que irradiaba hacia el afuera. Ahora me preocupo por los rayos. ¿Me sigues? Es en la acción del moverse hacia afuera que las grandes*

*preocupaciones pueden ser eliminadas continuamente. Ahora los films están siendo arrancados, no en el gesto, sino en la muy real acción de salir hacia afuera. Donde actúo con mayor fuerza y más inmediatamente es en alcanzar a través de todo el amor hacia mi esposa (y el de ella hacia mí) y en algún punto donde esas dos acciones se encuentran y entrecruzan, y dar a luz niños y películas (...) donde un nuevo centro, un compuesto de acción, aparece".<sup>61</sup>*

Es justamente en esta idea de rayo que irradia hacia un afuera en el que el "yo" no funciona más como centro operador de sentido en el que se puede experimentar la riqueza de ir más allá de los límites sensoriales e intelectuales que nos confinan; la relación, el proceso, la transformación pasan a ocupar ese lugar en el que ya no hay entidades fijas, sino un plano que las contiene en su constante devenir otro.

La evacuación del sujeto romántico creativo y la bienvenida de una instancia impersonal ocasional como motor de un pensamiento exterior y no volcado exclusivamente a la interioridad, permite la inmersión en una ontogénesis que no cesa de volverse sobre sí en un proceso de reconstitución y regeneración constante.<sup>62</sup>

La realidad y el cine, son pensados, entonces, como procesos continuos y no como finalidades cerradas. En el transcurrir del proceso aparecerán entidades, horizontes relativos, figuras. Pero resulta clave considerar que estas instancias no son fijas y forman parte de un panorama más vasto e inaprensible: el caos, la variación pura, el plano de inmanencia y el flujo de imágenes indiferenciadas. Es de este modo que se presenta el corrimiento de un romanticismo centrado en la figura del sujeto y se pasa al dominio inmanente de la materia y las ocasiones que se presentan como disparador productivo.

### **La crítica romántica de vanguardia**

Los tres autores que se mencionan aquí y que consideramos representativos del universo de la crítica dominante asumen que Brakhage

puede ser concebido como un realizador que responde a premisas románticas. Ellos son P. Adams Sitney, Bruce Elder y David E. James. Cada uno, si bien considera a Brakhage perteneciente al linaje romántico, hace sus salvedades y reajusta aquello que ve como mayormente pregnante en su obra y producción teórica. Revisaremos algunos de los rasgos que esbozan estos autores en sus escritos para luego pensar la estética del cineasta bajo parámetros y lecturas ligados a la inmanencia.

### **P. Adams Sitney**

P. Adams Sitney, teórico, historiador y autor del célebre libro *Visionary Film en el que le dedica numerosas páginas al análisis de la obra de Stan Brakhage comenta:*

*“(...) las preocupaciones de los cineastas de vanguardia norteamericanos coinciden con aquellas de los poetas post-románticos y de los pintores expresionistas abstractos. Siempre que resultara posible, tanto en mi interpretación de los films como en la discusión de la teoría, he intentado trazar la herencia con el Romanticismo. He encontrado este enfoque consistentemente más útil y mayoritariamente generador de una mirada unificada sobre estos films que la hermenéutica freudiana y el análisis sexual que ha dominado muchas de las críticas del cine de vanguardia norteamericano”.<sup>63</sup>*

Así, la etiqueta del romanticismo opera como una gran catalogación que permite establecer un marco de análisis y un cierto tipo de clasificación a la hora de abordar algunas de las expresiones audiovisuales experimentales en general y el cine de Brakhage en particular. Como sostiene Sitney sobre el esquema conceptual de *Visionary Film*:

*“patrones históricos emergieron en el curso de la escritura que permití que controlen la estructura del libro. Tuve que inventar una serie de términos –el film trance, el film*

*mitopoético, el film lírico, el film estructural y el film participatorio— para poder describir esta morfología histórica”.*<sup>64</sup>

A la hora de reconstruir una historia posible del cine experimental estadounidense estas categorías funcionaron como el esqueleto que le permitió al autor agrupar films y cineastas a partir de rasgos genéricos que compartían. Según Sitney, algunas de las categorías que creó (y que fueron aplicadas a las distintas etapas de la obra de Brakhage) responden a las siguientes características:

- En el film de trance el protagonista permanece en un estado de aislamiento frente a aquello que experimenta en la inmediatez que lo rodea. Por ello, la interacción entre los personajes que habitan este tipo de films se ve truncada, obturada y el régimen de construcción audiovisual responde a lógicas oníricas. Sin embargo, en estos films podríamos decir que la puesta en escena se encuentra aun más cercana a la figuración y a la construcción de un espacio que aún permanece delimitado, establecido por coordenadas, conectado, donde los cuerpos todavía responden a una cierta lógica y aspectos teatrales. (Esto puede observarse en obras como *Desist Film*, 1952 o *Interim*, 1954).

- En el film mitopoético se da un traspaso del régimen del sueño o del drama personal al desarrollo de problemáticas vinculadas al inconsciente colectivo. Para abordarlas se crean nuevos mitos en los que la fabulación es predominante y la imaginación parece triunfar sobre la actualidad del contexto. Dentro de esta categoría el autor enmarca al film *Dog Star Man* (1961-1964) compuesto por un prelude y cuatro partes en el que un personaje-leñador (Brakhage mismo) se ve atravesado por las fuerzas de la naturaleza en un paisaje montañoso. Si bien existe un registro de carácter “documental”, en este trabajo no deja de construirse, sobre todo en la parte titulada *Prelude*, una envolvente sensorial que genera la pérdida de los puntos de referencias geográficos y de orientación. Lo macro y lo microscópico parecen intercambiables y el discurrir de las imágenes se asemeja a un flujo en constante transformación. En este trabajo lo sobrecogedor de la fuerza de la naturaleza toma los cuerpos y se extrema hasta convertirse en abstracción pura.

- Finalmente, en el film lírico se pasa de la enunciación de la tercera persona –que se podía percibir en las dos tipologías anteriores– a la primera persona: las imágenes que observamos son aquellas que el cineasta estaría viendo detrás de la cámara. De este modo, ya no nos enfrentamos a la figura del héroe protagonista de un mito, sino a la de un individuo que mira el mundo, pero de un modo singular: el espacio pierde su construcción encadenada a las coordenadas de la perspectiva renacentista, se transforma en un espacio chato sin profundidad y regímenes visuales anómalos toman su lugar. Se trata de un espacio similar al de la pintura del expresionismo abstracto.<sup>65</sup> Así, el espacio se convierte en una superficie plana que sugiere una visualidad desligada de referencias del mundo cotidiano (*Dante Quartet* o *Black Ice*) y hace posible establecer relaciones en constante regeneración que se inscriben en un universo que ha roto los lazos con las redundancias que dominan en la percepción de hábito.

Estos patrones clasificatorios presentados en *Visionary Film* han sido retomados a la hora de abordar y analizar manifestaciones audiovisuales experimentales y más particularmente la obra de Brakhage. Pero si bien el afán de Sitney fue el de dar cuenta de los cambios en la configuración expresiva de los procedimientos del cine experimental en un sentido macroestructural para establecer posibles líneas de análisis (y es por lo que es mayormente reconocido como un guía dentro de los complejos vericuetos de esta cinematografía subterránea) también ha expresado otras salidas que no son las de los gestos normativizadores de la excepción sino las de la indagación sobre el resquicio de libertad compositiva que hacen posibles las rupturas estéticas de este cine.

Si la puerta principal que elegimos para acceder al pensamiento de este autor es la de sus clasificaciones y periodizaciones históricas, elegimos como puerta de salida un resquicio mínimo en la oscuridad. Este resquicio, si bien parece establecer una cierta ambigüedad en relación a lo que se ha sostenido hasta aquí, también hace posible ver que dentro de los procesos de reflexión sobre un medio o un artista existen pliegues, reverses y potenciales nuevas miradas.

Es por esto que elegimos resaltar una afirmación que si bien no es estructurante en la postura de Sitney deja abierta una grieta por la que podemos adentrarnos para abismar lo que parece ser una provocación arrojada al vacío. Es en relación a Brakhage y al cineasta Bruce Baillie que Sitney comenta:

*“Tanto Brakhage como Baillie se corren en sus films líricos tardíos hacia visiones cinematográficas de conciencias impersonales. (...) logran exitosamente desconectar, momentáneamente, el yo de la visión. Pero esto llega solamente luego de que hayan inventado y perseguido una forma que pudo articular esa compleja relación por primera vez en el cine”.<sup>66</sup>*

Esta desconexión entre subjetividad y percepción que señala Sitney es de alguna manera aquello a lo que hemos hecho referencia en el primer capítulo de esta investigación y la instancia que continuamos desarrollando. En este sentido, la desubjetivación de la percepción nos permitirá trazar nuevos planos de conceptualización y dar cuenta del régimen sinestésico presente en los films intervenidos a mano del cineasta. La mano y el ojo, el gesto y la visión son instancias que se encontrarán interconectadas para presentar nuevas visibilidades que exceden la mirada humana para adentrarse en una insubordinación sensible que no reproduce lecturas unívocas, sino que se abre a un devenir liberado de referencias concretas.

Es contemplando esta construcción herética de la visualidad que se pone en crisis cualquier explicación o terminología que intente cerrar y anclar aspectos clasificatorios. Por ello, incluso la denominación “cine experimental”, que hemos usado con frecuencia, plantea sus propias problemáticas ya que enmarca una variedad extremadamente amplia y compleja de realizadores, procedimientos y estilos cinematográficos. Sin embargo, consideramos que la voluntad de estar en movimiento y a la búsqueda de lo nuevo, no en el sentido de la novedad, sino de la renovación constante de aquello que se encuentra en el horizonte de lo conocido es lo que determina la experimentalidad que se aleja del concepto generalizado que asociamos al término “cine” cuando lo escuchamos en un contexto cotidiano. Como sostiene Brakhage

*“Naturalmente, algunos de los experimentos me explotan en las narices; pero en las mentes creativas, a diferencia del laboratorio científico, las explosiones no son mortales. Siempre proporcionan el impulso para moverse hacia mundos nuevos e inexplorados”.<sup>67</sup>*

Es así como se puede sostener que lo experimental y el experimento son la provocación inicial para estar en movimiento perpetuo. Brakhage ha sido un referente de este movimiento anómalo que se abisma de cara a la formación constante de la imagen.

### **Bruce Elder**

Volviendo, una vez más, a nuestra problemática ligada al romanticismo, y su asociación con el nombre de Brakhage en particular, podemos encontrar uno de sus escritos más célebres –y citados en la bibliografía especializada– en el que destaca que como adultos hemos perdido la inocencia de la visión infantil, ese momento en el que aún no se han sufrido los condicionamientos de la cultura o la educación. Se trata de la provocación que enuncia en *Metaphors on Vision*:

*“Imaginen un ojo no gobernado por las leyes humanas de la perspectiva, un ojo no predispuesto por la lógica compositiva, un ojo que no responde al nombre de cada cosa, sino que debe conocer todo aquel objeto encontrado en vida a través de una aventura de la percepción. ¿Cuántos colores hay en un campo de césped para el bebé que gatea inconsciente del ‘verde’? ¿Cuántos arcoíris puede crear la luz para el ojo no instruido? ¿Cuán consciente puede ser ese ojo de las variaciones en las ondas de calor de un espejismo? Imaginen un mundo vivo con objetos incomprensibles y resplandecientes con una variedad infinita de movimientos e innumerables graduaciones cromáticas. Imaginen un mundo anterior a ‘en el comienzo fue la palabra’”.<sup>68</sup>*

Esta parecería ser la gran tragedia del individuo en su adultez y por lo cual debe trabajar en su propia deconstrucción perceptiva. Es así que el artista se propone suplir esta carencia con una mirada cosmológica que privilegia la imaginación.<sup>69</sup> Esta podría ser considerada la piedra angular de todo el desarrollo teórico-poético de Brakhage, su mito de origen a partir del cual extrema teorías perceptivas que proponen dinamitar la mirada educada en la cultura.

Bruce Elder, cineasta y crítico canadiense, también se mantiene en esta línea de pensamiento al concebir la conciencia primordial como anterior al lenguaje. El niño en su constante aprehensión del mundo como novedad lo atraviesa en tanto cambio constante. Es la cultura, su inserción en prácticas determinadas y en una economía social lo que obtura esa apertura originaria que estaba repleta de formas en constante metamorfosis. Elder retoma las palabras de Brakhage sobre la inocencia perdida del ojo en la infancia y la posibilidad del cine de rescatarlo:

*“Una proposición central de la estética cinematográfica de Brakhage es que el cine puede revivificar esta conciencia corporal primordial. Su estilo se basa en el movimiento intenso de la cámara –llegando al límite en el que sus detractores a menudo lo identificaron como el ejemplo de la escuela de ‘filmación temblorosa’. (...) lo que hace que el comentario sea especialmente irritante es que el estilo de Brakhage, lejos de ser simplemente una forma de entregarse al accidente, o incluso de superar la arbitrariedad, en realidad se basa en una profunda percepción psicológica. Brakhage aprendió de alguna manera de su propia experiencia que antes de que un niño adquiera el lenguaje, sus percepciones visuales son inestables y se someten a una transformación continua (según han confirmado los estudios psicoanalíticos). Los cambios corporales se registran en la percepción, alterando su forma. Los movimientos oculares sacádicos, los cambios emocionales, los cambios de luz, alteran lo que*



*vemos. La adquisición del lenguaje transforma la percepción, estabilizando la percepción*".<sup>70</sup>

Vemos que en Brakhage no cesa de aparecer a través de sus propias palabras y la de teóricos y colegas, como en el fragmento recién citado, la importancia de la introyección del mundo<sup>71</sup> experimentada a través de la percepción entendida como acto individual sensible. Se trataría, entonces, de una invitación a atravesar aquello que el cineasta mismo experimentó a través del lente de la cámara. Es el cambio sustancial en la obra de Brakhage que Phil Solomon marca en el documental de Jim Shedden *Brakhage* (1998) –y en consonancia con los enunciados de Sitney– cuando se efectúa un aparente viraje en la enunciación entre la tercera y la primera persona. Este giro se daría cuando los cuerpos de los actores, que aparecen en los films de su primera etapa, dejan de funcionar como mediadores de la emoción y vehículos de la narración para transmutar en un solo cuerpo: aquel del hombre que se encuentra detrás de la cámara. Así el protagonista ya no es más objetivamente visible, solamente lo será la presencia del cineasta representando su visión única del mundo a través del dispositivo cinematográfico. Se trataría, entonces, de un cine subjetivo en el que lo que se privilegia es la manifestación estética de la experiencia personal.

Siguiendo este pensamiento, Gene Youngblood –teórico de las artes y la política de los medios de comunicación– en su libro *Cine expandido*<sup>72</sup> desarrolla la noción de cine sinestésico, a través del cual el hombre intenta expresar un fenómeno total, su conciencia. Aquí volvemos a caer en el terreno de una construcción subjetivista y personal que se presenta como “la extensión del sistema nervioso central del cineasta”.<sup>73</sup> Si bien en la propuesta de un nuevo tipo de cine sinestésico, que se corre de las codificaciones de la narración tradicional y lo comercial, encontramos algunos rasgos que resultan interesantes mencionar y tomar en consideración para el análisis de casos que se realiza en el capítulo 4, recaemos una vez más en privilegiar la postura romántica que coloca en la cima de la escala jerárquica del análisis la imaginación<sup>74</sup> y la conciencia del artista como lugar de validación estética. En este sentido, podemos encontrar afirmaciones tan polémicas como “comenzamos a descubrir que Brakhage está intentando expresar la totalidad de la conciencia, el continuo real del presente vivo” o “el nuevo cineasta nos muestra sus sentimientos”.<sup>75</sup>

Sin embargo, en la descripción de este cine que responde, según Youngblood, a cualidades como la sinestesia y la metamorfosis, podemos hallar rasgos que el autor destaca como la continua transformación de la imagen, la reducción de la profundidad de campo a un campo total de multiplicidad no enfocada, el establecimiento de una nueva lógica entre estructura y contenido en la que estos dos términos, en numerosas ocasiones, resultan equivalentes. Estos aspectos, sin dudas, resuenan en la obra de Brakhage.

Parecería haber una oscilación en Youngblood entre un análisis material de los procedimientos de este cine y la atribución subjetivista-romántica del surgimiento de los mismos.<sup>76</sup> En nuestra investigación hemos elegido evitar la ambivalencia que puede generar validar los procedimientos estéticos y técnicos de una obra a través de la emoción o intención expresa de quien la ejecuta y consideramos la imagen como una instancia impersonal, liberada del “yo”.

En el libro de Bruce Elder *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson* podemos encontrar un extenso repertorio de poetas, filósofos y pensadores. Este universo asociativo que despierta pensar la obra de Brakhage está habitado por nombres como William Carlos Williams, Ezra Pound, Gertrude Stein, Charles Olson, Arthur Schopenhauer, Henri Bergson, Alfred Whitehead, William James, Maurice Merleau-Ponty, T. E. Hulme, Ralph W. Emerson, D. H. Lawrence, entre otros. De esta selección vasta de pensadores y artistas propuestos por Elder hemos elegido detenernos puntualmente en el nombre de Alfred Whitehead, a quien ya mencionamos anteriormente, quien define a la realidad como un flujo poblado de entidades o patrones semi-estables. Bajo esta mirada, la realidad debería ser concebida como un proceso del cual las entidades forman parte. Estas aparecen y se desvanecen, son pasajeras.<sup>77</sup> Así, flujo y proceso son las formas para superar cualquier dualidad reduccionista (afuera/adentro, arriba/abajo, figura/fondo, etc.).

Para Whitehead, la realidad ontológica fundamental es el proceso, la transición. Mientras en Deleuze encontramos la noción de caos (que revisaremos en el próximo capítulo) en Whitehead encontramos la noción de

*many* o multiplicidad aleatoria; allí se traza el plano de inmanencia, o la instancia de proceso, a partir de la cual surgen entidades, diagramas, ocasiones, series que introducen un cierto tipo de ordenamiento en el caos.

La lectura del libro de Elder y las numerosas asociaciones que traza el autor a lo largo de las casi las 600 páginas que lo componen nos permiten rescatar la provocación de pensar y establecer un plano abierto a la materialidad expresiva y sus comportamientos contingentes.

### **David E. James**

David E. James sostiene en “The Film-Maker as Romantic Poet: Brakhage and Olson”<sup>78</sup> que una de las más relevantes analogías que se proponen a la hora de reflexionar sobre el cine de vanguardia estadounidense es aquella establecida entre cine y poesía. El autor presenta esta analogía para dar cuenta de la densidad compositiva de este tipo de expresión contraponiéndola con la construcción narrativa del cine que se enmarca en la industria y que responde a códigos y lenguajes establecidos. Si bien James retoma el análisis de P. Adams Sitney y valora su importancia en el cine de vanguardia, señala que su decisión de trazar una herencia con el romanticismo responde a una limitación estilística y epistemológica, y propone un análisis que, aunque continúa reconociendo el linaje existente con la poesía y el romanticismo, le da un lugar de primacía a un enfoque materialista-político. Esto implica contemplar las condiciones de producción y el momento histórico en el cual las obras fueron producidas. En este texto el autor realiza un extenso análisis que se enfoca en dar cuenta del proceso en el cual el arte en general se ha convertido en un bien de consumo más dentro del sistema capitalista y la resistencia de los poetas en contra de “la deshumanización del capitalismo y sus intentos consistentes para industrializar la mente”.<sup>79</sup>

En Estados Unidos el cine de vanguardia, como la poesía, se encontraba en un cierto estado de independencia creativa, ya que sus aspiraciones no residían en pretender formar parte de un sistema industrial de producción, comercialización y distribución. Por otra parte, tampoco existía una tradición de producción de cine independiente, ni de teoría, distribución o exhibición. Así es

como mantenerse por fuera del sistema productivo capitalista haría posible habitar márgenes de libertad para el desarrollo de una estética que proponía, y aun propone, relaciones y conexiones anómalas.

Según James una de las singularidades de Brakhage, y que en nuestro trabajo no cesamos de presentar como una relación de no correspondencia, es la capacidad de poder teorizar y filmar en paralelo y, así, forzar ambas áreas a límites no explorados previamente. James sostiene que

*“...la evolución de una práctica cinematográfica en la que la producción artesanal y doméstica es el material de una teoría del cine como una actividad totalmente personal que, al igual que la poesía romántica, se origina en un contexto biológico y cuasi-metafísico”.*<sup>80</sup>

Si bien la centralidad de la imaginación y la vida íntima familiar pudieron servir de ocasión y excusa para desarrollar el acto creativo, los compuestos estéticos que se desprenden de los films desbordan estas condiciones materiales a partir de las cuales surgieron. El primer eslabón de la cadena no determina hasta dónde esta puede llegar, se trata solamente de un comienzo y no la manifestación última de su alcance. La biología y la metafísica originarias pueden perderse y desintegrarse en los compuestos estéticos.

Por otra parte, según James, la postura de Brakhage frente a la historia del cine suprime o desestima las condiciones de producción en la cual los films se inscriben. Sin embargo, las interpretaciones y lecturas de Brakhage se ven marcadas por una naturaleza más bien asociativa y transversal y no responden necesariamente a estudios históricos o teóricos en un sentido estrictamente académico. Si uno ingresa en el universo ensayístico que el cineasta produjo a lo largo de su vida es inevitable reconocer que asumió esta postura deliberadamente como gesto constitutivo de su estética.<sup>81</sup> Por ello, si James plantea esta singularidad como un problema, en lugar de como un rasgo distintivo y productor de nuevos sentidos, es para dejar en claro que su modo de aproximación y lectura frente al cine de Brakhage tiende hacia una normativización del objeto estético o teórico en lugar de posibilitar una lectura

que se arriesgue a la apertura de aquello que no responde a parámetros clasificatorios claros.

Sin embargo, en este autor también encontramos el atisbo de una potencial salida hacia la inmanencia, aunque no la extrema hasta el campo de lo impersonal; se trata simplemente de destacar un vuelco de la concepción romántica de la imaginación presente en la creación mítica en films como *Dog Star Man* a la documentación de la percepción como hecho biológico. En esta transición invoca el nombre del poeta Charles Olson (1910-1970). Olson es quien desarrolla la noción de “objetismo” como una instancia en la que

*“se desecha la interferencia lírica del individuo en tanto ego, del ‘sujeto’ y su alma, esa peculiar presunción a partir de la cual el hombre occidental se interpuso entre aquello que él es en tanto criatura de la naturaleza (...) y las otras creaciones de la naturaleza que podemos llamar, sin derogación, objetos”.*<sup>82</sup>

Para James la posición inmanente de Olson propone una transición del drama al cuerpo, de la imaginación a la biología. Sin embargo, creemos que una visión de la inmanencia sin ego también destierra al organismo como centro y se vuelve impersonal, ya que la visión y el cerebro son, en realidad, “cosas” en el mundo y no un sistema privilegiado. En todo caso es justamente la imposibilidad de deshacernos de nuestro cerebro y ojos como modelos perceptivos lo que la postura inmanente pone en jaque para construirse en un cuestionamiento material en el cual el espacio, los objetos y el movimiento podrían considerarse como diferentes aproximaciones a un campo en constante transformación. A partir de este pensamiento la percepción y la acción, la causa y el efecto tendrían que ser vistas como modalidades de una topografía que es ella misma envolvente, disolvente y reformadora. Olson sostuvo que se trataba de una estructura inercial del mundo que no solo ejerce efectos sobre la materia, sino también sufre esos mismos efectos. De este modo, se anticipa a los marcos conceptuales de Deleuze al sostener que nuestros cuerpos existen como aspectos de ese campo, como lugares móviles entre grados de quietud, velocidad y desaceleración. Nuestra cultura, a través del lenguaje, es la que

cosifica los pliegues y diferencias de este plano unívoco en objetos discretos, categorías y tipologías. Aquí el punto clave es el de desestabilizar las nociones de fondo y figura, objeto y medio.<sup>83</sup> El movimiento caótico es el que le da al plano de inmanencia su potencia de transformación constante.

En los escritos de Olson y Deleuze, la fijeza de los objetos y de los fondos se presenta como un estado relativo en relación a otros objetos y fondos. La lentitud, velocidad o fijeza son tales en comparación con otro punto de observación en el sistema que también se encuentra en movimiento, “el mundo es una red de eventos que influyen unos en otros”.<sup>84</sup> No existen medidas absolutas o un todo pensado como unidad, sino tan solo variables, intervalos y ritmos. “La inmanencia define un espacio ya no dividido en sujeto y objeto, sino distribuido en zonas de orden y desorden, en patrones que se unen y se dividen en nuevas configuraciones”.<sup>85</sup> Se trata de un mundo de sujetos y objetos –como un continuum inmanente de materia– que se convierte en orden o caos a través del tiempo. “Nada nos distingue ontológicamente de un cristal, una planta, un animal, o el orden del mundo; nos vemos arrastrados hacia el ruido y la oscuridad de las profundidades del universo”.<sup>86</sup>

La no distinción entre objeto, sujeto y medio es lo que problematizamos constantemente y lo que se analiza en el capítulo 4 en el caso puntual de los films seleccionados para esta investigación.

### **La salida del sujeto romántico**

Podría decirse que, a través de diversos análisis, se ha ido configurando una posición predominante en la que se asume que el lugar del cineasta es el de un sujeto activo productor de sentido y de sensaciones. Sin embargo, cada uno de los autores que hemos seleccionado plantea una potencial salida del ego como centro, aunque no se arriesgan a llevar esa intuición hasta el final. Si bien parecería que la cercanía y yuxtaposición entre la vida y el acto creativo hubieran generado una impronta cuasi indeleble en aquellos que eligieron abordar la obra de Brakhage como material de estudio y teorización, aquí sostendremos el corrimiento de la mirada romántica para aproximarnos al cine de Brakhage desde una perspectiva que propone el traspaso de un ojo humano hacia un ojo no

humano que estaría en las cosas. Ya no se trataría de instar a la deconstrucción de una mirada educada por la cultura y la eficiencia y añorar nostálgicamente la inocencia de la percepción de un niño que no tiene la capacidad de clasificar aquello que observa, sino de entregar nuestra mirada para que se sumerja en el interior de la materia y así poder adentrarnos en la universal variación de un mundo de imágenes que ya no responden a criterios causales (acción-reacción) sino a variables intensivas y rítmicas.

Este cine debería ser visto y pensado bajo la lógica del proceso<sup>87</sup> y no de una construcción fija. Con la ayuda de nombres como Olson, Whitehead y Deleuze podemos vislumbrar el lugar de las imágenes impersonales que se presentan como entidades –sobre todo en los cortometrajes que podríamos denominar “abstractos” de la última etapa de la obra de Brakhage.

### **La anomalía perceptiva**

Podríamos decir que el cine experimental se aparta de la lógica de un régimen representativo clásico, ya que no existe un acuerdo tácito sobre aquello que se observa y cómo se lo representa a través del dispositivo cinematográfico. De este modo, se coloca del lado de la anomalía estética.

Para ser capaces de dar cuenta de esta anomalía, ubiquémonos, provisoriamente, en el momento de los primeros experimentos con dispositivos cinemáticos que hicieron uso de la técnica y la ciencia como herramientas para aproximarse a la materialización de la imagen en movimiento. Si “las técnicas son –en el sentido más amplio del término– todos los procedimientos que permiten conseguir un fin que no está dado previamente en un proceso natural”<sup>88</sup>, en esos momentos de efervescente inquietud fueron numerosos los intentos tanto por descomponer el movimiento en sus facetas antes no percibidas por nuestros sentidos (como en los casos de Eadweard Muybridge o de Étienne Jules Marey), como por representarlo en tanto copia o imitación de la naturaleza. Allí se reveló lo que nuestros ojos no podrían jamás haber visto en la descomposición discontinua de lo que supo ser un movimiento fluido y en la representación mimética (e ilusoria) de lo que sucedió en un momento pasado para ser reproducido técnicamente fuera de su tiempo originario de registro.

A partir de las diversas máquinas de imágenes que se construyeron y sus procesos técnicos de constitución y reproducción (que implicaron infinidad de reveses, ensayos y errores), se propuso capturar lo inasible. De este modo, los dispositivos como el fenaquistiscopio o el taumatropo, entre tantos otros que supieron abrir numerosas posibilidades perceptivas, se vieron relegados frente a la voluntad dominante del cine de anestesiar el ojo y así adaptarlo a un dispositivo social<sup>89</sup> que reclamaba la narración de historias bajo la lógica industrial.<sup>90</sup> Se trató, así, de cultivar un ojo domesticado, sometido a las ilusiones de una técnica de narración industrial de códigos. La domesticación y regulación del régimen óptico responden a criterios pragmáticos y de control. Por lo tanto, el desarrollo y perfeccionamiento de los dispositivos ligados a la visualidad han repuesto esta domesticación. Como sostiene Crary:

*(...) “se acumuló conocimiento acerca del papel constitutivo del cuerpo en la aprehensión del mundo visible, y pronto se hizo obvio que la eficiencia y la racionalización de muchas áreas de la actividad humana dependía de la información acerca de las capacidades del ojo humano. Un resultado de la nueva óptica fisiológica fue exponer la idiosincrasia del ojo ‘normal’. Las postimágenes retinianas, la visión periférica, la visión binocular y los umbrales de atención fueron estudiados en función de la determinación de normas y parámetros cuantificables. La extendida preocupación por los defectos de la visión humana definió de manera más precisa aún los contornos de lo normal, y generó nuevas tecnologías para imponer una visión normativa sobre el observador”.<sup>91</sup>*

La definición de “normal” mencionada en este fragmento da cuenta de la necesidad de garantizar la efectividad y productividad de la vida en sociedad. Sin embargo, “lo que interesa no es la ilusión realista que produce el efecto cinemático sino, justamente, la productividad estética que puede extraerse de su desarticulación”.<sup>92</sup> Se trata, entonces, de desconfiar de la ilusión de transparencia dominante en el cine para adentrarse en el espesor de lo desconocido de las imágenes. Es justamente allí, en ese intersticio que abre la



experimentación con el dispositivo donde nos interesa situarnos, ya que el cine narrativo parece haberse aferrado demasiado a la necesidad de satisfacer un ojo educado para leer las superficies y así plantear una diversidad aparente en la búsqueda constante de repeticiones. Este cine plantea la “reabsorción de lo diverso en la unidad, la ley del regreso de lo mismo a través de una apariencia de alteridad, que en realidad no es más que un desvío”.<sup>93</sup>

En este sentido, se podría decir que habitualmente se confunde el ver con la comprensión de lo visto. Por ello debe señalarse que la imagen no es un correlato de lo real, sino que responde a sus propias reglas y fundamentos. La “confianza ciega en lo visible”<sup>94</sup>, consiste en “esa obstinación en confundir visión y conocimiento, en hacer del último la ganancia de la primera y de la primera la garantía del último”.<sup>95</sup> Entre la “imagen” y lo “visual” existe una diferencia sustancial sostenida en la naturaleza de la experiencia sobre la que se construyen: mientras que la “imagen” lo hace sobre una experiencia de la visión, lo “visual” se sostiene como una “verificación óptica de un procedimiento de poder –ya sea tecnológico, político, publicitario o militar–, procedimiento que sólo suscita comentarios claros y transparentes”.<sup>96</sup>

Dado que no existe la transparencia en el régimen de la imagen, resulta necesario poner en crisis la relación visión-conocimiento. Solo así, cuando la ola de imágenes aferradas a coordenadas establecidas por la ilusión de transparencia se retira, podemos encontrar a fuerza de insistencia y resistencia, los rastros de un cine que germina como movimiento anómalo<sup>97</sup> para desmarcarse de la domesticación perceptiva, un cine que se dispone en los márgenes para construir desde allí modos expresivos singulares. Se trata, entonces, de que el desvío no solo marque un giro para retornar al flujo de la totalidad envolvente, sino de hacer de la excepción, la aberración y la diversificación un campo de multiplicidad como potencia estética.

Las estrategias formales de este cine no proponen reponer una suerte de vocabulario de imágenes que se correspondan con pensamientos, sentimientos e ideas organizadas de manera unívoca e inteligible, el montaje tampoco funciona estructurando secuencias que se enlazan unas y otras en un gran engranaje narrativo que las envuelve sino que tanto el desvío, el movimiento

aberrante como los gestos inútiles son los que se instauran como la lógica de una escritura en constante generación, que se coloca del lado del proceso continuo. El encuadre, la toma y el montaje ya no funcionan como un conjunto organizado para construir imágenes enlazadas por una narración. Así, nos enfrentamos a la concepción de la imagen como una entidad que se hace presente en un flujo que no se detiene y que atraviesa un renacer constante de formas diversas. De este modo, podríamos decir que el universo de la expresión experimental no puede ser anclado y determinado por una o varias etiquetas, su experimentalidad es relativa a cada gesto, a cada imagen que se construye y se desvanece en el transcurrir de cada film.

Es precisamente la normatividad narrativa y la regulación perceptiva las que se podrán ver constantemente desafiadas en la obra tanto escrita como filmada de Brakhage, ya que aquello que pretende deconstruir sin cesar son los parámetros que regulan nuestra percepción para que se adapte a un contexto cotidiano y de hábito. Justamente allí, en el desarme perceptivo que permite abrir otras relaciones posibles con el mundo, es donde la obra del cineasta se instala. En la aparente anomalía improductiva del régimen estético, por fuera de las estandarizaciones eficientes, es donde se construye un agenciamiento del dispositivo que no propone una reproducción clara de la realidad, sino la construcción de un cine que plantea una libre circulación de imágenes.

Resulta necesario sostener, una vez más, que en el dominio del arte ya no nos encontramos bajo la égida de las percepciones y sensaciones cotidianas, sino de los perfectos, afectos y los bloques de sensación. La materia se vuelve expresiva en tanto y en cuanto es portadora de estas sensaciones. Por lo tanto, el “visionario” no descubre nada que no haya estado previamente allí, “en los surcos de la materia, enterrado bajo la línea de una palabra escrita en lugar de otra, ubicado en los abismos de la cultura, deslizado entre los estratos de la historia, diseminado por todas partes donde los eventos ocurren sin aviso previo”.<sup>98</sup> Entonces, la anomalía perceptiva en el cine de Brakhage habita las zonas subterráneas que se han mantenido fuera de los regímenes de la visualidad. Sus films traen a la luz aquello que podría haber sido olvidado sin más y se arriesga a circular en un registro de lo visible sin nombre.

## Las teorías del visionario

Como vimos anteriormente, Brakhage sostiene que el ojo adulto ha perdido la inocencia luego de la infancia, esa inocencia que aparentemente le permitiría descubrir el mundo sin un código que restrinja sus potencialidades. Pero si bien se lamenta por la inocencia perdida del ojo infantil, es consciente de que regresar a ese estado primigenio, germinal, es imposible. Brakhage “aunque admite que cualquier retorno real a un estado de visión infantil o inocente es imposible, el proyecto persistente a lo largo de su vasta obra ha sido guiar el ojo en un viaje de desaprendizaje, utilizando todas las herramientas cinemáticas posibles para influenciar ese viaje”.<sup>99</sup> Por ello, propone un camino a través de una construcción sensible que se establece a partir del desarrollo de lo que él llama “una mente óptica”. Esta mente parecería intentar deconstruir aquello que la cultura, la sociedad y el poder adoctrinan. En lugar de responder a intereses prácticos y de hábito parecería querer provocar una relectura en los espectadores de aquello que los rodea en su vida cotidiana. Así, los detalles y las superficies de lo observado adquirirán cualidades antes desestimadas; de una visión de hábito pasaríamos a una visión atenta. De este modo, el cineasta problematiza sin cesar la relación entre este ojo perdido, el ojo de la cámara y aquello que, en términos generales, podríamos llamar visión. Sobre estos ejes Brakhage erigirá y desarrollará sus teorías para cuestionar al cine desde el pensamiento y la práctica.

La cámara y su funcionamiento óptico en tanto dispositivo se desarrolló para reproducir la perspectiva compositiva occidental del siglo XIX. El cine narrativo industrial absorbió esta herencia en la construcción de una “diégesis [que] encierra la síntesis de los movimientos en el orden de los tiempos, [y] la representación perspectivista en el orden de los espacios”.<sup>100</sup> Es justamente la normatividad presente en la constitución misma de la máquina y en el lenguaje que se articuló a partir de ella lo que el cineasta que proponer dinamitar:

*“Al escupir deliberadamente sobre el lente o destruyendo su punto de foco, uno puede obtener las primeras etapas del impresionismo. (...) Uno puede hacer cámara en mano y heredar mundos de espacio. Uno puede sobre y sub exponer*

*la película. Uno puede usar filtros del mundo, niebla, lluvias, luces desequilibradas, neones con temperaturas color neuróticas, vidrios que nunca fueron diseñados para una cámara, o vidrios que sí lo han sido pero que pueden ser usados en contra de las especificaciones, o uno puede fotografiar una hora antes del atardecer o una hora después del amanecer, esas maravillosas horas tabú en las que los laboratorios garantizan la nada, o uno puede filmar en la noche con una película día o al revés. (...). Uno podría, con increíble coraje, convertirse en Méliès, ese hombre maravilloso que le dio al “arte del cine” sus comienzos en la magia. Pero Méliès no era un brujo, hechicero o cura. El era un ilusionista del siglo XIX”.<sup>101</sup>*

Esa lista infinita de “uno puede” potenciales nos demuestra cómo en lugar de pensar el dispositivo bajo la lógica representativa “correcta”, Brakhage propone explotar las diferencias anómalas que pueden surgir del forzamiento de un sistema (tanto biológico, maquínico como conceptual). En este sentido se coloca más cerca del lado del experimento que de la técnica, ya que en lo que respecta al dispositivo insta a no someterse al número determinado de posibilidades impuestas sino a “invertir continuamente la función de la máquina que se utiliza, manejarla en el sentido contrario de su productividad programada”.<sup>102</sup> Este torrente de provocaciones vitales y estéticas se volcaron no solo en películas sino en una producción teórica que se destaca por su estilo singular en libros como *Metaphors on Vision* (1963), *Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking* (2001), *Film at Wit's End: Eight Avant-Garde Filmmakers* (1989), *Telling Time: Essays of a Visionary Filmmaker* (2003), entre otros. Su pensamiento ha resultado singular ya que la mirada que propone sobre la tradición, la historia y el proceso creativo no responden a dictámenes académicos sino a motivaciones personales y sensibilidades adquiridas a partir de sus propias experiencias. La lectura de sus libros requiere indefectiblemente de parte del lector un salto de fe para lanzarse a comprender desde la vitalidad de la experiencia y la libertad asociativa. Tanto desde su producción conceptual sensible como desde su trabajo visual Brakhage se erige como un cineasta que va al rescate del instante y que lucha contra lo establecido e instituido, e inyecta

de nuevas posibilidades perceptivas y vitales a un arte que dentro del mercado se construye como ortodoxia de lo sensible y se convierte en estático y esclerótico. Si “el artista no es un heredero o un imitador, sino quien declara con violencia el presente del arte”<sup>103</sup>, Brakhage detona a través de su trabajo el concepto de visión, percepción y construcción espacio-temporal con una violencia inimaginable. Así logró activar rupturas formales y produjo de manera simultánea, a través de su escritura, una envoltura teórica personal de tal activación. La provocación que plantea en sus escritos fue una interpelación directa para aquellos contemporáneos que filmaban en simultáneo y para aquellos espectadores que tenían sus ojos acostumbrados a un cierto tipo de espectáculo. Logró construir sus propias fábulas, su mundo ficticio, para enmarcar y potenciar su producción estética.

Si la vanguardia plantea una lógica antirrealista que sitúa la fuerza del arte, sea del lado expresivo y la subjetividad pura, sea del lado de la abstracción y las idealidades geométricas, Brakhage se encuentra en el corazón de ese forzamiento que intenta desplazar los límites de lo imaginable para violentar al espectador y al lector a situaciones que ponen a prueba sus sentidos. Destina sus obras a una nueva percepción por venir, a un espectador que está aún por crearse, a una sensibilidad que requiere de nuevos descubrimientos sensoriales para sumergirse en las imágenes del mundo.

Es a través de diversos textos de carácter ensayístico que insiste sobre el correlato entre su visión y los procedimientos fílmicos que utiliza, donde el “yo” se instala como ente productor por antonomasia, un yo elevado en un estado de trance, tocado por las musas o en plena revelación mística. Si bien la correspondencia en términos exactos resultaría imposible, es aquello a lo que aspira como provocación constante, como afirma en el siguiente fragmento:

*“A veces me gusta simplemente sentarme a ver mis ojos cerrados destellar, o a ver el fluir de las imágenes de mi mente. Pero el flujo es tan veloz que se necesitaría una cámara que pudiera ir a mil cuadros por segundo para poder documentarlo. Todo lo que puedo hacer con el cine es mostrar una pequeña porción de eso y hacer con ello un*

*corolario. Mis películas no reflejan lo que veo cuando cierro mis ojos, sino solamente un símbolo de eso*".<sup>104</sup>

Cabe destacar que, aunque contemplemos y desarrollemos las nociones que el cineasta acuña, nuestro interés reside en dar cuenta de que la obra de Brakhage propone una mirada más allá de toda intención personal. Como sostiene Marín en el prólogo a la primera edición en castellano de escritos del cineasta

*“de la misma manera que Brakhage se refería a sus películas experimentales (..) como documentos de su propia visión, esta cuestión de fidelidad textual demanda sus reparos al abordar un encadenamiento estético, que por más directo que sea en relación con el proceso mental e intuitivo originario, no tiene puesto su interés en ofrecer las conclusiones de ciertas inquietudes creativas (cerebrales, fisiológicas, sensoriales), sino más bien desplegar todo el trayecto en el que la razón y la pasión parecen enfrentarse interminablemente*".<sup>105</sup>

Esta danza entre la razón y la pasión es la que se despliega en los ríos de tinta que el artista supo colmar con su retórica poética. La innominabilidad de su cine ha generado torrentes discursivos que propusieron salidas posibles frente al desafío obtuso que implica identificar imágenes sin referencia. La polivalencia, las metáforas, las figuras poéticas pueblan su escritura y la siembran de ambigüedad “esperando crear, de este modo, incredulidad en la rigidez de cualquier declaración lingüística, sabiendo que solo la poesía es lo suficientemente inmortal para escapar la creencia rigurosa en cualquier palabramundo como finalidad anuladora de sentido”.<sup>106</sup>

La relación entre el Brakhage teórico y el cineasta no es una de correspondencia, ya que en cada una de estas instancias el artista trabaja con una materia prima que difiere entre sí (el plano de las ideas, por un lado, y el plano de composición estética por otro). Si bien sus reflexiones y escritos piensan el cine y la percepción, no consideramos que exista obligatoriamente una continuidad entre sus escritos y su producción fílmica. Aquello que ambas

facetas del artista podrían mantener como rasgo común es la “potencia combativa (la imagen y la palabra, cada una por su lado) frente a la consolidación de todo lenguaje (ya sea filmado, sonoro o escrito) que ocurre alrededor de esa ‘pérdida de la inocencia’ llevado a cabo durante el aprendizaje en la infancia”.<sup>107</sup>

Sin embargo, resulta necesario revisar su universo perceptivo para continuar desarrollando nuestras propias nociones y distinciones en el abordaje inmanente que contempla que la construcción estética de su obra parte de un materialismo radical. El pensamiento visual en movimiento que Brakhage construye sin cesar considera que “existe una búsqueda de conocimiento ajena al lenguaje y fundada sobre la comunicación visual, que demanda un desarrollo de la mente óptica y depende de la percepción, en el sentido original y más profundo del término”.<sup>108</sup> Dentro de los pilares de esta poética perceptiva se pueden encontrar tres nociones recurrentes: *moving visual thinking*, *hypnagogic vision* (o *close eye vision*) y *open-eye visión*.<sup>109</sup> Estos términos serán utilizados por el cineasta frecuentemente en sus escritos en los que aborda cómo el cine puede ampliar las posibilidades perceptivas que han sido obstruidas y censuradas en su potencialidad por el lenguaje y la cultura.

En primer lugar, el *moving visual thinking*, intenta dar cuenta de la materia prima del pensamiento, aquel momento germinal de la conciencia. Así, lo que Brakhage denomina “visión” debería ser considerado como una instancia cercana a una forma primordial existente previa a la efectiva diferenciación de los sentidos. De este modo, el *moving visual thinking* se presenta como una potencia estética-poética que se manifiesta con mayor fuerza en el cine, por encima de las otras artes, al reunir movimiento, tiempo y duración. Su potencia radica en presentar al desnudo la materia prima del pensamiento sensible, anterior al paso por el filtro del lenguaje o de la forma pictórica concreta. Brakhage considera que los films pueden dar cuenta, de algún modo, de la “chispa de la sinapsis” o la “luz del cerebro”. Se trataría de un flujo de formas que no son nombrables, “una vasta canción visual de las células expresando su vida interna”. Nos encontraríamos en el estadio en el que todo es una novedad sin catalogaciones posibles.

En segundo lugar, la *hypnagogic vision*<sup>110</sup> corresponde a aquello que se ve cuando los ojos se encuentran cerrados, un campo de arenas cambiantes que gradualmente asumen distintas formas. Se manifestaría como un *feedback* óptico: el sistema nervioso proyecta aquello que se ha experimentado previamente como estímulo. Por ese motivo también puede ser llamado *closed-eye vision*. La *hypnagogic vision* ha sido, para Brakhage, una de las más relevantes en su recorrido conceptual perceptivo. Ha sostenido numerosas veces que este tipo de manifestaciones visuales le han resultado, en gran medida, imposibles de ser filmadas. Por ello, necesitó encontrar otros medios para llegar a presentar la fabulación de su existencia. De algún modo, pintar directamente sobre la película se convirtió en el modo para concretarlo. En ese gesto estableció un camino en apariencia posible para poner de manifiesto las realidades múltiples que se podrían percibir a partir de la apertura del sistema óptico y nervioso a un paisaje no humano del hombre.

En tercer lugar, la noción de *open-eye vision* se refiere a aquello que vemos de lo que somos directamente conscientes, pero teniendo en cuenta que hay un mundo más allá que ignoramos. Ver, para Brakhage, incluía también la visión periférica, la modalidad *open-eye*, *close-eye* o *hypnagogic vision*, el *moving visual thinking*, la visión onírica y el acto del recuerdo. Es decir, todo aquello que afecte al ojo, al cerebro y al sistema nervioso central. Todas estas modalidades deberían ser denominadas “visión”. Sus declaraciones en numerosas ocasiones dan cuenta de la correspondencia y continuidad entre los procedimientos estéticos y la percepción:

*“Con el montaje siempre intenté generar lo más cercano a la visión, el sistema nervioso y la memoria, y fundamentalmente captar estos procesos, que suceden muy velozmente. En un punto sentí que, con el montaje inspirado en Griffith y Eisenstein, tenía que evolucionar para hacerle justicia al recuerdo (memory recall). De este modo, comencé a utilizar los fotogramas como unidad para sugerir lo que la mente puede hacer durante un flashback. Luego, comencé a utilizar sobreimpresiones porque eso ocurre constantemente en los*



*movimientos sacádicos de los ojos y en el proceso del recuerdo".<sup>111</sup>*

Más allá del atractivo que implica dejar seducirse por la articulación discursiva de Brakhage y por la complejidad que supone transitar el camino que él mismo plantea entre la percepción y la creación, no cesamos de preguntarnos por el surgimiento de perceptos y afectos que traspasan instancias como las de la biología, el organismo y la fábula personal. En esa marcha hacia la génesis perpetua es que proponemos escapar de toda denominación que cierre el significado y trasladarnos más allá de la percepción y experiencia subjetiva. Es de cara al misterio de lo indecible que continuamos problematizando la dimensión inmanente del cine de Brakhage.

### **Más allá de la percepción**

Hay que señalar que, aunque Brakhage no deja de creer en sus teorías personales y las categorías perceptivas que estableció a partir de su propia experiencia, la materialidad del cine que produjo se le impuso. El camino que eligió para poner de manifiesto las realidades múltiples que se podrían percibir a partir de la apertura del sistema óptico y nervioso exceden cualquier condición de voluntad subjetiva. Al respecto Deleuze dice:

*“el arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras. (...) El arte desmonta la organización triple de percepciones, afecciones, sensaciones y opiniones, y la sustituye por un monumento compuesto de perceptos, afectos y bloques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje”.<sup>112</sup>*

Continuando esta idea consideramos que aquello que irrumpe con toda violencia y desgarrar la idea de representación y visualidad en la obra de Brakhage no son sus modos de percibir subjetivos (en tanto explicitación personal de su modo de descubrir aquello que lo rodea y que habita en su interioridad), sino la potencia de los perceptos y afectos que se construyen a

través de los procedimientos cinematográficos que utiliza. En su cine los perceptos ya no son percepciones y se vuelven autónomos de quienes las hayan experimentado; los afectos desbordan los sentimientos que pasaron por un cuerpo. Así valen por sí mismos, superan y exceden la subjetividad humana. Las visiones que construye Brakhage son los paisajes no humanos del hombre: logra “arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percipiente; arrancar el afecto de las afecciones como pasaje de un estado a otro”.<sup>113</sup> Así, pensar las distintas categorías que el cineasta ha desplegado para explicar con claridad las distintas instancias perceptivas del ser humano, se ven atravesadas fuertemente por la potencia de la materia que excede a la voluntad creadora. El modo de aproximación a los fenómenos físicos de la visualidad se ven surcados por el intento de hacer estallar aquellos conceptos arraigados que pretenden encasillar a la percepción como un fenómeno de simple utilidad cotidiana o de entretenimiento. Desde esta postura la obra de Brakhage nos provoca a pensar que todo es visión y devenir, que se deviene universo. Así, su fabulación creadora desborda los estados perceptivos de la vivencia y nos sumerge en la fuerza misma de la materia, nos pone de cara a la cruda desnudez de los materiales y lo que ellos logran componer como bloques de movimiento-duración o materia-luz.

Ya no se trata de sostener los anclajes sensoriales del sujeto que observa para ordenar su campo visual y de acción, ni siquiera de sostener que todas aquellas anomalías pueden encontrar su correlato en la imagen fílmica, sino que se trata de pensar al cine como un modelo perceptivo sin centro, el cual opera por cortes que no le permiten reconstruir la percepción natural, sino acercarse a un estado de cosas acentrado. “La obra se compone como una visión explotada, simultánea y descentrada que ya no tiene objeto o sujeto porque se ha transformado en un compuesto indiscernible”.<sup>114</sup>

Insistimos que el modelo a partir del cual realizamos el análisis de la obra es el de la materia-flujo, la universal variación, el proceso. Esto equivaldría a decir que no hay distinción entre la imagen, el movimiento y la cosa. “No hay móvil que se distinga del movimiento ejecutado, no hay cosa movida que se distinga del movimiento recibido. Todas las cosas, es decir, todas las imágenes, se confunden con sus acciones y reacciones”.<sup>115</sup> El plano de inmanencia sería,

entonces, el conjunto infinito de todas las imágenes. En lugar de ascender hacia la determinación y clasificación de las imágenes en imagen-percepción, imagen-acción, imagen-afección y sus demás variantes nos mantendremos más cerca de la imagen-movimiento per se, donde “no hay cuerpos ni líneas rígidas, sino tan solo líneas o figuras de luz”.<sup>116</sup>

¿Qué lugar ocupa, entonces, en este panorama nuestra subjetividad, nuestro cerebro? Para retomar aquello que mencionamos en un punto anterior, en el que determinamos que nuestro cerebro opera como un objeto más dentro de un conjunto de objetos, elegimos tomar dos posturas, una perteneciente al dominio de la filosofía y otro al de la ciencia. Si bien los planos sobre los que estas disciplinas trabajan son distintos y sus objetivos también lo son, existe un punto de contacto que resulta relevante evidenciar. Por un lado, desde la perspectiva filosófica Deleuze sostiene:

*“Mi cuerpo es una imagen, y por lo tanto un conjunto de acciones y reacciones. Mi ojo, mi cerebro son imágenes, partes de mi cuerpo. ¿Cómo podría contener mi cerebro las imágenes si él es una entre las demás? Las imágenes exteriores actúan sobre mí, me transmiten movimiento, y yo restituyo movimiento: ¿cómo estarían las imágenes en mi conciencia si yo mismo soy imagen, es decir, movimiento? Y, en este nivel, ¿es que puedo tan siquiera hablar de mí, de ojo, de cerebro, de cuerpo? Lo hago por simple comodidad, pues todavía nada se deja identificar de esa manera. Más bien sería un estado gaseoso. Yo, mi cuerpo, sería más bien un conjunto de moléculas y átomos sin cesar renovados. (...) es un estado demasiado caliente de la materia para que distingamos en ella cuerpos sólidos”.*<sup>117</sup>

Desde la perspectiva científica Carlo Rovelli sostiene que nuestra visión del mundo está del todo sesgada por aquello que podemos percibir, es limitada y funciona como un “desenfoco” ya que es parcial.<sup>118</sup> Además afirma que:

*“el calor es la agitación microscópica de las moléculas. (...) Esta agitación lo mezcla todo. Si una parte de las moléculas está inmóvil, se ve arrastrada por el frenesí de las demás y también ella se pone en movimiento: la agitación se difunde, las moléculas colisionan y se empujan. Por eso las cosas frías se calientan al contacto con las calientes: sus moléculas colisionan con las moléculas calientes y se ven arrastradas a la agitación, es decir, se calientan”.<sup>119</sup>*

La ciencia, la filosofía y el arte parecen proponerse un objetivo común a través de medios diversos: ver más allá de lo visible. Por ello, resulta necesario considerar que “el mundo es como un conjunto de puntos de vista en interrelación mutua; el mundo visto desde fuera es un absurdo porque no existe fuera del mundo”.<sup>120</sup> La postura inmanente no pretende encontrar otro punto de referencia que nos pueda dar una mirada en perspectiva, sino que nos invita a sumergirnos y embarrarnos en el cambio como única regla que modela y construye el devenir.

El cine de Brakhage se inscribe como una potente fuerza creativa. En primer lugar, parece construirse como un deseo puro sin un objetivo claro, forma o dirección. Sin embargo, la alquimia que atraviesa la materialidad de la obra y las desviaciones constantes de la forma que discurren frente a nuestros ojos nos permiten evidenciar que la impredecibilidad es una de sus mayores riquezas ya que hace posible una disposición plena hacia lo abierto.

### Capítulo 3: Las relaciones de color-luz

En este capítulo se aborda el entrecruzamiento entre el cine de Brakhage y el universo pictórico ya que los procedimientos de intervención sobre el soporte utilizados por el cineasta (con pigmentos, marcadores, rayaduras e incluso restos del mundo natural) dan cuenta de una afinidad con esta disciplina. Se han seleccionado tres pintores (Joseph Mallord William Turner, Jackson Pollock y Mark Rothko) que resuenan en sus prácticas con aquellas experimentadas por el realizador. Este entrecruzamiento permitirá reflexionar sobre algunas cualidades específicas de los films que se analizarán más adelante. De esta manera, el régimen visual en el que nos adentramos involucra una mirada a mitad de camino entre la pintura y el cine.

Para ingresar en el universo del compuesto color-luz en Brakhage no podemos evitar preguntarnos por la composición cromática ejecutada sobre la superficie del fotograma como unidad mínima. Por este motivo, el vínculo que se establece entre percepción y gesto, ojo y mano ocupa un lugar fundamental. De este modo, se erige la pregunta por la relación entre un ojo en pintura y un ojo en cine y se evalúa qué tipo de relación puede entablarse entre ambos a la hora de pensar la obra del cineasta. Cuando Deleuze se refiere al ojo pictórico, sostiene que se trata de un ojo completamente rojo e irritado debido a la confrontación con la catástrofe y plantea dos tipologías: una que podría pensarse como exterior, la de los elementos representados sobre el lienzo y otra interior que afecta al acto creativo de pintar. Así, una catástrofe puede ser pensada como se manifiesta en un cuadro: una avalancha, una tormenta, un incendio, como sucesos que irrumpen en tanto desequilibrios locales, caídas, desgarraduras. Sin embargo, el pintor tiene la mirada irritada por enfrentar el segundo tipo de catástrofe: la que afecta el acto de pintar en sí mismo. Este acto aspira a expulsar y desarmar el cliché:

*“Todas las abominaciones de la pintura, de lo que es malo en la pintura están ahí. Como si los clichés fueran bestias que se precipitaran sobre la tela, aún antes de que el pintor haya tomado el pincel”. (...) “Comprendemos entonces por qué la pintura es necesariamente un diluvio. Hará falta ahogar todo*

*eso, impedirlo, matarlo. Impedir todos esos peligros que pesan ya sobre la pintura en su condición pre-pictórica”*.<sup>121</sup>

Si el cliché está presente y acechando de antemano sería la tarea del pintor deshacerse de él para poder efectivamente construir un compuesto que logre expresarse más allá de las predeterminaciones sensibles existentes, de las imágenes mentales y preconceptos que habitan la mente y hacer surgir el color. Se trata, entonces, de desembarazarse del mundo pre-pictórico que está poblado y plagado de clichés. Las opiniones, la representación, la figuración y el tema conforman un compuesto a ser depurado.

Sin embargo, Deleuze señala que el otro peligro es permanecer en la catástrofe sin que nada emerja. Ésta puede tragarlo todo y evitar cualquier intento de construcción posible, dejarlo todo empantanado. Entonces, tenemos por un lado el peligro de caer en el cliché que no permite que ningún tipo de expresión emerja de allí porque representaría algo que ya existe en el mundo como percepción ordinaria y, por otro, el de caer en el caos y que este absorba por completo el plano de composición. Por este motivo resulta necesario considerar que

*“el caos como antítesis del orden no es propiamente el caos, no es el verdadero caos. Es una noción localizada, relativa a la noción de orden cósmico. El verdadero caos no podría ponerse sobre el platillo de una balanza, sino que permanece siempre imponderable e inconmensurable. Él correspondería más bien al centro de la balanza”*.<sup>122</sup>

Por su parte, desde la perspectiva del pintor, Paul Klee resalta la misma concepción de caos que el filósofo al afirmar que

*“No se puede decir que el caos es lo contrario del orden. El caos no es relativo a nada, no es lo opuesto de nada. Toma todo. Por tanto, él pone en cuestión ya desde el comienzo todo pensamiento lógico del caos. El caos no tiene contrario”*.<sup>123</sup>

La noción de caos, entonces, no es mensurable ni objetivable. Gracias a la existencia de la fuerza caotizante y su relación con la dimensión del plano es que puede surgir la expresión. El plano permanece abierto debido a que el caos se mantiene agazapado y presente protegiendo esa apertura. Para Deleuze, en pintura, la salida victoriosa consiste en que del caos emerja, en primera instancia, el diagrama. Este se constituye como una zona de limpieza, un diluvio, que borra los clichés previos, es una fuerza germinadora de la que surge el color-luz. Sin embargo, el diagrama no se presenta como una idea general y abarcativa, sino que cada pintor mantiene una relación catástrofe-germen o caos-germen singular a partir de la cual se organiza el cuadro, cada pintor traza su propio diagrama y desde allí el hecho pictórico se hace presente.

*“La catástrofe es el lugar de las fuerzas. El hecho pictórico es la forma deformada. Los pintores no transforman, deforman. La deformación como concepto pictórico es la deformación de la forma, es la forma en tanto fuerza que se ejerce sobre ella. La fuerza no tiene forma. Es por tanto la deformación de la forma lo que debe volver visible la fuerza que no tiene forma. No se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible”.<sup>124</sup>*

Para pensar la relación pintura-cine, y más particularmente pensar la relación con la obra de Brakhage, hemos considerado a Turner, Pollock y Rothko ya que cada uno establece un diagrama y una relación con el caos-germen singular. A partir la obra de estos artistas se puede pensar la pintura como precursora de la deformación de la forma a través del uso del trazo-mancha. Más tarde se observarán las mismas libertades representacionales en el cine experimental en general y el cine de Brakhage en particular.

Estos pintores trabajan con fuerzas que desgarran la figuración, los datos, los objetos: Turner nos acerca a la transfiguración como deformación perceptiva, Pollock al gesto como construcción sensible y Rothko al color-fuerza como despliegue de una intensidad. Veremos en detalle qué implican estas afirmaciones en cada caso ya que los tres artistas desde sus procedimientos-

diagramas singulares luchan contra el cliché y realizan un desarme sistemático del mismo para emerger del caos dando nacimiento a una lógica perceptiva a la medida de sus experimentaciones formales. A través de una singular utilización del color, primero Turner y más tarde Pollock y Rothko –en la etapa expresionista abstracta– marcaron la senda a seguir para trabajar con una cromaticidad vivaz que destroza un esquema sensorial ajustado a las normas. El color-luz así tratado determina un nuevo tipo de espacio haciendo que las formas deriven de él, estableciendo sus propias relaciones internas, ya que no se trata del mundo de los objetos sino de las relaciones color-luz. Estos pintores redescubrieron un universo sensible capaz de despertar en la retina un centelleo constante y un nuevo tipo de mirada.

Sin embargo, es necesario repetir que la catástrofe que atraviesa el lienzo para permitir emerger el color no tiene que ver en absoluto con una catástrofe personal, sino pictórica. Aquí la noción de sujeto, en todo caso, ocupa el lugar de vehículo a través del cual la fuerza logra expresar su potencia.

### **La transfiguración del color como deformación perceptiva: Joseph Mallord William Turner**

*“¿Cómo volver visibles fuerzas invisibles?”*

*Gilles Deleuze*

Joseph Mallord William Turner (1775-1851) nos enfrenta al binomio indistinguible de color-luz que materializa la violencia de climas rarefactos y el movimiento cinético de las envolventes. Los atardeceres parecen tomarlo todo, la atmósfera se vuelve vaporosa e indefinida y los objetos que se encuentran sumergidos en estas condiciones se desintegran lentamente en la fuerza que destila el color. De este modo, en muchas de sus acuarelas y óleos parece preparar al ojo para la llegada del movimiento en la imagen. El germen está allí, una síntesis temporal que se manifiesta en el lienzo. La exploración de desequilibrios locales, el movimiento oscilante del color-luz se despliega con la potencia de aquello que parece estar por estallar por fuera de los límites del lienzo; la figura se ve deformada, casi irreconocible. Así, una fuerza nos atrae para reconocer en ella un excedente estético que devela su potencia para hacer estallar el paisaje. Como fue señalado anteriormente es a través de la



deformación de la forma que se vuelve visible la fuerza que no tiene forma. De este modo, parece profanarse el concepto de representación para colmarlo de nuevas posibilidades formales y experimentales: lo que es pintado y el acto de pintar tienden a identificarse. En los cuadros de tempestades las formas se desvanecen y son tragadas por el torbellino de agua y viento. Tanto el chorro de vapor como las bolas de fuego, pierden su integridad y se expanden bajo una nueva ley gravitatoria que hace que los objetos se desmarquen del eje que los sostiene sobre la tierra. Turner nos invita a un mundo donde las coordenadas espaciales y los contornos geométricos se disipan. Aquí el tema, la figuración, son simplemente la excusa para hacer pasar las fuerzas.

Como Brakhage, este pintor ha sido también caracterizado como romántico. Andrés Duprat hace lo propio en el texto introductorio a la muestra de acuarelas que se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes en la Ciudad de Buenos Aires:

*“el romanticismo de Turner (...) inscribe en la historia de las imágenes un corte que, en tanto concibe la naturaleza como un paraíso perdido, la envía a un lugar mítico. Se vuelve, de este modo, un pasado que se hace presente solo a través de sus visiones. Y es que la naturaleza deviene en sus obras un lugar donde la historia –la acción humana– se abre, disruptiva, e impone un nuevo curso, incitando a leer en aquella la cifra de un tiempo ido: el de la unión virtuosa con el mundo natural”.*<sup>125</sup>

Turner fue testigo directo de la Revolución Industrial y en este retrato breve de su persona que hemos citado, podemos encontrar los rasgos que fueron esbozados en el segundo capítulo para dar cuenta de los motivos por los cuales se lo asociaba también a Brakhage a dicho movimiento. Sin embargo, continuando con nuestra argumentación aquí tampoco consideramos que la fuerza expresiva provenga de un genio individual o de una potencia exclusivamente subjetiva, ni que exista un paraíso perdido por el cual lamentarse o un lugar mítico en el cual resguardarse, sino que se trata de producir devenires que transformen el presente sin lamentaciones. Devenir atmósfera, devenir

bruma, devenir océano es lo que las pinceladas aguadas en las acuarelas y las texturas densas en los óleos de Turner lograron esbozar. En sus obras se manifiestan zonas de indeterminaciones donde no resultan claras las fronteras entre los objetos y sus contextos envolventes, no hay una diferenciación nítida, sino una coexistencia en el intercambio. Los límites resultan vaporosos y las zonas arremolinadas del lienzo disuelven las formas en una indistinción que presenta percepciones hasta ese momento desconocidas. Un naufragio, una ballena muriendo a causa de un arpón y el incendio de un edificio pueden ser la excusa para traer a la luz imágenes caotizadas. A través de aquello que conocemos se convoca lo inestable, la vibración, la hendidura de la percepción. El color-luz explota y se difumina, impone un nuevo curso para devolvernos una percepción cuasi gaseosa de aquello que supimos conocer en un estado sólido y estable.

Una intensa e insistente experimentación con las fuerzas que desvanecen las formas permiten divisar a Turner como uno de los grandes maestros que dio inicio a una ruptura en la historia de la percepción visual. En su obra el cliché se desmorona constantemente, se ve atravesado por las fuerzas de un caos que logra germinar en un gesto de color. John Ruskin denominaba “comienzos del color” o “nacimientos del color” a las pequeñas acuarelas en las que el pintor experimentaba con los primeros gestos de abstracción en la historia de la pintura, en las que logró que los objetos se desvanecieran y se fundan con y en el color, que la representación entre en crisis y que se invite a quien mira a un nuevo modo de educar al ojo para percibir el mundo. De hecho, no se trata de representación, figuración o narración, la escena elegida es simplemente la excusa para permitir que las fuerzas la atravesasen y lograr dar a luz al color. Esto resuena con los procedimientos que Brakhage despliega en su obra ya que no se trata de reproducir formas, sino de captar fuerzas y su potencial deformador.

Aquí lo que nos interesa analizar es la lectura de las fuerzas volcadas en procedimientos plásticos o cinematográficos que deshacen la semejanza y hacen surgir un color, un ritmo. En la pintura el cliché responde a un mundo denominado pre-pictórico; en el cine, podría decirse que el cliché es el mundo mismo. Todas las imágenes del mundo que pueden ser filmadas ya son un cliché; es ese el caos que hay que atravesar. La familia, los hijos, la montaña, la

casa, todos ellos un cliché que deben ser presentados bajo otra mirada para extraer de su figuración eso que no tienen de evidente. Así el trabajo de Brakhage, como el de Turner, parece volverse cada vez más sobrio al comprender que lo que tiene que surgir una vez que se atraviesa el caos, el plano que contiene todas las imágenes del mundo, es la imagen sin semejanza. Algo que se encuentra por fuera de nosotros mismos pero que al mismo tiempo nos contiene. En el próximo capítulo veremos cómo lo que Brakhage consideraba la manifestación de sus procesos perceptivos más complejos liberados de condicionamientos, en realidad puede pensarse como el nacimiento de un tercer ojo que nunca estuvo presente antes y que ha logrado surgir gracias a la destrucción de la mirada convencional.

Deleuze sostiene que es necesario “deshacer la representación para hacer surgir la presencia”<sup>126</sup>, atravesar el caos para hacer nacer la presencia. Turner y Brakhage atraviesan este proceso, deconstruyen la imagen; uno desde el universo pictórico, otro desde el universo cinematográfico, limpiando la imagen cada vez más, siendo cada vez más sobrios. Brakhage incorpora gestos pictóricos en su cine para hacerlo. La intervención sobre la tira de film no podría ser un correlato más evidente de ello. Sin embargo, al igual que en último período de las acuarelas de Turner, el cineasta comienza a apostar cada vez más a desligarse del punto de partida del mundo que lo rodea y que definió una buena parte de su obra y su vida (todo el corpus de films en los que retrata a su familia y su vida cotidiana) para sumergirse en la radicalidad del caos-germen y mantenerse muy cerca de él, dejando que prácticamente lo tome todo. El riesgo, sin dudas, es que el caos embarre la imagen, la vuelva un gris pleno, sin ninguna presencia o color que salga a la luz. En esa zona riesgosa de casi identificación plena con el caos es que el expresionismo abstracto juega su rol y donde no podemos dejar de leer una cercanía con la obra del cineasta. Por ello, a continuación, revisaremos la obra de Pollock y, un poco más tarde, la de Rothko.

## El gesto como construcción sensible: Jackson Pollock

*“No mostrar lo visible, sino hacer visible”*

*Paul Klee*

En Pollock nos enfrentamos al gesto en sus facetas más potentes bajo la forma de la salpicadura, el trazo y la mancha; y a las herramientas que lo hacen posible: el pincel, el recipiente de pintura, la esponja. Estas variables determinan un trabajo que se compone a través de la manualidad en modo extremo.

En la obra de Pollock las líneas no construyen un contorno, las gotas se disponen en el lienzo como presencia. Esto implica ser consciente del instante, del segundo mismo en que esos trazos fueron realizados, como si uno pudiera sumergirse en la constitución del cuadro, en el proceso de creación, en el gesto mismo. Deleuze dice que solo una mano desencadenada puede poner en juego las cualidades que Pollock despliega. “¿Qué quiere decir una mano desencadenada? (...) ¿Cuál es la cadena de la mano? La cadena de la mano, en cuanto a la pintura es, evidentemente, el ojo. En tanto que la mano sigue al ojo, puedo decir que está encadenada”.<sup>127</sup> La mano desencadenada es la que se libera de la subordinación de lo visual. De este modo, puede crear sin los condicionamientos previos de un mundo regido por coordenadas, figuras y formas cerradas.

Deleuze declara a la pintura como un arte manual. Hemos visto que el caos existe en tanto inconmensurable y que es el trabajo del diagrama generar un tamiz que permita hacer surgir la imagen sin semejanza como presencia. Aquí la mano ya no se guía por datos visuales, hechos u objetos, en síntesis, todos los clichés. Por ello, el caos-germen va más allá del orden visual. El sistema manual de trazo-mancha es aquel que se despliega en la obra de Pollock, un sistema que bordea el caos y coquetea con que este lo devore.

La crítica utilizó el término *chance operation* para describir la técnica y los procedimientos de este pintor. En lugar de buscar el gesto singular que definía la construcción sensible de su obra, al bajar el lienzo del caballete y colocarlo sobre el piso, y los peligros que este albergaba, sugirieron una aparente falta de

rigor técnico a la hora de pensar los procedimientos que lo caracterizaban. ¿Existe un diagrama en Pollock? ¿Cómo podríamos llamarlo? Quizás una sola palabra no resulta suficiente para hacerlo. Podría decirse que el gesto vital de la mano se transforma en apariencia de caos. Pero este presunto caos no es un barrial indistinguible, nos presenta profundidad, movimiento, contraste, desequilibrios. Deleuze nos continúa guiando por el camino de la abstracción cuando describe el régimen de la línea en la obra de Pollock, una línea sin dirección clara que no se propone construir ninguna forma, una línea que se ve atravesada por la fuerza deformante sin cesar:

*“La mancha color y la línea están sin contorno, es decir, no delimitan ni interior, ni exterior, ni cóncavo ni convexo. No van de un punto a otro, aún virtual, sino que pasan entre dos puntos. Los puntos colores lanzados por Pollock, y esta línea que serpentea, que se desgarrar, que se convulsiona, que no cesa de cambiar de dirección en cada instante asignable”.*<sup>128</sup>

Brakhage podía comprender por qué el *action painting* se encontraba en las antípodas de la concepción de los críticos de su tiempo, motivo por el cual esa denominación resultaría pobre e imprecisa. Estos últimos desestimaban la fuerza gravitatoria que atraviesa a un cuerpo cuando se entrega a la materia de su creación. El cuerpo se convierte en pincel, en pintura, para poder ejecutar su técnica. La línea, la salpicadura, la gota, la curva son manifestaciones de la relación de la carne con la materia, de una interacción que se retroalimenta; aquí volvemos a la idea de caos-germen. Lejos de tratarse de operaciones o movimientos sin control la naturaleza de estos es regida por la búsqueda sostenida que deviene en un estilo singular, permitiéndole a la catástrofe tomar el espacio con el peligro de que absorba la totalidad del cuadro y nada emerja de allí. Pollock sostiene:

*“Cuando me encuentro en mi pintura no soy consciente de lo que estoy haciendo. Solo es luego de un período en el que me familiarizo es que puedo ver aquello que estuve haciendo. No tengo miedo en hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque pintar tiene vida propia. Intento dejarla pasar”.*<sup>129</sup>

A modo anecdótico, la comprensión de Brakhage de esta lógica en la realización de una obra se debe a que a lo largo de su vida también se vio catalogado como alguien que no poseía dominio de la técnica o que se entregaba al azar sin criterio. Lo han acusado por filmar fuera de foco o por realizar movimientos de cámara temblorosos, como un total inexperto. Estos enunciados fueron proclamados por quienes no comprendieron, en primer lugar, la formación técnica de Brakhage y, en segundo lugar, su camino de indagación estética personal. El cineasta profundizó sus conocimientos sobre las potencialidades del material fílmico al trabajar en laboratorios y experimentar continuamente con el soporte, se encontraba lejos de cometer errores por inexperiencia.

Tanto Pollock como Brakhage, en sus respectivas disciplinas, atravesaron la técnica cuestionando e invirtiendo muchos de los criterios establecidos en los cánones del mundo del arte. Frente a percepciones no sensibilizadas sus trabajos pueden ser confundidos equivocadamente como un catálogo de operaciones azarosas, cuando contrariamente el error, el azar y la catástrofe se encuentran del lado de la producción sensible. Como sostiene Sitney:

*“Fue Brakhage, de todos los grandes realizadores de cine norteamericano de vanguardia, quien en primer lugar abrazó las directivas formales y estéticas verbales del Expresionismo abstracto. Con su cámara voladora y su montaje rápido y al cubrir la superficie del celuloide con pinturas y rayones, Brakhage llevó la imagen cinematográfica hacia el espacio del Expresionismo abstracto y relegó la convencional profundidad de foco como una función de la voluntad artística, como para decir ‘el eje profundo aparecerá solo cuando lo considere necesario’”.*<sup>130</sup>

El cine, para Brakhage, no consiste simplemente en un tipo singular de registro, sino que se adentra en la experimentalidad de los gestos que constituyen la materialidad de la imagen, aquí también la mano y el ojo se entrecruzan en una danza. En su obra la tira de fílmico se ve sometida a distintos procesos de transformación manuales: pigmentos que van del los marcadores a

las pinturas disueltas en alcohol (*The Dante Quartet*, 1987; *Water for Maya*, 2000), materiales del mundo natural como hojas o flores (*The Garden of Earthly Delights*, 1981), alas de polillas (*Mothlight*, 1963) y rayones generados con diversos utensilios o incluso con sus propias uñas (*Chinese Series*, 2003) constituyen la caja de herramientas del realizador cuando llega el momento de construir la imagen.

Así, el régimen manual se instaura como uno de los pasos ineludibles a la hora de transitar el abismo. Entre la mano y el ojo se establece un vínculo que puede atravesar distintos grados de subordinación o intercambio. Según Deleuze las cuatro tipologías de relación pueden denominarse como: digital, táctil, manual y háptica.<sup>131</sup> En la digital se da la máxima subordinación de la mano al ojo (en el caso de los registros directos donde se selecciona un recorte de formas visuales preexistentes –en el caso del cine– o de la selección de unidades visuales puras –en el caso de la pintura–); la táctil libera parcialmente a la mano para dar cuenta de referencias como el contorno y la profundidad; la manual da cuenta de la insubordinación plena de la mano en relación al ojo, esta construye un espacio sin forma en el que lo óptico se deshace. Sin embargo, el ojo y la mano pueden establecer también un vínculo en el que uno se ve absorbido por el otro. Esta sería la cuarta tipología descrita por Deleuze: el régimen háptico plantea que el ojo puede descubrir su función táctil y así tocar con los ojos. En la obra de Brakhage podremos encontrar el paso entre estas cuatro tipologías, digital, táctil, manual y háptica.<sup>132</sup> No se trata de purismos sino de la creación de movimientos oscilantes que atraviesan un régimen y luego otro.

### **El color-fuerza como despliegue de intensidad: Mark Rothko**

Los cuadros de Mark Rothko se presentan como paredes de luz, campos de colores, donde se disponen intensidades cromáticas que hacen vibrar al mundo pictórico. Sus composiciones parecen latir y respirar y lo hacen a través de colores que evocan inconmensurables espacios abiertos, desolados –incluso en la limitación de un lienzo– o, por el contrario, una interioridad constrictiva que hace su aparición a través del contraste cromático y del trabajo sutil con el gradiente de un tono. Si anteriormente dijimos que Turner deformaba la materialidad de los objetos por y a través de la experiencia del color-luz, y que

Pollock hacía del gesto (y su relación entre la mano y el ojo) una experiencia creadora a través del trazo como línea sin dirección, Rothko extrema la experimentación con el color-luz y hace de este par-unidad la materia misma de la expresión. Ya no hay un incendio, una avalancha o una tormenta que sirvan como la ocasión para mostrar que la fuerza atraviesa y destruye el paisaje, tampoco hay una línea caótica que parece moverse sin cesar en un remolino de coordenadas desorganizadas, la obra de Rothko vibra al ritmo de las combinaciones cromáticas en grandes planos, despliega superficies que componen intensidades de acuerdo a la proximidad de tonos y tintes. La materialidad más radical la encontramos al dejarnos atrapar por la creación de un mundo que responde a gradientes, variaciones y relaciones de color que atraviesan el corazón de un tinte para construir percepciones puras ligadas a una intensidad. Rothko nos sumerge en el color cuando el hombre está ausente, cuando el hombre fue convertido en color y este último es el portador de fuerzas. Por eso mismo se encoge o se amplía, se expande o se contrae, se extiende o se retrae. Si la catástrofe en el acto de pintar está ligada al nacimiento del color tanto Rothko como Brakhage se sumergen en ese caos para develar la aparición de las fuerzas que encierran los colores como intensidades expresivas.

*“Por ello, la pintura abstracta convoca fuerzas, llena al color liso de las fuerzas que contiene, muestra en sí mismas las fuerzas invisibles: de gravitación, de torbellino, de expansión, de germinación. La pintura abstracta vuelve sensibles a las fuerzas insensibles que pueblan el mundo y que nos hacen devenir. (...)*

El arte abstracto únicamente trata de afinar la sensación, *dedesmaterializarla*, trazando

*“un plano de composición arquitectónica en el que se volvería un mero ser espiritual, una materia resplandeciente pensante y pensada, ya no una sensación de mar o de árbol, sino una sensación del concepto de mar o árbol”.*<sup>133</sup>



Estas manifestaciones y cualidades del color las podremos ver en los cortos de Brakhage que analizaremos en el próximo capítulo. De este modo, pasaremos de la intervención sobre el registro filmado y la descomposición de la forma en *Thigh Line Lyre Triangular* (1961) –y de manera más radical en *Eye Myth* (1967)– a la eliminación casi por completo de todo rasgo de representación para hundirse en los colores y en los cambios de formato en *The Dante Quartet* (1987), a la abstracción completa y la construcción de un universo incandescente de movimiento y ritmo como en *Black Ice* (1994), para llegar, finalmente, a *Chinese Series* (2013) en el que el ritmo del rasguño se acelera para dar cuenta de una transformación constante a partir de un recurso mínimo.

### **El porvenir del color-movimiento**

En este capítulo intentamos dar cuenta de las posibles conjunciones que encontramos entre cine y pintura, conjunciones que se generan entre un determinado tipo de hecho pictórico y un determinado tipo de expresión cinematográfica. Desde ya que nuestro análisis no pretende considerarse de ningún modo genérico, sino que se esfuerza por encontrar afinidades singulares entre dos regímenes expresivos que construyen su plano de composición a partir de elementos diversos. Sin embargo, en el caso de Brakhage existe un cruzamiento de prácticas con la pintura y por este motivo es posible señalar que

*“En Brakhage la pantalla puede ser entendida más productivamente como una tela, un lienzo, sobre el cual experiencias novedosas y exploratorias pueden tener lugar, en lugar de una ventana a través de la cual uno puede ver un espacio tridimensional. La analogía de la ventana haciendo referencia a la pantalla cinematográfica resulta inadecuada para Brakhage considerando que no podemos ver a través de la pantalla del mismo modo en el que miramos a través de una ventana. En su lugar, la pantalla se convierte en un lienzo sobre el cual la verdadera naturaleza de la visión humana puede volver a ser despertada”.*<sup>134</sup>

La intervención directa sobre el soporte es la clave elemental que en primer lugar remite a esta relación pintura-cine. Por ello, resulta inevitable colocarnos en un lugar mestizo e interdisciplinario en el que todo el lenguaje que permitía describir las relaciones entre elementos en el cine narrativo convencional (como plano, encuadre, montaje, foco, etc.) debe ser repensado y reformulado para poder dar cuenta de la singularidad de los compuestos que se presentan en la obra. La materia se vuelve expresiva y el color que supo ser superficie, atmósfera y línea sin dirección ahora se convierte en color-movimiento, pero sin dejar de ser superficie, atmósfera y línea. Es cuestión de preguntarnos, ahora, cuáles son los desafíos que presenta este color-movimiento que se introyecta de la experiencia pictórica y que en el caso de este cine adquiere la dimensión temporal de la duración. Así el color-movimiento también es color-duración.

Veremos, entonces, como el color-luz, el color-movimiento y el color-duración se pueblan de cualidades como el ritmo y la velocidad para dar cuenta de las fuerzas que atraviesan el caos. La vibración, el acoplamiento, el retraimiento, la división, el vaciamiento son posibles descripciones de aquello que nos encontraremos en los cortometrajes que analizaremos a continuación.

## Capítulo 4: El cine inmanente y su acercamiento al estado de cosas acentrado

A lo largo de los capítulos precedentes hemos trazado un camino que ha propuesto un corrimiento al dejar de considerar la creación artística en el cine de Brakhage como un acto que se construye desde la subjetividad; pasamos, así, de un terreno de análisis que está poblado por la personalidad del cineasta a la inmanencia sin sujeto.

Considerar el plano de inmanencia como modelo o paradigma para el análisis de este cine ha sido una invitación a habitar y preguntarnos por la zona intermedia en la que confluyen tanto el objeto percibido como el sujeto percipiente. Se trata, entonces, de abandonar la dualidad establecida entre la conciencia y la cosa y adentrarse en la materia-flujo de imágenes que carece de centros de referencia claros que ordenan lo dado. A partir de este estado fluido en constante cambio y movimiento se logran constituir las percepciones (tanto cinematográficas como cotidianas). Para que esto suceda se deben dar intervalos o desviaciones que permitan que el flujo-materia de imágenes se comporte de un modo distinto. En principio, las imágenes que componen este flujo se afectan unas a otras indistintamente; el intervalo aparece cuando se establece otro tipo de relación en la que la imagen se comporta de un modo diferente: en lugar de dejarse afectar en todas sus caras y lados, y afectar al resto del conjunto del mismo modo, se verá afectada parcialmente y reaccionará, a su vez, solamente desde una parte o cara. En el limbo común de la materia-flujo este tipo de imagen podría decirse que introyecta solo de manera parcial aquello por lo que es afectada: lo que conserva es limitado, asimila ciertos aspectos y cualidades que responden al interés o utilidad que estos despiertan, el resto de la información se dispersa nuevamente en el flujo. Así, se construiría una percepción<sup>135</sup>, delimitando aquello que se conserva y aquello que sigue de largo sin producir ningún tipo de efecto y relacionándose con el resto del conjunto como lo venía haciendo. De este modo, si bien se comparte un mismo plano el modo de habitarlo se da a partir de determinadas lógicas de intercambio y coexistencia.

Como se menciona en el segundo capítulo el cerebro, el sujeto, funciona como un intervalo dentro de este sistema abierto, siendo él mismo un objeto más dentro del sistema. Dependiendo de sus capacidades sensoriales asimila las características del objeto al que se enfrenta de un modo diverso. Esto implica considerar que la subjetividad funciona como una especie de filtro o tamiz que revela parcialidades, su característica central es la de la sustracción. En este esquema, dejamos de pensar que hay una oposición entre mundo exterior y sujeto, se trata de colocarlos en la misma jerarquía, considerando que ambos se comportan como imágenes en un plano determinado. Nuestra percepción no es una entidad superadora capaz de tener una visión unificadora, sino que se encuentra inmersa en esta lógica fluida y establece una asimilación determinada del medio en el que se encuentra.

La capacidad de revelar, y al mismo tiempo de dejar de lado de esa imagen-tamiz que es nuestra conciencia, plantea el inevitable tránsito entre la opacidad y la revelación. La asimilación de ciertos rasgos implica un proceso de transformación que deja de lado la noción de totalidad absoluta para volcarse a la parcialidad posible. Sin embargo, si bien el plano de inmanencia es la condición preexistente que permite la aparición de las imágenes, la desembocadura de este camino, en su etapa final nos enfrenta, progresivamente, hacia la radicalización de la forma abstracta en lugar de la concreción y catalogación de tipologías de imágenes que surgen de este plano de inmanencia o materia-flujo.

En lugar de construir nuestro análisis a partir del surgimiento de las percepciones subjetivas que se dan en este plano nos corresponde mantenernos en las dimensiones y direcciones cambiantes que este hace posible: siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con líneas de fuga en perpetuo corrimiento. Decidimos hablar de la abstracción de la imagen en tanto y en cuanto no es posible remitir sencillamente a una referencia objetual del mundo tal como lo conocemos. Como ya se ha mencionado, nos acercaremos al estado acentrado de las imágenes en lugar de a su ordenación sensorial. En todo caso, las mínimas referencias que enfrentamos se encuentran desmenuzadas y desgranadas hasta perder la solidez que las constituye. Para esto nos resulta útil volver a recordar cómo, en el caso de la materia pictórica, los diagramas que

trazaron Turner, Rothko y Pollock destituyeron la representación y encontraron nuevas formas de visibilidad. Los pintores mencionados dejaron que los objetos fueran atravesados por las fuerzas caóticas, lucharon contra la insistencia del cliché por aparecer en cada trazo y apostaron por la intensidad cromática y gestual.

En cuanto a la imagen-movimiento se puede decir que la selección de los cinco films que se analizan se acerca con vehemencia a la condición gaseosa de la imagen, en la que esta –al mantenerse en tal estado de inestabilidad– no llega a solidificarse y materializarse plenamente ya que se encuentra en un constante desarme. La potencia de este régimen sensorial responde a criterios intensivos. Son las fuerzas y los elementos visuales mínimos que forjan el devenir temporal de su transformación. Ya no se trata de la narración de escenas de la vida cotidiana, o de la creación de mitos de origen, ni la vanaglorización de la mirada subjetiva del artista, sino de adentrarse en la densidad de la materia-flujo que en constante devenir no deja de devolvernos la evanescencia de aquello que se consideraba un estado de cosas concreto. Se trata, entonces, de permitirnos habitar una zona de indeterminación en la cual las palabras que habitualmente se utilizan para describir lo visible resultan insuficientes.

En este capítulo se abordan películas que han sido intervenidas sobre la superficie del registro (*Thigh Line Lyre Triangular*, 1961; *Eye Myth*, 1967), otras que fueron pintadas cuasi-exclusivamente a mano sobre la tira de celuloide (*The Dante Quartet*, 1987; *Black Ice*, 1994), para culminar con una que se compone únicamente a partir de rasguños sobre la emulsión (*Chinese Series*, 2003). Esta selección se propone como una línea transversal de lectura posible dentro del corpus vasto y extenso de la filmografía de Stan Brakhage y nos permitirá observar con mayor claridad cómo las nociones de inmanencia, caos-germen, color-luz y color-movimiento se despliegan en un universo estético específico a través de procedimientos y materiales concretos. En estas obras podremos ver cómo los clichés de la representación, la figuración y la narración son detonados hasta el punto en el que la imagen llega a rozar el caos y abandona toda narración o tema entendidos en términos clásicos. Brakhage propone adentrarnos en un mundo sensible con otros parámetros de lectura.

Este cine pareciera darles lugar a las visiones puras en lugar de intentar constringirlas a las estructuras vinculadas a una historia o a un sujeto-personaje. Es en este sentido que el realizador afirma que “casi todos mis movimientos y reacciones son instintivos y dirigidos a encontrar algo nuevo en vez de señalar algo ya descubierto. En este contexto, todos mis films son experimentales”.<sup>136</sup> La experimentalidad de Brakhage radica en la creación de visibilidades anómalas a través de bloques de movimiento-duración que se corren del cliché de la representación cinematográfica y hace posibles composiciones que se inscriben en un espacio indefinido poblado de un movimiento abstracto.

### **El origen-torbellino**

Como se ha desarrollado hasta aquí, nuestro modelo para abordar el cine de Brakhage no es el de la percepción “natural”, ni el de la de la percepción extraordinaria de un visionario. Para pensar este cine no se parte de la lógica de un sujeto que define puntos de anclaje a partir de su relación pragmática con el mundo, ni la de un sujeto que se conecta con las musas y le revela verdades escondidas al resto de los mortales. Se trata de desarticular cualquier tipo de jerarquía que reponga la verticalidad como patrón organizativo: ni la percepción concebida como selección operativa sobre el mundo de la productividad, ni como manifestación singular del genio visionario que en conexión con fuerzas místicas nos revela aquello que nuestra mente agobiada por la cotidianeidad no puede detectar.

En el primer capítulo se mencionó cómo los dispositivos visuales insistían en la búsqueda por reproducir un modelo que cumpla con la función de eliminar del conjunto de las imágenes todas aquellas sobre las cuales no tiene ninguna sujeción posible. Por ello, este primer momento que involucra a la percepción y la normativización de los dispositivos –que se enlazan con esta– se caracteriza por ser sustractivo para poder operar en el mundo y funcionar de manera eficiente. Así, aquellos códigos estéticos que se erigieron como hegemónicos y que se enlazan con este tipo de visualidad fueron los de la perspectiva renacentista, la reproducción mimética y la narrativa.

Como se vio anteriormente, Brakhage realizó una crítica sobre esta tríada, al señalar que “el ‘realismo absoluto’ de la imagen en movimiento es una ilusión, esencialmente occidental, del siglo XX”.<sup>137</sup> Su manifiesta distancia y crítica sobre este tipo de percepción limitante lo llevó a expandir su esfera de producción estética hacia un modo anómalo de experimentar el mundo que implicaba traer al régimen de lo visible todo aquello que no respondiera exclusivamente a criterios de utilidad o pragmatismo vital. En este ejercicio incluso consideró el recuerdo y el pensamiento visual como partes fundamentales e integrales de la percepción, en un sentido ampliado. Por ello, sus reflexiones sobre este punto se corren de los cánones clásicos a la hora de pensar el cine. En sus obras hizo un uso singular de la técnicas y procedimientos cinematográficos para llevar a cabo este objetivo: el montaje no responde a la necesidad de articular una historia, el encuadre no recorta el mundo privilegiando una lectura clara, el foco no da cuenta de la representación nítida de los objetos, y así sucesivamente.

En este ímpetu rebelde jamás perdió del centro de su reflexión al cuerpo (su cuerpo) y a la subjetividad como motores de producción perceptiva-poética.<sup>138</sup> Para el cineasta se trataba de pervertir aquellos condicionamientos que la cultura nos impuso y liberar al ojo y a la mente de su decodificación ordenadora. Sin embargo, aquella fuerza que hacía posible esta misión era la de un “yo” siempre presente, cuasi metafísico que entraba en contacto con una instancia más elevada y que se regodeaba en sus capacidades especiales como genio ejemplar.

Aquí se propone pensar el cine de Brakhage como aquella instancia que “suprime el anclaje del sujeto tanto como el horizonte del mundo”.<sup>139</sup> La liberación del ojo no implicaría, entonces, una presencia más fuerte y pugnante de la subjetividad (dejando atrás a los ideales románticos de la interioridad), sino un desplazamiento del yo para permitir revelar una relación directa con la materia y con las fuerzas caóticas que recorren el plano que la contiene.

Teniendo esto en mente nos abocamos a establecer los parámetros que nos permiten realizar un análisis inmanente de la producción visual del cineasta. Si no se incurre en la figura del sujeto, ni en la de un horizonte ordenador, nos encontramos de cara a las fuerzas impersonales, los perceptos, los afectos y el

caos-germen como potencias desestabilizadoras y generadoras. Se trata de poner a bailar lo desconocido, lo heterogéneo en posiciones siempre cambiantes. Podría decirse que enfrentar a este cine nos provoca a pensar sobre la idea de un origen-torbellino. En cada gesto se construye el universo sensible entero nuevamente. Hay que aprender a verlo y nombrarlo cada vez. Brakhage parece mostrar la potencia de todo comienzo y sostenerse en ese frágil vórtice sin caer de lleno en un agujero negro que lo trague como un pantano visual.

### **Una poética del cambio**

Según este análisis, el cine de Brakhage “no responde en absoluto al modelo de la percepción natural subjetiva porque la movilidad de sus centros, la variabilidad de sus encuadres, lo inducen siempre a restaurar vastas zonas acentradas y desencuadradas<sup>140</sup>: tiende entonces a coincidir con el primer régimen de la imagen-movimiento, la universal variación, la percepción total, objetiva y difusa”.<sup>141</sup> Este régimen supone un conjunto infinito de todas las imágenes, donde no cesan de cambiar, en el que no hay centros de referencia, y donde no se construyen percepciones bajo coordenadas realistas del espacio. El contorno, la figura y la línea son fugitivas, no se solidifican. “En la imagen-movimiento no hay todavía cuerpos o líneas rígidas, sino tan solo líneas o figuras de luz. Los bloques de espacio-tiempo son figuras de este tipo. Son imágenes en sí”.<sup>142</sup> Por ello, se puede sostener que “el plano de inmanencia o plano de materia (...) es: conjunto de imágenes-movimiento; colección de líneas o figuras de luz; serie de bloques de espacio-tiempo”.<sup>143</sup>

Este cine constituye su propia imagen sin referencia, eje o centro. Las imágenes del mundo que aparecen son sujetas a la problematización de su variabilidad, flexibilidad y disrupción. Así, el modelo que se propone es fluido, orgánico y cambiante. En lugar de jerarquizar las formas estables y los instantes privilegiados como poses o recortes, aquello que se pretende construir es una poética del cambio, de la transformación. Bruce Elder utiliza la expresión “formas en perpetua regeneración” para describir el estado de estas imágenes y su constitución en el campo de la composición estética. Este intervalo de transformación que no se fija en una forma estable permite



*“denotar formas que producen una sensación de ‘una continua aparición de la novedad’ al renovarse constantemente a sí mismas, al dejar de lado sus características básicas y asumir nuevas características constantemente. En su forma más extrema, las formas en perpetua regeneración parecen estar constantemente al borde del colapso, y evitan ese colapso amenazante alterando su carácter de un momento a otro. Es evidente que tales formas son compatibles con las prácticas de forma abierta. Las películas de Stan Brakhage frecuentemente usan formas perpetuamente regeneradoras”.*<sup>144</sup>

La tensión que compone a este tipo de imagen caleidoscópica, en constante circulación, conversión y tensión asemeja ser materia viva, potencial puro, se muestra siempre incompleta. La incompletitud permite mantener abierto el resquicio para una nueva transformación y así sostener un carácter temporal en constante renovación y recomienzo.

En los primeros tres trabajos que analizamos aquí, podremos encontrar imágenes que se presentan como percepciones recortadas sobre este flujo incesante de imágenes cambiantes. Pero si bien es posible identificar, en cierto grado, la referencialidad de las mismas, estas no dejan de estar atravesadas por la violencia del color que las metamorfosea en algo más que lo que ellas mismas revelan y las acerca al caos-germen, al colapso del que habla Elder. Además, en cada uno de los films la referencialidad se pierde de manera gradual y es con el esfuerzo perceptivo del espectador que se logra distinguir, velado en el fondo, entre las oleadas de colores, contornos sutiles de lo que alguna vez fue un registro.

En la obra de Brakhage podría pensarse al “universo como cine en sí” ya que retomando una cita que se mencionó en el primer capítulo de esta investigación:

*“...el plano de inmanencia es enteramente luz. El conjunto de los movimientos, de las acciones y reacciones, es luz que se*

*difunde, que se propaga 'sin resistencia y sin pérdida'. La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz".<sup>145</sup>*

Las imágenes desbordan la percepción por todas partes. Las imágenes cinematográficas construyen un universo desconocido para el ojo humano. El punto de partida deja de ser cada vez, con más violencia, el del mundo que se observa a través de una ventana o caminando por la calle. Aquello que se entendió en un primer momento por percepción se convierte en un devenir constante de zonas indeterminadas. Ya no hay cosas, animales o personas por retratar, sino que ingresamos a un universo donde todo es visión y variación. Ya no se trata de reconocer similitudes sino de abrazar sensaciones coloreantes puras, es una invitación a abandonar todo un sistema de referencias y catalogaciones y correr los límites de aquello que consideramos como figurativo.

De un sistema cerrado de identificación nos trasladamos a un campo abierto que pone énfasis en el proceso y las relaciones que se suceden en este en el tiempo. El tiempo se revela como la medida del cambio: la irregularidad, la no repetición, la multiplicidad y la simultaneidad son las características que pueblan la apertura de este campo en el que las entidades no representacionales estimulan nuestro circuito ojo-cerebro con cualidades que no pueden ser determinadas sencillamente por nuestro lenguaje. La incapacidad de articular en palabras aquello que se percibe es lo que le otorga a esta expresión cinematográfica su libertad asociativa y su potencia creadora. Así, el cine experimental "recrea" el plano acentrado de imágenes-movimiento puras, la materia-flujo, la universal variación.

### **La crisis del horizonte**

En el libro *Los condenados de la pantalla* Hito Steyerl propone un breve estudio sobre la historia de la perspectiva y una revisión sobre cómo se ha transformado hasta la actualidad. Sobre la normativización de la percepción sostiene que

*“la construcción de una perspectiva lineal decreta como norma el punto de vista de un espectador inmóvil con un solo ojo; y este punto de vista se asume como natural, científico y objetivo. Así la perspectiva lineal se basa en una abstracción y no se corresponde con ninguna percepción subjetiva”.*<sup>146</sup>

La autora da cuenta de que en la contemporaneidad nos encontramos en un estado de cosas que carece de bases estables sobre las cuales los fundamentos sólidos (tanto políticos como metafísicos) se pueden sostener. Los grandes proyectos y relatos<sup>147</sup> se han visto derrumbados por una fuerza demoledora. Como consecuencia, nos vemos de cara a un estado de caída libre, sin ningún asidero posible. Esta fuerza gravitatoria disruptiva afecta tanto a los sujetos como a los objetos e implica la pérdida de un horizonte fijo, ya que no hay una referencia clara que permita determinar las coordenadas espaciales y los “modos tradicionales de mirar y percibir se hacen añicos. Se altera todo sentido del equilibrio. Se distorsionan y multiplican las perspectivas. Surgen nuevos tipos de visualidad”.<sup>148</sup>

Se podría decir que la orientación y organización del espacio dependía del horizonte, de una línea fija que funcionaba como referencia o punto de equilibrio, y que permitía posicionar al observador en un lugar definido y así proporcionar estabilidad. La perspectiva funcionaba, entonces, como un paradigma objetivo y ordenador de la representación. Steyerl afirma que durante el siglo XIX comienza a tener lugar un cambio en este paradigma en el campo de la pintura. Para dar cuenta de este giro es invocado el nombre de J. M. W. Turner. Dos de sus pinturas al óleo captan la atención de la autora: *El barco de esclavos* (1840) y *Lluvia, vapor y velocidad* (1844), ambas obras pertenecientes al último período del pintor. El primero de estos cuadros representa una escena en la que esclavos son lanzados desde un barco al mar y mueren devorados por tiburones y el segundo una envolvente ambiental en la que apenas se vislumbran las vías de un tren y una locomotora que avanza. En estos óleos la línea del horizonte es apenas perceptible, parece que se encuentra en un estado flotante, suspendido, absorbido por el clima rarefacto. Sin embargo, sigue presente, aunque afectado por las fuerzas que lo atraviesan. “Las perspectivas adoptan

puntos de vista móviles”, y los contornos de los objetos y sujetos parecen fusionarse con el paisaje.<sup>149</sup>

En el siglo XX las inestabilidades pintadas por Turner se abisman aún más. La pintura se libera de la representación, abandona la referencialidad y se sumerge en paisajes abstractos como en los casos de las obras de Pollock y Rothko (que se vio en el capítulo anterior). Con la llegada del cine y la imagen-movimiento se presenta la posibilidad de desarticular el tiempo lineal a través del montaje y el cine experimental hace posible pensar y producir nuevas libertades representacionales. Esta inestabilidad en el campo de la composición estética supone “una caída sin reserva hacia los objetos, abrazando un mundo de fuerzas y materia, carente de toda estabilidad original, que desencadena el repentino shock de la apertura: una libertad espantosa, absolutamente desterritorializante y siempre desconocida”.<sup>150</sup>

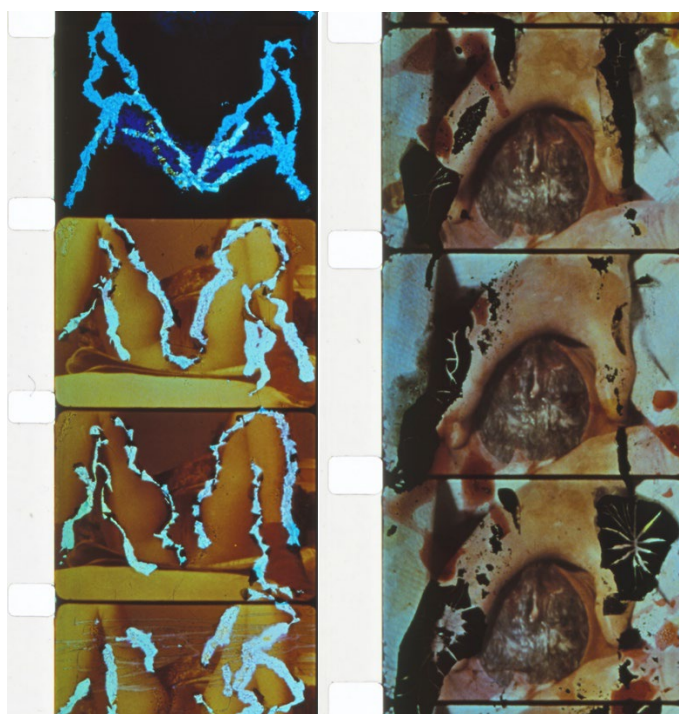
Frente a esta libertad y desterritorialización es que la obra de Brakhage puede ser considerada como un ejercicio subterráneo que se propone la ampliación de lo que se pensaba hasta ese momento como materia visible. Esta ampliación devuelve al espacio común y compartido aquello que había sido eliminado, lo que había quedado oculto por la instauración de determinados dispositivos de visualidad se hace visible para expandir el espacio de la expresión estética. La desintegración del horizonte y del territorio operan como el puntapié inicial para pensar próximos universos posibles en lugar de llorar por el paraíso perdido.

### **Análisis de obra. La desterritorialización de las sensaciones**

En una de las innumerables entrevistas que le realizaron a lo largo de su vida Brakhage cuenta que para trabajar sobre la tira de celuloide preparaba la superficie con químicos para que la pintura pudiera secarse y formar patrones. Durante el proceso de secado intervenía, una vez más, la superficie con químicos para generar formas orgánicas. Finalmente realizaba un recorrido cuadro a cuadro para establecer una conexión entre los patrones que se habían creado y lograr conformar un todo articulado.<sup>151</sup> Las herramientas para realizar estas tareas podían oscilar entre escarbadiques, agujas y sus propios dedos.

En este proceso los pinceles servían solo para superficies grandes ya que el tamaño de los fotogramas resultaba realmente limitado como superficie de trabajo. Los pigmentos que utilizaba para pintar eran pinturas para vitrales, acrílicos y marcadores. Incluso llegó a aplicar hojas, flores o restos de alas de polillas sobre el soporte. Estos procesos de intervención sobre el material requerían una cantidad excesiva de trabajo y dedicación, considerando que 24 fotogramas se reflejan en solamente 1 segundo de proyección. Aquello que llevaba horas e incluso días enteros de trabajo, en el momento de la proyección se desvanece tan solo en un parpadeo. Considerar esto coloca la labor del cineasta en esta etapa de la producción más cerca de la tarea pictórica y artesanal que del registro visual. Posteriormente, durante el proceso de laboratorio algunos fotogramas podían llegar a ser duplicados (una o varias veces) con la ayuda de una copiadora óptica. El laboratorio, en algunos de sus trabajos, resultó una instancia determinante para el ritmo visual de la composición ya que permitía realizar procedimientos que en la etapa de la intervención directa eran imposibles. A continuación, revisaremos estos aspectos técnicos en los casos que se han seleccionado para la investigación y aquello que hemos sostenido a lo largo de este capítulo.

***Thigh Line Lyre Triangular*** (1961, 16 mm, 5 m. 56 s., color, silente)



Cortesía del patrimonio de Stan Brakhage y Fred Camper ([www.fredcamper.com](http://www.fredcamper.com))

Como se mencionó al comienzo de este capítulo nuestra intención es dar cuenta de un viaje expresivo que atraviesa la representación para poder correrse radicalmente de ella y adentrarse en las fuerzas de la abstracción a partir del uso del color-luz como potencia desarticulante. Para el comienzo de este análisis se han seleccionado algunos trabajos de Brakhage en los que se encuentran fragmentos de registro fílmico y en los que se puede observar cómo se ven atravesados por la fuerza del color desintegradora.

Comenzamos analizando *Thigh Line Lyre Triangular* (1961). Para ello partimos de dos citas, una perteneciente al mismo cineasta y la otra a un análisis exhaustivo de P. Adams Sitney sobre la obra. La primera pertenece a un libro que recopila entrevistas; en una de ellas Brakhage enuncia:

*“En el nacimiento de mi primer hijo, era profundamente consciente de la visión hipnagógica siempre que pestañeaba. Pero esto no apareció en la película que realicé del parto, **Window Water Baby Moving** (1959). Por este motivo, en el nacimiento de mi segundo hijo, que ocurre en la segunda parte de **Dog Star Man**, y en el de mi tercer hijo, en **Thigh Line Lyre Triangular** (1961), pinté sobre la película para incluir aquello que había visto. Me sentí muy impresionado cuando me di cuenta de que mi closed-eye vision se parecía mucho al trabajo de los pintores expresionistas abstractos que yo admiraba tanto como Pollock o Rothko”.*<sup>152</sup>

En este fragmento se encuentran la mayoría de los argumentos que se han desgranado y cuestionado a lo largo de esta investigación. En primer lugar, el cineasta construye su fabulación creadora a partir de sí mismo, manifiesta su inquietud sobre cómo la película que realizó sobre su primogénito no daba cuenta de su proceso perceptivo personal y de cómo fue necesario intervenir directamente sobre el material fílmico para que esto tuviera lugar y remediar esta aparente carencia o falencia del dispositivo cinematográfico. También encontramos la terminología que utilizó para enumerar y clasificar su modelo perceptivo y que se ha revisado en el segundo capítulo. Finalmente, aparece la

analogía entre la interioridad que él ve manifiesta en su film y aquello que se despliega en las obras de pintores que se analizaron anteriormente.

Sin embargo, más allá de las intenciones del artista, lo que nos convoca es la pregunta por la fuerza que atraviesa las imágenes inmanentes, el caos que estas rozan, qué emerge de ellas y qué logran construir. ¿Qué régimen visible produce la intervención directa sobre el material? ¿Qué perceptos o afectos son liberados en este gesto? Trataremos de responder a estas preguntas paso a paso.

Revisamos, entonces, la descripción de Sitney de *Thigh Line Lyre Triangular*

*“(...) vemos un espacio radicalmente transformado. Los pasajes de película blanca y negra son más insistentes; hay planos retorcidos, anamórficos de Jane dando a luz; el montaje mezcla el nacimiento con resplandecientes planos de animales, un flamenco y un oso polar de las tomas de **Anticipation of the Night**. El film entero ha sido pintado con puntos coloreados, manchas y líneas. La película comienza con una línea pintada que parece abrir una escena con el parto ya encaminado. Debajo de la superficie pintada que cambia rápidamente vemos a un médico, el nacimiento, la placenta, la madre sonriente, pero en un flujo elíptico completamente carente del suspenso presente en el film anterior [el autor se refiere al cortometraje **Window Water Baby Moving** (1959) en el que Brakhage retrata el nacimiento de su primogénito]. Allí Brakhage utilizaba el corte plástico para cambiar entre el presente y el pasado o el futuro en su primer film en el que retrataba un nacimiento, ahora utiliza la superficie pintada para suavizar y omitir las transiciones entre el nacimiento y la extraña aparición invertida del oso polar o del flamenco. Aunque no lo vemos a él en este film, no hay duda de que estamos observando el nacimiento a través de los ojos del artista, de su extática mirada que se encuentra al*

*límite de la posesión. En el momento del nacimiento estaba lo suficientemente en sus cabales como para prestarle atención a las sutilezas de su percepción al mismo tiempo que miraba a su esposa dar a luz”.*<sup>153</sup>

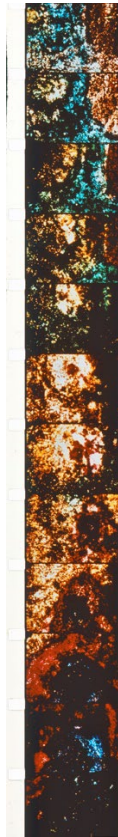
En primer lugar, surge la complejidad que implica describir el objeto que se intenta analizar. Si bien las descripciones pueden ser meticulosas y detallistas, siempre parece que hay algo que escapa al listado de cualidades por más exhaustividad que se ponga en juego. En segundo lugar, en este fragmento se replica la figura del artista como visionario que hace posible traer percepciones a la luz. Proponemos precisamente dudar de que nos encontramos mirando a través de los ojos del cineasta, eliminar lo anecdótico del análisis, y dejar de acudir a los escritos como manuales para leer la composición del film. Proponemos soltarle la mano al sujeto y permitir que ese lugar de anclaje “el artista ha visto x o y” por un devenir no humano de la percepción. Esto no quiere decir que el hombre deje de existir, sino que el intercambio, la mezcla, la reciprocidad entre el material y el sujeto construyen un nuevo ser de sensación que lo incorpora a través de sus percepciones, pero transformándolo en un compuesto que lo excede. En este film podemos observar efectivamente imágenes de un nacimiento, eso es incuestionable, pero el modo en el que se presentan más que dar cuenta de aquello que percibió el padre-artista en sus sensaciones y pensamientos visionarios materializan el intercambio con zonas de indeterminación, de indiscernibilidad. Aparece recreada y en constante vibración esa zona previa, anterior a toda diferenciación posible. En lugar de “suavizar y omitir las transiciones”, como sostiene Sitney, lo que las intervenciones en el material fílmico generan en este cortometraje es la caotización de lo conocido. Nos vemos de frente a una provocación que hace que nos replanteemos que aquella supuesta “ventana al mundo”, que podría ser el cine, puede convertirse en un ensayo de enrarecimiento y desfamiliarización para abrir lógicas relacionales anómalas con el mundo que nos rodea.

Aquí aún encontramos los vestigios de un tema que se retrata, que salta a la vista más allá de las intervenciones que convierten a lo que en algún momento supo ser un registro doméstico en un devenir imagen-movimiento-color. La figura, la representación, el cuerpo y las transformaciones vitales que este sufre en el



proceso de parto están presentes y atravesadas por fuerzas que no cesan de descomponer lo visible. Si nos lo proponemos, podemos seguir un cierto hilo narrativo con un comienzo, un nudo y un desenlace evidentes (la presentación de la madre, el médico, el parto y el nacimiento). Pero en ese transcurso no es posible desestimar que la imagen aquí pierde su solidez, fijeza o predictibilidad. Así, el retrato cinematográfico de un nacimiento puede adquirir condiciones que desarman esa representación para llevarla al límite de la abstracción y en ese gesto problematizar aquello que podemos identificar y nombrar. Los hechos, los objetos, los datos se encuentran en un remolino que los caotiza, el tiempo pierde su ordenación predecible. El montaje rápido, las imágenes que sufren la distorsión de la anamorfosis, los movimientos de cámara veloces, los fragmentos de pura intervención sobre el soporte, hacen que la sensación se contraiga o se expanda. Incluso los planos vacíos por su pura blancura generan espacios de aire para que el film respire. Experimentamos una liberación respecto de la estructura narrativa y nos sumergimos en el pantano de una devenir cromático, intenso e ilocalizable. Aquello que en otro tipo de cine es descartado por resultar inútil o excedentario aquí ocupa el lugar de un desvío productivo en el que el cuerpo y la materia establecen una danza aberrante. El ojo ya no puede apelar a su memoria y su inventario para establecer la identidad de aquello que ve. La movilidad constante y la inmersión en un campo de multiplicidad parecerían ser los lineamientos que nos guían en este estado gaseoso de la percepción.

***Eye Myth*** (1967,35 mm, 8 s. , color, silente)



*Cortesía del patrimonio de Stan Brakhage y Fred Camper ([www.fredcamper.com](http://www.fredcamper.com))*

Brakhage nos pone a prueba y nos obliga a encontrar palabras secretas para adentrarnos en este universo singular que nos permitan expresar aquello que ocurre cuando se logra hendir el ojo y, de este modo, abrir la percepción a cualidades que destierran cualquier decodificación normalizadora. Estas palabras nos permitirán expresar una sensibilidad renovada y dispuesta a enfrentar percepciones que se producen en intervalos anómalos. Para el cortometraje que se analiza en este punto hemos elegido el término turbulencia. La turbulencia es un movimiento desordenado en el que las moléculas describen trayectorias sinuosas y forman torbellinos. De este modo nos vemos sumergidos en un remolino de colores y formas en constante transformación que nos obliga a reconsiderar las coordenadas espaciales. Aquí, fondo y figura dejan de distinguirse y el ojo debe forzosamente reaprender a colocarse en una zona inestable, donde la variabilidad es la lógica que regula el devenir de las

imágenes. La turbulencia es la condición preexistente que nos habilita a transitar la inestabilidad de un recorrido compuesto por una cromaticidad cambiante.

Brakhage nos dispone en un medio inestable para crear un fugaz mito visual. Una fugacidad que solo dura ocho segundos y que nos fuerza a agudizar nuestros sentidos para que ese breve lapso temporal no suceda sin que nos permitamos experimentar aquello que se revela en la imagen. del origen verbal y este desplazamiento se hace presente como una fuerza destructiva que desintegra las coordenadas del espacio material, los contornos se desgranán hasta pasar al terreno de lo amorfo. Las figuras que aparecen no dejan de sufrir procesos de superposición, craquelado, texturización, fusión, deformación. El tornado nos ha engullido y en ese estado lo conocido es llevado a los límites de lo identificable.

*Eye Myth* es el cuchillo que desgarró la retina como en *Un perro andaluz*<sup>154</sup>. Una vez que esa herida queda abierta solo es posible entregarse a lo que de ella pueda brotar. El hombre queda envuelto en imágenes irreductibles a la categorización racional. En aparente caída libre el régimen visual en el que se encuentra sumergido parece ser la representación de la materia afectada por la fuerza caotizante. Esta fuerza nos invita a experimentarla como un golpe al cuerpo que despierta la evanescente, sin anclajes ni horizontes definidos,

El caos-germen no deja de presentarse a sí mismo como una potencia abierta al devenir. La volatilidad del comienzo, del recomenzar constante nos deja sin una referencia clara. Siempre tendremos un inventario incompleto de aquello a lo que nos enfrentamos, porque cada nuevo recomenzar nos enfrentará a desafíos que no habían sido descubiertos con anterioridad. Así, disponerse frente a lo abierto es un proceso constante de creación y destrucción. El origen-torbellino es una fuerza que produce nuevos visibles en perpetua generación.

La intensidad de la variación cromática nos sumerge en una marea intermitente del ritmo visual oceánico. Un ritmo que es constituido y atravesado por las intensidades de paisajes no humanos, paisajes que provienen de la

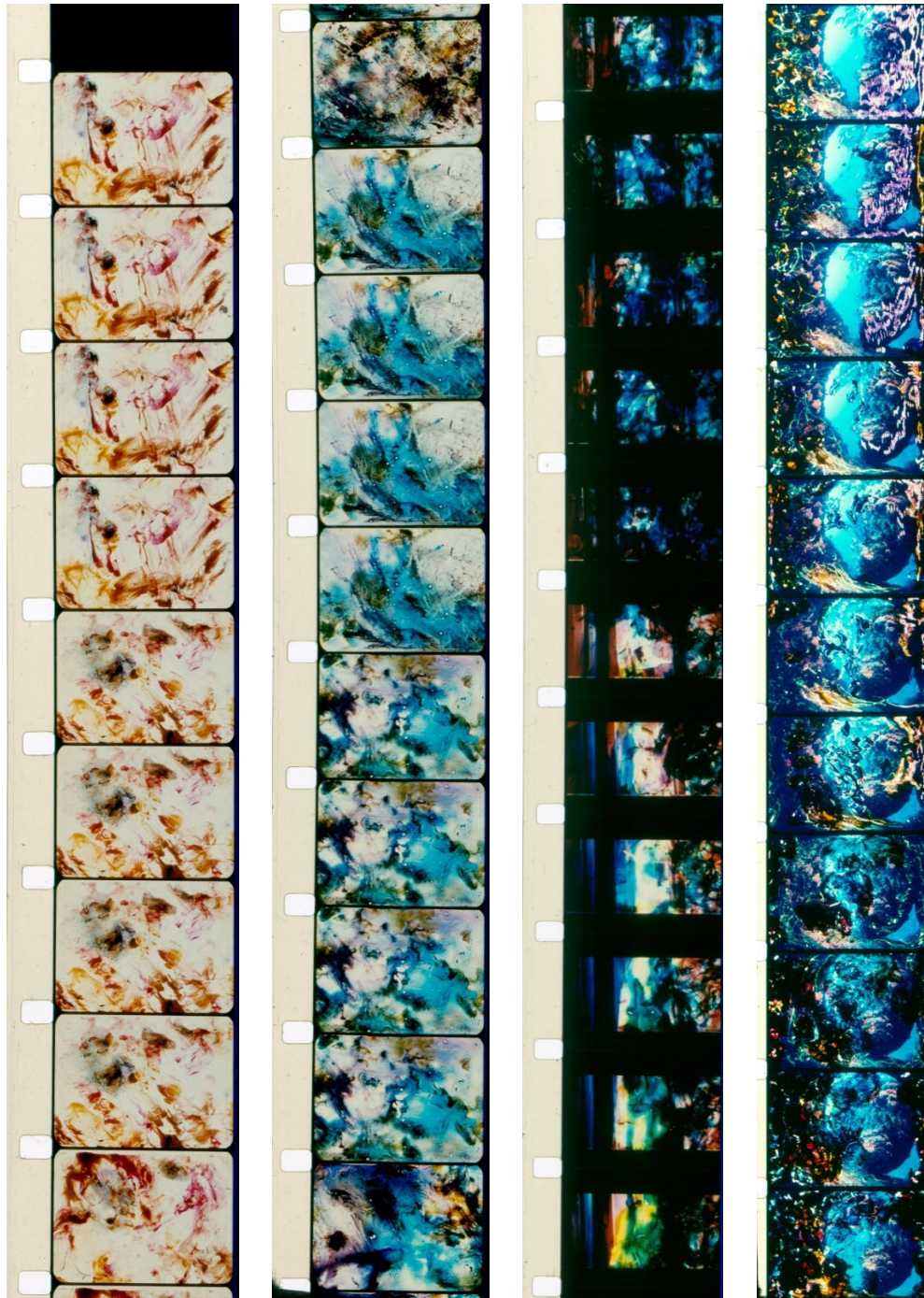
materia revelándose frente a nosotros como un universo posible, más allá de los límites pensados de la percepción regulada.

La luz y el color disputan una gran batalla contra el cliché en la que despliegan sus potencias. El color-luz como vehículo expresivo nos permite acceder a espacios inimaginados y a la creación de zonas indeterminadas. El color pasa de ser pigmento (cuando fue aplicado sobre el soporte) a un vehículo de intensidad color-movimiento (cuando es proyectado). La cromaticidad lumínica se extrema hasta el territorio de la hapticidad y nos lleva a considerar la superficie de la imagen como un paisaje a ser explorado por el ojo no solo en un sentido visual, sino también táctil.

La fuerza que desgrana la referencialidad de la imagen opera por gradientes de intensidad, de menor a mayor su potencia revela que la imagen puede construirse y destruirse y, sin embargo, mantener sus componentes expresivos intactos. Somos nosotros quienes debemos permitirnos habitar la incandescencia de un instante desfigurante.

***The Dante Quartet*** (1987, 35 mm, 6 m. 3 s. , color, silente)

[Consiste de cuatro partes: *Hell Itself* (IMAX), *Hell Spit Flexion* (35 mm), *Purgation* (sobre fragmentos de una copia en 70 mm del film de Billy Wilder *Irma la Douce*) y *Existence is song* (IMAX)]



Cortesía del patrimonio de Stan Brakhage y Fred Camper ([www.fredcamper.com](http://www.fredcamper.com))

A diferencia de los dos trabajos que se han revisado hasta el momento en este apartado que sufren la deformación de la forma a través de la intensidad del color-luz como torbellino desestabilizador, y continuando aquello que menciona Fred Camper en el texto introductorio a los DVDs editados por el sello Criterion de la obra de Brakhage en relación a la tensión entre inmovilidad y movimiento a partir de procedimientos ópticos, *Dante Quartet* parece construir su ritmo a partir de aceleraciones y rallentis en la consecución del flujo cromático. Revisemos aquello que afirma Camper:

*“El trabajo de Brakhage frecuentemente se desarrolla al establecer contradicciones en una variedad de niveles. En muchos de sus últimos films pintados a mano, una oposición resulta del hecho de que la mayoría de las imágenes individuales se repiten entre dos y cuatro cuadros, produciendo imágenes que duran desde una doceava hasta una sexta parte de segundo. La velocidad es lo suficientemente rápida como para sugerir movimiento y lo suficientemente lenta como para permitir que cada pintura se vea como un cuadro inmóvil, creando una tensión exquisita entre las dos partes de la naturaleza dual del cine”.*<sup>155</sup>

Desde ya que intentar describir las cualidades de los colores presentes en este devenir incesante entre fijeza y movimiento resulta una tarea imposible y, en definitiva, irrelevante. Sí tratamos de señalar aquellos aspectos que dan cuenta de los bloques de movimiento-duración “inmanentizados” que se construyen en este film dividido en cuatro partes.

La primera sección de este film, *Hell Itself*, fue trabajada en formato IMAX. Considerando que Brakhage en la mayor parte de su obra filmó e intervino material en 16 mm o en Super8, contar con una superficie como la del IMAX (70 mm de ancho por 48,5 mm de alto) le permitió explayar sus técnicas y realizar intervenciones sin preocuparse por la fragilidad del soporte o la limitación espacial. En esta primera parte se pueden observar texturas muy similares a pinceladas y veladuras sobre una base blanca y luminosa. Por debajo de los colores se vislumbra una lengua de tierra que se asemeja a una costa. Aquí ya

no presenciamos la intervención como deformación o expansión sensible, como en el caso de *Thigh Line Lyre Triangular*, donde el registro hacía visibles límites, aunque afectados por la fuerza cromática que los descomponía, ni tampoco como en el caso de *Eye Myth* donde las acciones, reacciones y el universo de la imagen-movimiento se veían imbuidas por un color que lo absorbía todo en un instante. Aquí la velocidad parece fluir entre una aparente quietud (efímera) y un discurrir violento. Los planos negros generan un vacío, un hiato, entre un clima cromático y otro. Nos movemos entre la organicidad de las pinceladas de los primeros segundos a los tintes oscuros y negros que se fijan en la imagen como restos arqueológicos. Así, entre la cuasi fijeza y la catarata coloreante las capas de tintes se van despejando y superponiendo sin cesar. Chorros de pintura negra se craquelan sobre la superficie fijando su paso por la imagen, arcoíris se funden entre sí. No hay un ritmo uniforme que se sostenga. Se pasa de la lentitud a la aceleración sin un patrón aparente. La atención se mantiene en velo por este constante cambio de velocidades que imposibilita anticipar el próximo movimiento.

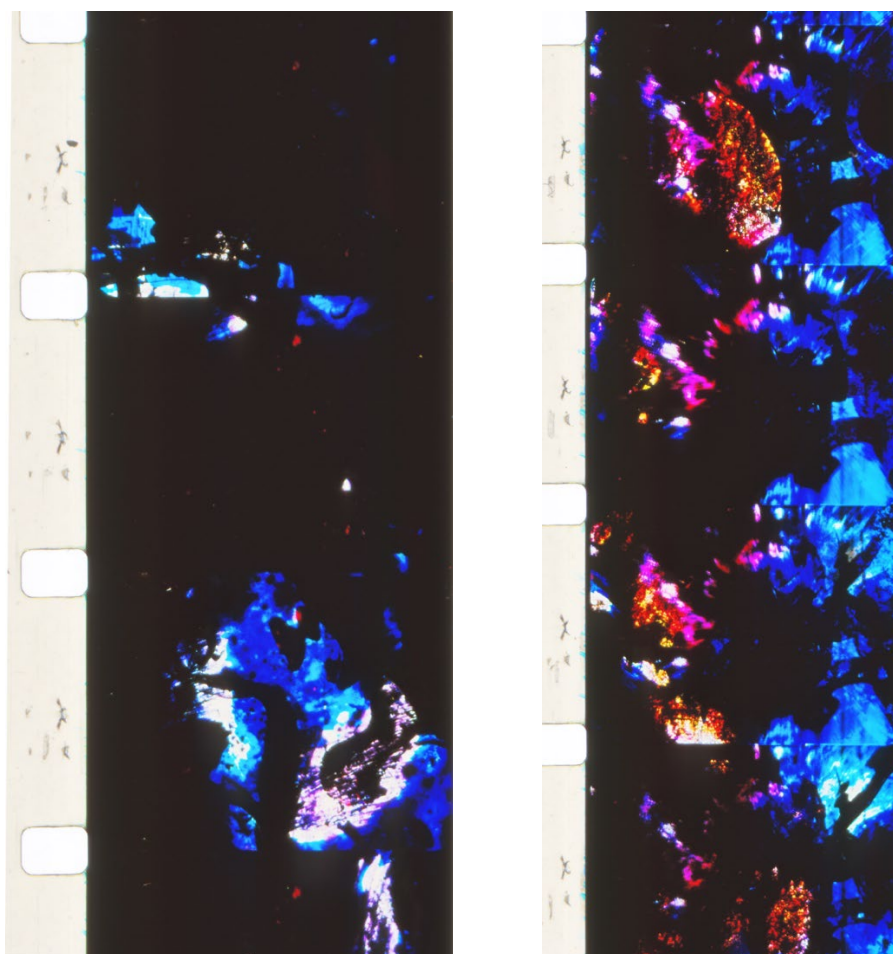
*Hell Spit Flexion* es un pequeño fragmento en 35 mm que contiene un registro filmado e intervenido. La duración de los planos es tan breve, los movimientos de cámara tan evanescentes y la cromaticidad tan oscura que podríamos asumir que nos enfrentamos a una transición perceptiva entre un universo y otro sin llegar a una resolución en el traspaso. Luego de este fragmento encontramos la palabra *Purgation* rayada sobre la superficie de la emulsión. Aquí las oleadas de colores son más frenéticas, aunque no deja de aparecer el momento ocasional de fundido a negro, a modo de pausa, que resetea el flujo continuo del devenir cromático. Por momentos, el color parece ser atravesado por una balacera que solo deja pasar el blanco de la luz del proyector, cuando ya no queda ningún pigmento por iluminar; por otros aparecen en el fondo, debajo de toda la violencia del ritmo y del color, algunas imágenes referenciales que emergen como un animal mítico desde el fondo de los océanos, pero ya no poseen ninguna implicancia narrativa o especulativa aparente y tampoco se revelan en su totalidad, parecen ser vestigios de una percepción pasada.



El fragmento final *Existence is Song* (equivalente a lo que sería el Cielo) acelera más su paso, lo pausa nuevamente para retomarlo, una vez más el torbellino que envuelve. Un volcán en erupción que ya no “escupe” lava, sino todos los colores del espectro visible.

Podría decirse que la alternancia que Elder menciona entre velocidad y lentitud construye diversos ritmos a lo largo del film que componen lo que se podría llamar música visual.<sup>156</sup> Las detenciones y aceleraciones, los cuadros completamente negros evocan una cierta resonancia del régimen musical. Tanto ver la música como oír la imagen podrían proponerse como acciones sinestésicas. Aquí, como en el caso de la imagen háptica, la visualidad se expande y desborda sus límites. Si se superan las nociones de objeto y sujeto, también se debería hacerlo con lo que es considerado como el universo de lo visible, lo audible y lo táctil. En el cine de Brakhage el ojo puede tocar y oír y así volverse un órgano multisensorial.

***Black Ice*** (1994, 16 mm, 1 m. 48 s. , color, silente)



Cortesía del patrimonio de Stan Brakhage y Fred Camper ([www.fredcamper.com](http://www.fredcamper.com))



En *Black Ice* el color-luz adquiere profundidad, se constituye como un medio envolvente en el que nos sumergimos como pasajeros asombrados por las fuerzas brutas del universo cromático y lumínico. Como si un golpe en la cabeza hubiera modificado nuestras capacidades perceptivas, el mundo se convierte en un movimiento de avance coloreado constante. La aparición y desaparición de los colores marcan la velocidad a la cual nos vamos adentrando en un túnel sin fondo. Avanzamos sin una línea de llegada, sin un horizonte establecido. El espacio vasto nos engulle, explosiones cromáticas fugaces nos guían en la inmersión. El trayecto comienza con colores plenos: blanco, turquesa, azul y negro tomando toda la pantalla, para desagregarse, luego, en un caleidoscopio que no cesa de presentarnos variaciones lumínicas.

Ya no vislumbramos referencias figurativas, ni siquiera veladas en un fondo. Nos encontramos en la disolución plena de aquello que podríamos reconocer como familiar y habitual. La sensación de inmersión condensa todo movimiento en una sola dirección, hacia adelante y adentro. Como si fuera posible meterse en la pantalla y caminar hacia el corazón de la fuerza que nos atrae hacia ella. Aquí la suspensión narrativa es plena, ya no podemos tratar de agarrarnos de esas imágenes efímeras que lográbamos distinguir para armar una potencial fábula personal. El plano de composición es pura fusión, condensación y disolución, morir y renacer constante sin fin. El límite aparece cuando los mismos colores que se presentaron en el comienzo dan cierre al ciclo, queda la sensación de haber atravesado una búsqueda sin destino.

**Chinese Series** (2003, 35 mm, 2 m. 18 s., blanco y negro y color, silente)



Cortesía del patrimonio de Stan Brakhage y Fred Camper ([www.fredcamper.com](http://www.fredcamper.com))

En *Chinese Series* no nos encontramos ni con una forma representativa atravesada por la intervención deformadora del gesto, ni con un devenir cromático en constante transformación que esconde veladamente (o no tanto) figuras referenciales, ni con bloques de color-luz que construyen un túnel virtual

que nos succiona. En este trabajo el gesto –la ralladura con las propias uñas sobre la emulsión– ocupa el lugar central como procedimiento técnico. Esta estrategia propone la radicalización de las herramientas utilizadas por Brakhage para componer su obra y trabajar sobre la superficie del fotograma. La uña y la emulsión construyen un compuesto a partir del cual la línea se vuelve orgánica por la naturaleza de su origen y nunca llega a constituirse en una forma cerrada o legible. Mucho se ha dicho, considerando su título, sobre la resonancia que estos gestos pueden tener con los ideogramas chinos. Sin embargo, si bien esta sugerencia de asociación es útil para poder generar una conexión con un elemento del mundo exterior que resuena con aquello que se puede observar en la pantalla, desestima la potencia expresiva que se construye a la largo del cortometraje. Aquí ya no se trata de adicionar sobre el material (ni a través del registro, ni de la intervención con pigmentos o materiales naturales) sino de realizar una tarea de sustracción concreta. Eliminar parte de la materialidad misma del medio para hacer emerger de allí la luz. Las rayaduras y la eliminación de las capas de emulsión permiten que la luz atraviese el soporte y nos devuelva figuras que se constituyen y desvanecen en el tiempo. Comenzamos con el negro pleno y finalizamos del mismo modo. En el medio de estos dos momentos el ritmo se va alterando para adquirir mayor velocidad. Si al hablar sobre pintura Deleuze sostiene que el diagrama se constituye como una zona de limpieza, un diluvio, que permite el borramiento de los clichés, el gesto del rasguño en este cortometraje opera como una fuerza sustractiva que permite el surgimiento de la expresión lumínica. Aquí el soporte y su especificidad, su materialidad en tanto tal, es el protagonista de la constitución del plano estético. Los planos negros intercalados en el discurrir de la imagen y en sus cambios de ritmo operan como espacios vacantes que airean la construcción visual. La mano y el ojo aquí se emparentan como un par. La mano ejecuta aquello que el ojo vislumbrará. Ya no se trata de pintar o registrar fuerzas, sino de crearlas a partir de un gesto corporal sustractivo. Podríamos pensar que esto es lo que Deleuze señalaba cuando decía que había que “ser cada vez más sobrios”. Hemos presenciado la disolución de la semejanza cada vez de un modo más extremo para llegar a enfrentarnos a la presencia misma de la luz y el color. La presencia más depurada y destilada: la de la luz misma.

Lo que estos films tienen en común es que cada uno parece suceder en un espacio indefinido y desarticulado en el que aparecen distintos tipos de movimiento y ritmo, un espacio en el que las formas cromáticas no cesan de metamorfosearse, regenerarse y condensarse. La complejidad para describir lo que sucede en la pantalla radica en su naturaleza inasible. Pretender hacer una enumeración exhaustiva de lo que se ve peligraría en resultar en un listado estéril que no se corresponde en absoluto con la experiencia de enfrentar la duración e intensidad de los films. Más que descripciones referenciales se debe asumir que aquello que puede ser puesto en palabras responde a las cualidades metamórficas, variables y fluidas de este tipo de cine. La contracción, la expansión, la agitación, la división, la fusión, la apertura y el vaciamiento podrían ser algunos de los estados que se dan sobre el plano de composición estético. Por ello, resulta una tarea imposible intentar estabilizar desde la interpretación metodológica un espacio en constante transformación en el que el color-movimiento emerge y adquiere formas dinámicas. Si en pintura se trata de pintar fuerzas, no de pintar formas parecería que Brakhage ha logrado abstraer lo suficiente al cine del cliché para depurar las fuerzas. La imagen se presenta como una destilación. Ya no se trata de intentar dilucidar cuál es el fondo, cuál la figura y cuáles son las interacciones posibles para que la fuerza logre deformar la forma, sino de una invitación a adentrarse en una lógica en la cual la regla es la perspectiva múltiple y cambiante, donde no hay centro ni privilegio. Se ha dejado atrás la crítica a la perspectiva renacentista y a los códigos normativos de un cine narrativo, para establecer el surgimiento de un "tercer ojo" que ha aprendido a perderse en el espacio. Lo que importa aquí es poder captar los desequilibrios locales en su fugacidad porque la imagen está en constante proceso de conformación y el color-movimiento se presenta como multidimensional, ya que no encontramos una única constante que se pueda clasificar sin dejar un universo posible de sensaciones de lado. El único límite claro e identificable es el de la pantalla, pero lo que sucede dentro de ella se reforma sin cesar bajo nuevos parámetros.

La imagen se acerca peligrosamente al caos, pero no sucumbe a él, aunque el coqueteo es extremo. Se roza el peligro que Deleuze menciona numerosas veces: que el caos lo tome todo y nada surja de él, que la imagen se embarre y perezca cualquier intento de surgir en la superficie, que del conjunto

infinito de imágenes-movimiento no se distinga nada. Sin embargo, a lo que nos enfrentamos es a una apariencia de caos, a una apariencia de lo que el plano de inmanencia podría llegar a ser, a una fabulación creadora del color en ebullición. Tyrus Miller sostiene que

*“podemos pensar al plano de inmanencia como el horizonte del caos, que sería el límite de la figuración discernible, en tanto el fondo móvil que no aparece pero que hace posible que los patrones que se formen y colapsen”.*<sup>157</sup>

Algunos movimientos, por su lentitud o velocidad relativa, o algunos contrastes cromáticos, por sus distintos grados de saturación, hacen posible la aparición de ciertos patrones y/o vectores que emergen temporalmente, creando estructuras internas.<sup>158</sup> Estas relaciones se construyen de manera evanescente y solo perduran en el momento de su interacción. No acumulan sentido sino solo una intensidad cromática que se reconfigura. Aquello que se “retrata” es el cambio como única realidad material.

*“La práctica actual del arte, para Brakhage, involucra un peligroso contacto con fuerzas que amenazan la soberanía del sujeto romántico en sí mismo: una comunicación con el continuum material, con el mundo animal y vegetal, con la vida orgánica de los químicos y cristales de la luz. El artista logra abrir un camino hacia el continuum material de la vida, con sus turbulencias, sus inesperadas intensidades y sus riesgos”.*<sup>159</sup>

Desde el momento en el que es posible una construcción inmanente de bloques de movimiento-duración que no responden a la percepción de un sujeto tradicional, se puede dar un paso crucial más allá del subjetivismo creativo que se declaraba en el romanticismo y que se aplicó a la figura de Brakhage. Podría señalarse que al cineasta las teorías personales y sus encuentros con el entorno que lo rodeaba le resultaron útiles como ocasiones para generar compuestos de perceptos y afectos en la especificidad del medio cinematográfico. Pero no fue a partir de un desarrollo subjetivo que logró consagrar su obra, sino que tuvo que

devenir otro con los materiales con los que trabajó a través de su forzamiento. Así, la materia misma es la que se vuelve expresiva.

*“El ‘efecto’ artístico es el resultado no de un suceso inaccesible en la mente del artista o espectador, sino una interacción singular del cuerpo con la química del film, la física de la luz, la maquinaria de la filmación y de la proyección y el contexto social de recepción”.*<sup>160</sup>

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis nos hemos propuesto abordar distintas aristas de la figura y obra de Stan Brakhage desde una perspectiva inmanente para alejarnos de la concepción romántica y subjetivista que supo definirlo.

En primer lugar, tuvimos que precisar qué implicaciones producía pensar el plano de inmanencia, proveniente del campo de la filosofía, como noción central para el análisis del cine de este realizador y cómo este concepto nos resultaba de utilidad para analizar las obras elegidas. De este modo, fuimos capaces de entrever cómo la naturaleza fluida y en constante apertura del plano nos permitía abordar las cualidades evanescentes y cambiantes que pueblan las imágenes de la cinematografía de Brakhage. Sin criterios narrativos encadenados de manera clásica y sin jerarquías ordenadoras de un sentido articulado es que nos tuvimos que nutrir de nociones y conceptos que nos permitieran describir lo inasible e “indecible” de la imagen de un modo lo suficientemente flexible y permeable como para no anclarnos en una interpretación que se cierre sobre sí y obture la potencia estética y sensible de este cine. Esto ha hecho posible sostener la posibilidad de concebir el intercambio, el desplazamiento, la fusión, la deformación, la condensación como características genéticas y transformadoras. Es en esta libre circulación, también de criterios provenientes de otras disciplinas, que podemos afirmar que

*“El plano de composición del arte y el plano de inmanencia de la filosofía pueden solaparse mutuamente hasta el punto de que retazos de uno estén ocupados por entidades del otro. En cada caso, en efecto, el plano y lo que lo puebla son como dos partes relativamente distintas, relativamente heterogéneas”.*<sup>161</sup>

Nuestra intención no es la de hacer una síntesis entre filosofía y arte sino proponer habitar las bifurcaciones que se generan entre ambas. El cine de Brakhage propone una situación de ruptura frente a la tradición narrativa afianzada por la industria cultural. En esa posición distanciada de un status quo que responde a criterios mensurables de éxito de audiencias o de historias más

o menos lineales, Brakhage propone habitar la excepcionalidad de la percepción en su carácter más radical al correrse de las referencias que nos permiten acceder más fácilmente a códigos interpretativos. Es pensando su cine como acontecimiento que irrumpe y desarma lo ordinario y habitual que encontramos su singularidad más radical, más allá de la voluntad subjetiva las fuerzas materiales se erigen como un compuesto de sensación. Por ese motivo nos alejamos de las teorías perceptivas personales, las clasificaciones historicistas y las interpretaciones académicas más tradicionales. Así es cómo se desdibuja la figura mítica del hombre de familia que habita en la montaña registrando lo más íntimo de su vida o la lucha con su entorno más inmediato. La convivencia inmanente con la materia-luz, la relación de contaminación e intercambio con el medio es lo que hace posible que surjan perceptos y afectos más allá de las percepciones y afecciones humanas de hábito. En este sentido preferimos asumir una posición escurridiza y colocarnos en el resquicio que hace posible sostener una salida que se resiste al poder conservador de la institución, la ordenación y la regulación perceptiva. Este cine y la grieta sobre la que se construye es lo que permite que se encuentre abierto al mundo en lugar de proponer una lectura cerrada, unívoca o moral sobre el mismo. La provocación máxima quizás sea aquella que nos invita a colocarnos ya no como el centro a partir del cual el universo se ordena, sino como parte de un todo en constante transformación en el que nos encontramos arrastrados de aquí para allá sin cesar. Es en esta flexibilidad inevitable que podremos descubrir regímenes visuales, sensoriales y temporales que se abisman hacia una conciencia impersonal.

El yo se desconecta de la visión para abrir las puertas a una percepción liberada de puntos de anclaje. La percepción se rinde, entonces, frente a las fuerzas que pugnan constantemente por desarticularla. Así es como los cruzamientos que propusimos en el tercer capítulo entre la pintura y el cine dan cuenta de las fuerzas que se vuelven visibles en los procedimientos formales y las materialidades que encarnan en ambas disciplinas. Estas fuerzas han hecho virar la forma hacia la destitución de la semejanza y, así, permitirle a la imagen erigirse como pura presencia visual sin referencia. De este modo, el caos inconmensurable sobre el que se traza el plano se piensa como caos-germen:



es aquello que permite que el plano se mantenga en constante apertura y que la resolución en tanto instancia fija sea impracticable.

Si rechazamos la conformidad frente a lo dado, frente a aquello que se establece como un lenguaje cinematográfico –incluso en su expresión experimental– es porque cualquier código que estandarice la interpretación, o permita un cierto tipo de catalogación, resulta problemático a la hora de abordar los trabajos de Brakhage. Siempre está presente aquello que se escapa a la voluntad clasificatoria, y es justamente allí donde reside la potencia y la fuerza expresiva. Este tipo de cine desarticula el discurso de lo visual como ordenación de lo dado y se acerca al dinamismo absoluto en perpetua regeneración.

Se establece así una relación constitutiva con la fuerza caotizante. Si bien el riesgo es caer de lleno en ella sin una salida posible, es –a su vez– aquello que permite la creación de nuevos particulares y de regímenes visuales que se corren de las percepciones habituales y de una ordenación de lo visible en términos utilitarios o eficientes. La referencialidad tranquilizadora de un mundo identificable se derrumba bajo el peso de la excepción que irrumpe como acontecimiento para horadar los cimientos de la visualidad estandarizada por la narración y el consumo masivo.

La relación del cine de Brakhage con el universo pictórico responde a la cercanía que establece con las fuerzas, con el caos-germen que han desarticulado la figura hasta convertirla en pura intensidad cromática. Las singularidades estéticas de Turner, Pollock y Rothko residen en que fueron capaces de trazar diagramas que operaron con estas fuerzas de forma que incorporaron su potencial desestabilizador sin anular la expresión. Es así como el caos-germen hace posible que el cliché, el estereotipo, el tema y los datos inmediatos de la vida sean destituidos de su lugar privilegiado y las desestabilizaciones y desequilibrios locales hagan surgir perceptos y afectos que traen consigo creaciones sensibles, singulares y anómalas al plano de composición. El nombre propio se hace presente, entonces, no como cuerpo, anécdota o firma sino como diagrama, como gesto vital programático. El trabajo con las fuerzas, con su forma de afectar, construir y erigir lo sensible es aquello que permanece como identificable con el paso del tiempo. Si el cliché en la

pintura corresponde a todas las representaciones que pueblan la cabeza del pintor (lo pre-pictórico) y en el cine con el mundo mismo (ya presente como materia prima a partir de la cual solo resta hacer un ejercicio sustractivo), Brakhage realiza el gesto decisivo de distanciarse de lo orgánico y maquínicamente perceptible y traer a la presencia aquello que hubiera sido descartado por anomalía o error improductivo. El compuesto visual y su cadencia hacen visible la potencia de las líneas, las manchas, los trazos y las rayaduras, en tanto elementos compositivos mínimos que se articulan en el tiempo, para establecer un ritmo poblado de heterogeneidades. La mano y el ojo que pintan el fotograma o intervienen la superficie de la película ya no se encadenan entre sí para evidenciar contornos. La hapticidad de la imagen nos invita a tocar con los ojos la superficie de la pantalla. Aquello que vemos no conforma figuras, direcciones claras ni contornos definidos, sino que construye un espacio indeterminado en el que las fuerzas habitan un discurrir convulsionado. Nos enfrentamos a una composición cambiante, poblada de relaciones que se desagregan sin cesar.

Brakhage decide tomar distancia de lo establecido para colocarse del lado de la excepcionalidad perceptiva. Sin embargo, aquello que se mantiene en el tiempo (y sobrevive a la muerte) no es el sujeto, sino el compuesto de perceptos y afectos que se materializó en la obra. El individuo ha sido desplazado. El yo ya no prima como sujeto creador, genio romántico o productor de una sensibilidad que responde a intenciones personales e íntimas. Se trata de abordar la expresión artística más allá de la voluntad que operó como motor de su ejecución. Por ello, no elegimos hablar desde la subjetividad y las fabulaciones creadoras que se erigen desde allí, sino mirar este cine desde un punto de vista de una teoría vitalista y constructivista. Vitalista porque se encuentra de cara a fuerzas operantes que no cesan de inyectar lo dado con la posibilidad de pensar y sentir nuevos estratos y pliegues de lo sensible. Se trataría, así, de habitar el punto de vista de la relación entre el cuerpo y la materia-luz. Cabe recalcar que hablamos del punto de vista del cuerpo, no de un sujeto empírico puntual. Constructivismo porque no hay universales que envuelvan aquello que aparece, sino la constante creación, trazado e invención de lo dado. No hay soluciones o construcciones lo suficientemente sólidas como para ser consideradas eternas o definitivas. Nos encontramos sumergidos en un constante devenir, en la

curvatura del plano que en cada cambio milimétrico nos desplaza de la dirección en la que los elementos habían sido organizados. De este modo, la construcción como variable constante es lo que hace posible habitar un plano que se mantiene perpetuamente en crisis, con agenciamientos que cesan de surgir.

En el régimen de la suspensión narrativa es donde resulta más sencillo pensar en la idea de un eterno presente: la falta de una continuidad sintagmática crea la sensación de un presente siempre alterado. La indiferencia frente al tema de las obras enteramente ejecutadas sobre la superficie de la tira de material fílmico nos permite con mayor radicalidad privilegiar el análisis de los procesos utilizados y la especificidad de los mismos.

En el océano de intensidades coloreantes que atravesamos cuando estamos frente a films como *Black Ice* o *Dante Quartet* parecen responder a las lógicas de un abismo ordenado. La tensión, la conversión y el desplazamiento de lo visualmente construido surge en primera instancia de las tareas manuales ejecutadas por el realizador y de las horas que este le ha dedicado a pintar e intervenir fotograma por fotograma. Los procedimientos ópticos de laboratorio, los distintos formatos (Super8, 16 mm, 35 mm, 70 mm, IMAX) y la proyección terminan de completar el escenario de una imagen que se acerca cada vez más a la no semejanza. Estas imágenes que ya no resultan específicas para los dispositivos de lectura que hemos sabido construir se sostienen desde puntos o facetas cualesquiera del universo, la relación entre ellas es inconmensurable desde el punto de vista de la percepción humana.<sup>162</sup> De este modo, se da una obstaculización de la identificación. Sin embargo, el obstáculo termina por liberar al ojo de sus funciones: ya no hay interior o exterior, arriba o abajo que detectar sino una entrega sin censuras a la sensación pura. El universo visual de las películas pintadas a mano de Brakhage podrían reponer tanto perceptos y afectos telescópicos como microscópicos: la escala también parece haber dejado de ser una variable en el juego de las intensidades cromáticas. Nos vemos forzados a experimentar un acercamiento al plano acentrado de las imágenes-movimiento puras y a un campo de fuerzas infinito.

La postura inmanente no pretende encontrar otro punto de referencia que nos pueda dar una mirada en perspectiva, sino que nos invita a sumergirnos y

embarrarnos en el cambio y el proceso como única regla que modela y construye el devenir. En el cine de Brakhage perdemos la referencia de un horizonte, nos enfrentamos a universos carentes de figuración y experimentamos fuerzas coloreantes que atraviesan el plano y lo pueblan de movimientos irracionales que no responden a criterios predecibles. La imagen-movimiento nunca se encontró tan cerca de un estado de cosas acentrado. El proceso, la materia-flujo, la universal variación son las modalidades posibles para describir la naturaleza y comportamiento de estas imágenes que en su carácter evanescente, cambiante y transformador son una invitación para cuestionar nuestra percepción de hábito y abrirla a un universo perceptivo poblado de intensidades cromáticas que se alejan de la representación. En la ruptura con un código institucional se hace posible una apertura frente a lo que está aún allí pero que la cultura nos educó para dejar de lado por improductivo.

El cine de Brakhage atraviesa un espacio impersonal donde las imágenes y nuestra conciencia conviven como pares. Las imágenes no se encuentran en nuestra conciencia ni el movimiento en el mundo, sino que el mundo está conformado por imágenes-movimiento en constante interacción. Sin centros claros o determinados, estamos inmersos en un medio gaseoso que se caracteriza por carecer de cuerpos sólidos. Se da así la libre circulación de fuerzas caotizantes que recorren la superficie y profundidad de un territorio cinematográfico poblado de multiplicidades.

# BIBLIOGRAFÍA

## **Bibliografía de Stan Brakhage:**

### **Libros**

Brakhage, Stan y Bruce R. McPherson, *Essential Brakhage: Selected Writings on Film-Making*, Documentext, 2001.

Brakhage, Stan, *The Brakhage Lectures*, Chicago, Ubuclassics, 2004.

---, *Metaphors on Vision*, Nueva York, Anthology Film Archives/Light Industry, 2017.

---, *Stan Brakhage. Por un arte de la visión. Escritos esenciales*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2014.

---, *Telling Time. Essays of a Visionary Filmmaker*, McPherson & Co Publishers, Nueva York, 2003.

### **Artículos**

Brakhage, Stan, "Chicago Review Article", *Chicago Review*, Vol. 47/48, Vol. 47, nº 4 - Vol. 48, nº 1 (invierno, 2001 - primavera, 2002).

Brakhage, Stan, Ronald Johnson y Jim Shedden, "Another Way of Looking at the Universe" (1997), *Chicago Review*, Vol. 47/48, Vol. 47, nº. 4 - Vol. 48, nº 1 (invierno, 2001 - primavera, 2002).

Brakhage, Stan, "Having Declared a Belief in God..." (1995), *Chicago Review*, Vol. 47/48, Vol. 47, nº 4 - Vol. 48, nº 1 (invierno, 2001 - primavera, 2002).

---, "Painting Film" (1996), *Chicago Review*, Vol. 47/48, Vol. 47, nº 4 - Vol. 48, nº 1 (invierno, 2001 - primavera, 2002).

---, "In Consideration of Aesthetics" (1996), *Chicago Review*, Vol. 47/48, Vol. 47, nº 4 - Vol. 48, nº 1 (invierno, 2001 - primavera, 2002).

---, "Letters to Charles Olson", *Chicago Review*, Vol. 47/48, Vol. 47, nº 4 - Vol. 48, nº 1 (invierno, 2001 - primavera, 2002).

---, "Geometric versus Meat-Ineffable" (1994), *Chicago Review*, Vol. 47/48, Vol. 47, nº 4 - Vol. 48, nº 1 (invierno, 2001 - primavera, 2002).

---, "Brakhage Meets Tarkovsky", *Chicago Review*, Vol. 47/48, Vol. 47, nº 4 - Vol. 48, nº 1 (invierno, 2001 - primavera, 2002).

---, "The Lost Films" (1996), *Chicago Review*, Vol. 47/48, Vol. 47, nº 4 - Vol. 48, nº 1 (invierno, 2001 - primavera, 2002).

---, "Letters to Ronald Johnson", *Chicago Review*, Vol. 47/48, Vol. 47, nº 4 - Vol. 48, nº 1 (invierno, 2001 - primavera, 2002).

## **Sobre Stan Brakhage**

### **Libros**

Elder, R. Bruce, *The films of Stan Brakhage in the American tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein y Charles Olson*, Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 1998.

Ganguly, Suranjan (ed.), *Stan Brakhage. Interviews*, University Press of Mississippi, 2017.

James, David E. (ed), *Stan Brakhage: filmmaker*, Philadelphia, Temple University Press, 2005.

Lori, Marco y Esther Leslie (eds.), *Stan Brakhage. The Realm Buster*, John Libbey Publishing Ltd, United Kingdom, 2018.

Woodening, Jane, *Brakhage's Childhood*, Granary Books Inc., New York, 2015.

### **Artículos**

Arraes Callou, Hermano, "A perspectiva animal de Brakhage", *Devires - Cinema e Humanidades*. Dossier: O cinema e o animal, Vol. 11, nº 2, 2014. <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/75> (Último acceso 4/12/2019)

Brakhage, Marilyn, "On Stan Brakhage and visual music", *Vantage Point. Magazine of media arts and culture*, 31 de enero de 2008. <https://vantagepointmagazine.wordpress.com/2008/01/31/on-stan-brakhage-and-visual-music/> (Último acceso 8/12/2019)

Brenez, Nicole y Adrian Martin, "Serious Mothlight. for Stan Brakhage (1933-2003)", *Rouge*, Junio de 2003. <http://www.rouge.com.au/1/brakhage.html> (Último acceso 4/12/2019)

Camper, Fred, "A musical way of seeing", *Chicago Reader*, 15 de abril de 1993. <https://www.chicagoreader.com/chicago/a-musical-way-of-seeing/Content?oid=881778> (Último acceso 11/12/2019)

---, "A Review of Stan Brakhage's Last Films" <https://www.fredcamper.com/Film/Brakhage3.html> (Último acceso 11/12/2019)

---, "Brakhage Remembered: Trilogy and Dark Night of the Soul"

<https://www.fredcamper.com/Film/Brakhage5.html> (Último acceso 11/12/2019)

---, "End Games. Stan Brakhage: New Films".

<https://www.fredcamper.com/Film/Brakhage2.html> (Último acceso 11/12/2019)

---, "Glimpses of Greatness: New Films by Stan Brakhage".

<https://www.fredcamper.com/Film/Brakhage1.html> (Último acceso 11/12/2019)

---, "Notes on Brakhages's Arabics".

<https://www.fredcamper.com/Film/Brakhage.html> (Último acceso 11/12/2019)

---, "Senses Workinf Overtime", *Chicago Reader*, 17 de abril de

2003. <https://www.chicagoreader.com/chicago/senses-working->

[overtime/Content?oid=911783](https://www.chicagoreader.com/chicago/senses-working-overtime/Content?oid=911783)

(Último acceso 11/12/2019)

---, "Stan Brakhage: a brief introduction".

<https://www.fredcamper.com/Film/Brakhage4.html> (Último acceso 11/12/2019)

---, "*The Art of Vision*, a Film by Stan Brakhage"

<https://www.fredcamper.com/Film/Brakhage7.html> (Último acceso 11/12/2019)

Cobb, Alex, "Cinema of Pre-predication: On Stan Brakhage and the Phenomenology of Maurice Merleau-Ponty", *Senses of Cinema*, n° 44, agosto de 2007.

<http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/brakhage-merleau-ponty/>

(Último acceso 11/12/2019)

Cook, Malcolm, "*I... Dreaming*", *Senses of Cinema*, n° 32, julio de 2004.

[http://sensesofcinema.com/2004/cteq/i\\_dreaming/](http://sensesofcinema.com/2004/cteq/i_dreaming/) (Último acceso 11/12/2019)

Danks, Adrian, "Across the Universe: Stan Brakhage's *The Dante Quartet*", *Senses of Cinema*, n° 32, julio de 2004.

[http://sensesofcinema.com/2004/cteq/dante\\_quartet/](http://sensesofcinema.com/2004/cteq/dante_quartet/)

(Último acceso 11/12/2019)

James, David, "The Film-Maker as Romantic Poet: Brakhage and Olson", *Film Quarterly*, Vol. 35, n° 3, primavera, 1982.

Lukas, Karli, "Putting the Garden into the Machine: On Brakhage's *The Garden of Earthly Delights*", *Senses of Cinema*, n° 32, julio de 2004.

[http://sensesofcinema.com/2004/cteq/garden\\_earthly\\_delights/](http://sensesofcinema.com/2004/cteq/garden_earthly_delights/) (Último

acceso 11/12/2019)

MacDonald, Scott y Stan Brakhage, "The Filmmaker as Visionary: Excerpts from an Interview with Stan Brakhage", *Film Quarterly*, Vol. 56, n° 3, primavera, 2003, University of California Press.

Nesthus, Marie, "The "Document" Correspondence of Stan Brakhage", en: *Chicago Review*, Vol. 47-48, Vol. 47, nº 4 - Vol. 48, nº 1 (invierno, 2001 - primavera, 2002).

O'Donoghue, Darragh, "Desistfilm", *Senses of Cinema*, nº 32, julio de 2004.

<http://sensesofcinema.com/2004/cteq/desistfilm/> (Último acceso 11/12/2019)

---, "Mothlight", *Senses of Cinema*, nº 32, julio de 2004.

<http://sensesofcinema.com/2004/cteq/mothlight/> (Último acceso 11/12/2019)

Rumsby, Martin, "Daybreak and Whiteye", *Senses of Cinema*, nº 32, julio de 2004.

[http://sensesofcinema.com/2004/cteq/daybreak\\_whiteye/](http://sensesofcinema.com/2004/cteq/daybreak_whiteye/)

(Último acceso 11/12/2019)

---, "The Wold Shadow", *Senses of Cinema*, nº 32, julio de 2004.

[http://sensesofcinema.com/2004/cteq/the\\_wold\\_shadow/](http://sensesofcinema.com/2004/cteq/the_wold_shadow/)

(Último acceso 11/12/2019)

Solomon, Phil, "A Remembrance of Stan Brakhage", *Senses of Cinema*, nº 26, mayo de 2003.

[http://sensesofcinema.com/2003/remembering-stan-brakhage/brakhage\\_remembrance/](http://sensesofcinema.com/2003/remembering-stan-brakhage/brakhage_remembrance/) (Último acceso 11/12/2019)

Vergé, Emilie, "Stan Brakhage o el cine como arte moderno", *Lumière*.

[http://www.elumiere.net/numero4/brakhage\\_verge.php](http://www.elumiere.net/numero4/brakhage_verge.php) (Último acceso 11/12/2019)

Wees, William C., "Words and Images in Stan Brakhage's '23rd Psalm Branch'", *Cinema Journal*, Vol. 27, nº 2, invierno, 1988, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies.

### **Bibliografía general**

AA. VV., *The routledge companion to philosophy and film*, Nueva York, Routledge, 2009.

Agamben, Giorgio, "¿Qué es un dispositivo?", *Sociológica*, año 26, nº 73, p. 249-264, mayo-agosto de 2011.

Badiou, Alain, *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2005.

Bernini, Emilio, Roberto De Gaetano y Daniele Dottorini (comps.), *Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2015.



Benjamin, Walter, "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*, Taurus, 1989.

Bellour, Raymond, *Entre-imágenes*, Buenos Aires, Colihue, 2009.

Bonitzer, Pascal, *Desencuadros: cine y pintura*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.

Crary, Jonathan, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008.

Daney, Serge, "Sobre Salador. (Cine y publicidad)", *Cine. Arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La marca, 2008.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2006.

Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007.

---, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1983.

---, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1986.

---, *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, Madrid, Arena, 2013.

Deren, Maya, *Essential Deren: Collected Writings on Film*, New York, McPherson & Company, 2005.

Dubois, Phillipe, "Máquinas de imágenes", *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

Flusser, Villem, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990.

Guattari, Félix, *¿Qué es la ecosofía?*, Buenos Aires, Cactus, 2015.

Liotard, Jean-François, *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.

Machado, Arlindo, "Repensando a Flusser", *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Buenos Aires, Libros del Rojas - Universidad de Buenos Aires, 2000.

Olson, Charles, "Projective Verse" (1950), Robert Creeley (ed.), *Charles Olson: Selected Writings*, Nueva York, New Directions, 1966.

Onfray, Michel, *Thoreau, el salvaje*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2019.

Rovelli, Carlo, *El orden del tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2017.

Rozenberg, Paul, *Le romantisme anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2011.

Schmitt, Carl, *Romanticismo político*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2000.

Sitney, P. Adams, *Visionary film. Avant-garde 1943-2000*, Nueva York, Oxford University Press, 2002.

Oubiña, David, *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires, Manantial, 2009.

Parente, Andrés, *Narrativa e modernidade. Os cinemas não narrativos de pós-guerra*, Campinas, São Paulo, Papirus, 2000.

Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2011.

Whitehead, Alfred, *Modos de pensamiento*, Buenos Aires, Losada, 1944.

---, *Proceso y realidad*, Buenos Aires, Losada, 1956.

Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, ARTSCILAB, 2001.

## FILMOGRAFÍA

*Interim*. 1952. 16mm; 25 ½ minutos; blanco y negro; sonido (música James Tenney).

*The Boy and the Sea*. 1953. 16mm; 2 minutos; blanco y negro; silente.

*Unglassed Windows Cast a Terrible Reflection*. 1953. 16mm; 29 minutos; blanco y negro; silente.

*Desistfilm*. 1954. 16mm; 7 minutos; blanco y negro; sonido.

*The Extraordinary Child*. 1954. 16mm; 13 minutos; blanco y negro; silente.

*The Way to Shadow Garden*. 1954. 16mm; 11 ½ minutos; blanco y negro; sonido.

*In Between*. 1955. 16mm; 10 ½ minutos; color; sonido (música John Cage).

*Reflections on Black*. 1955. 16mm; 12 minutos; blanco y negro; sonido.

*Untitled film of Geoffrey Holder's Wedding* (co-realizado con Larry Jordan). 1955. 16mm.

*The Wonder Ring*. 1955. 16mm; 6 minutos; color; silente.

*Gnir Rednow* (co-realizado con Joseph Cornell). c.1955-1956. 16mm; 6 minutos; color; silente.

*Centuries of June* (co-realizado con Joseph Cornell). c.1955-1956. 16mm; 10 minutos; color; silente.

*Flesh of Morning*. 1956 (revisado 1986). 16mm; 22 minutos; blanco y negro; sonido.

*Nightcats*. 1956. 16mm; 8 minutos; color; silente.

*Zone Moment*. 1956. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*Daybreak and Whiteye*. 1957. 16mm; 8 minutos; blanco y negro; sonido.

*Loving*. 1957. 16mm; 5 minutos; color; silente.

*Anticipation of the Night*. 1958. 16mm; 40 minutos; color; silente.

*Cat's Cradle*. 1959. 16mm; 6 minutos; color; silente.

*Sirius Remembered*. 1959. 16mm; 11 minutos; color; silente.

*Wedlock House: An Intercourse*. 1959. 16mm; 11 minutos; blanco y negro; silente.

*Window Water Baby Moving*. 1959. 16mm; 12 minutos; color; silente. *The Dead*. 1960. 16mm; 11 minutos; color; silente.

*Thigh Line Lyre Triangular*. 1961. 16mm; 5 minutos 56 segundos; color; silente.

*Films by Stan Brakhage: An Avant-Garde Home Movie*. 1961. 16mm; 4 minutos. ; color; silente.

*Blue Moses*. 1962. 16mm; 10 minutos; blanco y negro; sonido.

*Silent Sound Sense Stars Subotnick and Sender*. 1962. 16mm; 2 minutos; blanco y negro; sonido.

*Mothlight*. 1963. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*Oh Life - a Woe Story - The A-Test News*. 1963. 16mm; 6 minutos; blanco y negro; silente.

*Dog Star Man*. 1961-64. 16 mm, 75 minutos, color, silente.

- *Dog Star Man: Prelude*. 1961. 16mm; 25 minutos; color; silente.
- *Dog Star Man: Part 1*. 1962. 16mm; 31 minutos; color; silente.
- *Dog Star Man: Part 2*. 1963. 16mm; 6 minutos; color; silente.
- *Dog Star Man: Part 3*. 1964. 16mm; 8 minutos; color; silente.
- *Dog Star Man: Part 4*. 1964. 16mm; 6 minutos; color; silente.

*The Art of Vision*. 1961-1965. 16mm; 270 minutos; color; silente.

*Black Vision*. 1965. 16mm; 3 minutos; blanco y negro; silente.

*Fire of Waters*. 1965. 16mm; 7 minutos; blanco y negro; sonido.

*Pasht*. 1965. 16mm; 5 minutos; color; silente.

*Three Films: Blue White, Blood's Tone, Vein*. 1965. 16mm; 9 minutos; color; silente.

*Two: Creeley/McClure*. 1965. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*The Female Mystique and Spare Leaves (For Gordon)*. 1965. 16mm; 5 minutos; color; silente.

*Eye Myth*. 1967. 16mm y 35mm; 8 segundos; color; silente.

*The Horseman, the Woman, and the Moth*. 1968. 16mm; 19 minutos; color; silente.

*Lovemaking*. 1968. 16mm; 36 minutos; color; silente.

*Songs* 1964-1969

- *Song 1*. 1964. 8mm; 3 minutos; color; silente.
- *Song 2 & Song 3*. 1964. 8mm; 4 ½ minutos; color; silente.
- *Song 4*. 1964. 8mm; 3 minutos; color; silente.
- *Song 5*. 1964. 8mm; 4 ½ minutos; color; silente.
- *Song 6 & Song 7*. 1964. 8mm; 4 ½ minutos; color; silente.
- *Songs 1-7*, relanzado en 1980 en 16mm; 19 ½ minutos; color; silente.
- *Song 8*. 1964. 8mm; 3 ½ minutos; color; silente.
- *Song 9 & Song 10*. 1965. 8mm; 7 minutos; color; silente.

- *Song 11*. 1965. 8mm; 3 minutos; color; silente.
- *Song 12*. 1965. 8mm; 3 minutos; color; silente.
- *Song 13*. 1965. 8mm; 3 minutos; color; silente.
- *Song 14*. 1965. 8mm; 3 minutos; color; silente.
- *Songs 8-14*, relanzado en 1980 en 16mm; 22 ½ minutos; color; silente.
- *15 Song Traits*. 1965. 8mm; 38 ½ minutos; color; silente.
- *15 Song Traits*, relanzado en 1981 en 16mm; 38 ½ minutos; color; silente.
- *Song 16*. 1965. 8mm; 7 minutos; color; silente.
- *Songs 17 & 18*. 1965. 8mm; 5 minutos; color; silente.
- *Songs 19 & 20*. 1965. 8mm; 8 minutos; color; silente.
- *Songs 21 & 22*. 1965. 8mm; 6 minutos; color; silente.
- *Songs 16-22*, relanzado en 1983 en 16mm; 26 minutos; color; silente (CC, FMC).
- *23rd Psalm Branch*. 1966-7. 8mm; 69 minutos (at 24 fps); color; silente.
- *23rd Psalm Branch: Part 1*. 1979. 8mm; 34 ½ minutos (a 24fps); blanco y negro; silente (CC, FMC).
- *23rd Psalm Branch: Part 2*. 1980. 8mm; 32 minutos (a 24fps); blanco y negro; silente (CC, FMC).
- *Songs 24 & 25*. 1968. 8mm; 6 ½ minutos; color; silente.
- *Song 26*. 1968. 8mm; 8 minutos; color; silente.
- *Songs 24-26*, relanzado en 1984 en 16mm; 12 ½ minutos, color, silente.
- *My Mtn. Song 27*. 1968. 8mm; 20 minutos; color; silente.
- *My Mtn. Song 27*, relanzado en 1987 en 16mm; 20 minutos; color; silente.
- *Song 27 (Part II) Rivers*. 1969. 8mm; 26 minutos; color; silente.
- *Song 27 (Part II) Rivers*, relanzado en 1988 en 16mm; 26 minutos; color; silente.
- *Song 28*. 1969. 8mm; 3 minutos; color; silente.
- *Song 29*. 1969. 8mm; 3 minutos; color; silente.
- *Songs 28-29*, reissued in 1985 in 16mm; 6 minutos; color; silente (CC, FMC).
- *American 30's Song*. 1969. 8mm; 18fps; 35 minutos; color; silente. (CC).

- *Window Suite of Children's Songs*. 1969. 8mm; 24 minutos; color; silente (NA).

*Scenes From Under Childhood*. 1967-70

- *Scenes from Under Childhood (Section One)*. 1967. 16mm; 24 ½ minutos; color; silente o sonido.
- *Scenes from Under Childhood (Section Two)*. 1969. 16mm; 40 minutos; color; silente.
- *Scenes from Under Childhood (Section Three)*. 1969. 16mm; 25 minutos; color; silente.
- *Scenes from Under Childhood (Section Four)*. 1970. 16mm; 45 minutos; color; silente.

*The Weir-Falcon Saga*. 1970. 16mm; 29 minutos; color; silente.

*The Machine of Eden*. 1970. 16mm; 11 ½ minutos; color; silente.

*The Animals of Eden y After*. 1970. 16mm; 35 minutos; color; silente (FMC).

*The Pittsburgh Trilogy, o The Pittsburgh Documents:*

*Eyes*. 1971. 16mm; 35 minutos; color; silente (CC, FMC).

*Deus Ex*. 1971. 16mm; 33 minutos; color; silente.

*The Act of Seeing with one's own eyes*. 1971. 16mm; 32 minutos; color; silente.

*Wecht*. 1971. 16mm, 3 minutos; color; silente.

*Angels'*. 1971. 16mm; 2 minutos; color; silente.

*Door*. 1971. 16mm; 2 minutos; color; silente.

*Fox Fire Child Watch*. 1971. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*The Peaceable Kingdom*. 1971. 16mm; 8 minutos; color; silente.

*Western History*. 1971. 16mm; 8 minutos; color; silente.

*The Trip to Door*. 1971. 16mm; 12 ½ minutos; color; silente (FMC).

*Sexual Meditations (1970-72):*

- *Sexual Meditations #1: Motel*. 1970. 8mm; 18fps; 6 minutos; color; silente.
- *Sexual Meditations #1: Motel*, relanzado en 1980 en 16mm; 18fps; 6 minutos; color; silente.
- *Sexual Meditation: Room with View*. 1971. 16mm; 4 minutos; color; silente.
- *Sexual Meditation: Faun's Room, Yale*. 1972. 16mm; 3 minutos; color; silente.
- *Sexual Meditation: Office Suite*. 1972. 16mm; 4 minutos; color; silente.

- *Sexual Meditation: Hotel*. 1972. 16mm; 6 ½ minutos; color; silente.
  - *Sexual Meditation: Open Field*. 1972. 16mm; 6 minutos; color; silente.
- Eye Myth Educational*. 1972. 16mm; 2 minutos; color; silente.
- The Presence*. 1972. 16mm; 3 ½ minutos; color; silente.
- The Process*. 1972. 16mm; 9 minutos; color; silente.
- The Riddle of Lumen*. 1972. 16mm; 13 minutos; color; silente.
- The Shores of Phos: A Fable*. 1972. 16mm; 10 minutos; color; silente.
- The Wold-Shadow*. 1972. 16mm; 2 ½ minutos; color; silente.
- Gift*. 1973. Super-8, 3 minutos, color, silente.
- The Women*. 1973. 16mm; 3 ½ minutos; color; silente.
- Aquarien*. 1974. 16mm; 3 minutos; color; silente.
- Clancy*. 1974. 16mm; 4 ½ minutos; color; silente.
- Dominion*. 1974. 16mm; 4 minutos; color; silente.
- Flight*. 1974. 16mm; 5 ½ minutos; color; silente.
- "He was born, he suffered, he died"*. 1974. 16mm; 7 ½ minutos; color; silente.
- Hymn to Her*. 1974. 16mm; 2 ½ minutos; color; silente.
- Skein*. 1974. 16mm; 5 minutos; color; silente.
- Sol*. 1974. 16mm; 4 minutos; color; silente.
- Star Garden*. 1974. 16mm; 22 minutos; color; silente.
- The Text of Light*. 1974. 16mm; 71 minutos; color; silente.
- The Stars Are Beautiful*. 1974. 16mm; 19 minutos; color; sonido.
- Short Films: 1975*. 1975. 16mm; 38 minutos; color; silente.
- #1. 2 ¾ minutos; color; silente. [título en catálogos: #1: *Jane's Memory*.]
  - #2. 2 ¾ minutos; color; silente. [título en catálogos: #2: *Dante's Styx*.]
  - #3. 1 ¾ minutos; color; silente. [título en catálogos: #3: *Hollis Frampton*.]
  - #4. 1 ¾ minutos; color; silente. [título en catálogos: #4: *Jane's Memory*.]
  - #5. 2 ¾ minutos; color; silente. [título en catálogos: #5: *Niagara Falls*.]
  - #6. 6 minutos; color; silente. [título en catálogos: #6: *Stars, Chickens, Eyes, Cyles*.]
  - #7. 3 minutos; color; silente. [título en catálogos: #7: *Turning the Raccoon Loose*.]
  - #8. 2 ½ minutos; color; silente. [título en catálogos: #8: *Small Town Streets*.]
  - #9. 6 minutos; color; silente. [título en catálogos: #9: *Forest Love Scene*.]

- #10. 6 minutos; color; silente. [título en catálogos: #10: *Painted Lightning*.]

Short Films 1976. 1976. 16mm; 25 minutos; color; silente.

- *Gadflies*. 1976. Super-8mm; 18fps; 12 ½ minutos; color; silente.
- *Sketches*. 1976. Super-8mm; 18fps; 9 minutos; color; silente.
- *Window*. 1976. Super-8mm y 16mm; 18fps; 10-½ minutos; color; silente.
- *Trio*. 1976. Super-8mm y 16mm; 18fps; 6 ½ minutos; color; silente.
- *Rembryt, Etc., and Jane*. 1976. Super-8mm y 16mm; 18fps; 17 ½ minutos; color; silente.
- *Highs*. 1976. Super-8mm y 16mm; 18fps; 7 minutos; color; silente.
- *Desert*. 1976. Super-8mm y 16mm; 18fps; 11 minutos; color; silente.
- *Airs*. 1976. Super-8mm y 16mm; 18fps; 24 minutos; color; silente.
- *Absence*. 1976. Super-8mm y 16mm; 18fps; 8 minutos (at 18 fps); color; silente.
- *The Dream, NYC, The Return, The Flower*. 1976. Super-8mm y 16mm; 18fps; 24 ½ minutos (a 18 fps); color; silente.

*Tragoedia*. 1976. 16mm; 35 minutos; color; silente.

*The Domain of the Moment*. 1977. 16mm; 15 ½ minutos; color; silente.

*The Governor*. 1977. 16mm; 57 ½ minutos; color; silente.

*Soldiers and Other Cosmic Objects*. 1977. 16mm; 22 minutos; color; silente.

*Bird*. 1978. 16mm; 4 minutos; color; silente.

*Burial Path*. 1978. 16mm; 15 minutos; color; silente.

*Centre*. 1978. 16mm; 13 minutos; color; silente.

*Nightmare Series*. 1978. 16mm; 20 minutos; color; silente.

*Purity y After*. 1978. 16mm; 5 minutos; color; silente.

*Sluice*. 1978. 16mm; 18fps; 6 minutos; color; silente.

*Thot-Fal'N*. 1978. 16mm; 9 minutos; color; silente.

@. 1979. 16mm; 6 minutos; color; silente.

*Creation*. 1979. 16mm; 17 minutos; color; silente.

*Sincerity* (1973-80)

- *Sincerity*. 1973. 16mm; 27 minutos; color; silente.
- *Sincerity II*. 1975. 16mm; 38 minutos; color; silente.
- *Sincerity III*. 1978. 16mm; 35 minutos; color; silente.
- *Sincerity IV*. 1980. 16mm; 37 minutos; color; silente.



- *Sincerity V.* 1980. 16mm; 40 minutos; color; silente.

*Duplicity* (1978-80)

- *Duplicity.* 1978. 16mm; 23 minutos; color; silente.
- *Duplicity II.* 1978. 16mm; 20 minutos; color; silente.
- *Duplicity III.* 1980. 16mm; 23 ½ minutos; color; silente.

*Romans or The Roman Numeral Series.* 1979-80.

- 1979. 16mm; 18fps; 6 minutos; color; silente.
- 1979. 16mm; 18fps; 9 minutos; color; silente.
- III. 1979. 16mm; 18fps; 2 minutos; color; silente.
- 1979. 16mm; 18fps; 2 minutos; color; silente.
- 1979. 16mm; 18fps; 3 minutos; color; silente.
- 1980. 16mm; 18fps; 10 minutos; color; silente.
- 1980. 16mm; 18fps; 5 minutos; color; silente.
- 1981. 16mm; 18fps; 4 minutos; color; silente.
- 1981. 16mm; 18fps; 2 minutos; color; silente.

*Made Manifest.* 1980. 16mm; 12 minutos; color; silente.

*Other.* 1980. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*Salome.* 1980. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*Murder Psalm.* 1980. 16mm; 18 minutos; color; silente.

*Aftermath.* 1981. 16mm; 8 minutos; color; silente.

*The Garden of Earthly Delights.* 1981. 16mm y 35mm; 1 ½ minutos; color; silente.

*Nodes.* 1981. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*RR.* 1981. 16mm; 8 minutos; color; silente.

*Unconscious London Strata.* 1981. 16mm; 22 minutos; color; silente.

*Arabics or Arabic Numeral Series.* (1980-82)

- 1980. 16mm; 18fps; 5 ½ minutos; color; silente.
- 1980. 16mm; 18fps; 7 minutos; color; silente.
- 1980. 16mm; 18fps; 10 ½ minutos; color; silente.
- 1981. 16mm; 18fps; 10 minutos; color; silente.
- 1981. 16mm; 18fps; 5 minutos; color; silente.
- 1981. 16mm; 18fps; 11 minutos; color; silente.
- 1981. 16mm; 18fps; 11 minutos; color; silente.
- 1981. 16mm; 18fps; 7 minutos; color; silente.

- 1981. 16mm; 18fps; 12 minutos; color; silente.
- *O + 10*. 1981. 16mm; 18fps; 27 ½ minutos; color; silente.
- 1981. 16mm; 18fps; 10 ½ minutos; color; silente.
- 1981. 16mm; 18fps; 27 minutos; color; silente.
- 1981. 16mm; 18fps; 5 minutos; color; silente.
- 1982. 16mm; 18fps; 5 ½ minutos; color; silente.
- 1982. 16mm; 18fps; 7 ½ minutos; color; silente.
- 1982. 16mm; 18fps; 8 ½ minutos; color; silente.
- 1982. 16mm; 18fps; 8 minutos; color; silente.
- 1982. 16mm; 18fps; 8 ½ minutos; color; silente.
- 1982. 16mm; 18fps; 9 minutos; color; silente.

*Hell Spit Flexion*. 1983. versiones 16mm y 35mm; 1 minuto; color; silente. *Egyptian Series*. 1984. 16mm; 17 minutos; color; silente.

*Tortured Dust*. 1984. 16mm; 94 minutos; color; silente.

- *Part One*. (16mm; 23 minutos; color; silente)
- *Part Two*. (16mm; 21 ½ minutos; color; silente)
- *Part Three*. (16mm; 24 ½ minutos; color; silente)
- *Part Four*. (16mm; 24 ½ minutos; color; silente)

*Jane*. 1985. 16mm; 13 minutos; color; silente.

*Fireloop*. 1986. 16mm; 3 minutos; color; sonido (por Joel Haertling).

*Caswallon Trilogy*. 1986. 16mm; 10 minutos; color; sonido.

*Confession*. 1986. 16mm; 27 minutos; color; silente.

*The Loom*. 1986. 16mm; 43 ½ minutos; color; silente.

*Night Music*. 1986. 16mm or 35mm; ½ minuto; color; silente.

*Loud Visual Noises*. (Versión silente) 1987. 16mm; 3 ½ minutos; color; silente.

*Loud Visual Noises*. (Versión sonora; sonido compilado por Joel Haertling) 1987. 16mm; 3 ½ minutos; color; silente.

*The Dante Quartet*. 1987. 16mm or 35mm; 6 m. 3 s.; color; silente. [En cuatro partes: *Hell Itself*, *Hell Spit Flexion*, *Purgation* y *Existence is song*]

*Kindering*. 1987. 16mm; 3 minutos; color; sonido (música Architects Office).

*I . . . Dreaming*. 1988. 16mm; 7 minutos; color; sonido (música Joel Haertling y Stephen Foster).

*Marilyn's Window*. 1988. 16mm; 9 minutos; color; silente.

*Matins*. 1988. 16mm; 2 ½ minutos; color; silente.

*Rage Net*. 1988. Versiones en 16mm y 35mm; 1 minuto; color;

silente. *Faustfilm* (1987-89) [Estrenados como films separados.]

- *Faustfilm: An Opera, Part I*. 1987. 16mm; 43 ½ minutos; color; sonido (música Rick Corrigan).
- *Faust's Other: An Idyll*. 1988. 16mm; 44 ½ minutos; color; sonido (música Joel Haertling).
- *Faust 3: Cyida Albacore*. 1988. 16mm; 27 minutos; color; sonido (música Rick Corrigan).
- *Faust IV*. 1989. 16mm; 38 ½ minutos; color; sonido (música Rick Corrigan).

*Visions in Meditation* (1989-90)

- *Visions in Meditation*. 1989. 16mm; 17 ½ minutos; color; silente.
- *Visions in Meditation #2*. 1989. 16mm; 17 minutos; color; silente.
- *Visions In Meditation #3*. 1990. 16mm; 18 minutos; color; sonido (música Rick Corrigan).
- *Visions in Meditation #4*. 1990. 16mm; 19 minutos; color; silente.

*Babylon Series* (1989-1990)

- *Babylon Series*. 1989. 16mm; 6 minutos; color; silente.
- *Babylon Series #2*. 1990. 16mm; 2 minutos; color; silente.
- *Babylon Series #3*. 1990. 16mm; 6 minutos; color; silente.

*City Streaming*. 1990. 16mm; 19 ½ minutos; *color; silente*.

*The Thatch of Night*. 1990. 16mm; 5 minutos; color; silente.

*Vision of the Fire Tree*. 1990. 16mm; 5 minutos; color; silente.

*Passage Through: A Ritual*. 1990. 16mm; 49 minutos; color; sonido (música Philip Corner).

*Glaze of Cathexis*. 1990. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*Three Hy-painted Films*. 1990. 16mm; 4 minutos; color; silente.

*Agnus Dei Kinder Synapse*. 1991. 16mm; 4 minutos; color; silente.

*A Child's Garden y the Serious Sea*. 1991. 16mm; 74 minutos; color; silente.

*Christ Mass Sex Dance*. 1991. 16mm; 4 minutos; color; sonido (música James Tenney).

*Delicacies of Molten Horror Synapse*. 1991. 16mm; 8 minutos; color; silente.

*Crack Glass Eulogy*. 1992. 16mm; 6 minutos; color; sonido (música Rick

Corrigan).

*Interpolations 1-5*. 1992. 35mm; 12 minutos; color; silente.

*Untitled (For Marilyn)*. 1992. 16mm; 11 minutos; color; silente.

*Boulder Blues y Pearls y....* 1993. 16mm; 23 ½ minutos; color; sonido (música Rick Corrigan).

*Blossom Gift Favor*. 1993. 16mm; 2 minutos; color; silente.

*Autumnal*. 1993. 16mm; 5 minutos; color; silente.

*Ephemeral Solidity*. 1993. 16mm; 4 ½ minutos; color; silente.

*The Harrowing*. 1993. 16mm; 2 minutos; color; silente.

*Tryst Haunt*. 1993. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*The Harrowing y Tryst Haunt*. 1993. 16mm; 4 ½ minutos; color; silente.

*Stellar*. 1993. 16mm; 2 ½ minutos; color; silente.

*Study in Black y White*. 1993. 16mm; 2 minutos; color; silente.

*Three Homeric: Diana Holding Back the Night, The Rolling Sea, y Love Again*. 1993. 16mm; 6 minutos; color; silente.

*Black Ice*. 1994. 16mm; 1 minuto 48 segundos; color; silente.

*Cannot Exist*. 1994. 16mm; 1 minuto; color; silente.

*Cannot Not Exist*. 1994. 16mm; 8 minutos; color; silente.

*Chartres Series*. 1994. 16mm; 9 ½ minutos; color; silente.

*Elementary Phrases* (co-realizado con Phil Solomon). 1994. 16mm; 34 ½ minutos; color; silente.

*First Hymn to the Night — Novalis*. 1994. 16mm; 4 minutos; color; silente.

*The Mammals of Victoria*. 1994. 16mm; 35 ½ minutos; color; silente.

*Naughts*. 1994. 16mm; 6 minutos; color; silente.

*Trilogy* (1995)

◦ *I Take These Truths*. 1995. 16mm; 18 minutos; color; silente.

◦ *We Hold These*. 1995. 16mm; 12 minutos; color; silente.

◦ *I . . .* 1995. 16mm; 27 minutos; color; silente.

*In Consideration of Pompeii*. 1995. 16mm; 18fps; 4 ½ minutos; color; silente.

*Paranoia Corridor*. 1995. 16mm; 3 ½ minutos; color; silente.

*The "b" Series*. 1995. 16mm; 12 ½ minutos; color; silente

*Earthen Aerie*. 1995. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*The Lost Films*. 1995. 16mm; 45 minutos; color; silente.

*Spring Cycle*. 1995. 16mm; 11 minutos; color; silente.

*...Preludes* (1995-1996)

- ...*Preludes 1 – 6*. 1995. 16mm; 11 ½ minutos; color; silente.
- ...*Preludes 7 – 12*. 1995. 16mm; 16 ½ minutos; color; silente.
- ...*Preludes 13 – 18*. 1996. 16mm; 10 minutos; color; silente.
- ...*Preludes 19 – 24*. 1996. 16mm; 10 minutos; color; silente.

*Beautiful Funerals*. 1996. 16mm; 2 minutos; color; silente.

*Blue Value*. 1996. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*Concrescence* (co-realizado con Phil Solomon). 1996. 16mm; 4 minutos; color; silente.

*The Fur of Home*. 1996. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*Polite Madness*. 1996. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*Sexual Saga*. 1996. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*Shockingly Hot*. 1997. 16mm; 4 minutos; color; silente.

*Through Wounded Eyes* (co-realizado con Joel Haertling). 1996. 16mm; 7 minutos; color; silente.

*Two Found Objects of Charles Boultenhouse*. 1996. 16mm; 7 minutos; color; silente.

*Commingled Containers*. 1996. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*The Cat of the Worm's Green Realm*. 1997. 16mm; 15 ½ minutos; color; silente.

*Last Hymn to the Night — Novalis*. 1997. 16mm; 19 minutos; color; silente.

*Divertimento*. 1997. 16mm; 2 ½ minutos; color; silente.

*Self Song & Death Song*. 1997. 16mm; 4 ½ minutos; color; silente.

*Yggdrasill: Whose Roots Are Stars in the Human Mind*. 1997. 16mm; 17 minutos; color; silente.

*The Birds of Paradise*. 1999. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*Coupling*. 1999. 16mm; 5 minutos; color; silente.

*Cloud Chamber*. 1999. 16mm; 4 minutos; color; silente.

*Cricket Requiem*. 1999. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*The Dark Tower*. 1999. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*The Earthsong of the Cricket*. 1999. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*The Lion and the Zebra Make God's Raw Jewels*. 1999. 16mm; 8 ½ minutos; color; silente.

*Moilsome Toilsome*. 1999. 16mm; 6 minutos; color; silente.

*Stately Mansions Did Decree*. 1999. 16mm; 5 ½ minutos; color; silente. *Worm and Web Love*. 1999. 16mm; 4 ½ minutos; color; silente.

*The Persian Series* (1999-2000)

- *The Persian Series 1-5*. 1999. 16mm; 20 minutos; color; silente.
- *The Persian Series 6-12*. 2000. 16mm; 23 minutos; color; silente.
- *The Persian Series 13-18*. 2000. 16mm; 9 minutos; color; silente.

*Cornell's Portrait of June*. 2000. 16mm; 10 minutos; color; silente.

*Dance*. 2000. 16mm; 6 ½ minutos; color; silente. Dancer: Vivienne Palmer.

*The God of Day Had Gone Down Upon Him*. 2000. 16mm; 49 minutos; color; silente.

*Water for Maya*. 2000. 16mm; 3-12 minutos; color; silente.

*Jesus Trilogy y Coda*. 2000. 16mm; 17 minutos; color; silente.

*Rounds*. 2001. 16mm; 14 minutos; color; silente.

*Garden Path* (co-realizado con Mary Beth Reed). 2001. 16mm; 7 minutos; color; silente.

*Micro Garden*. 2001. 16mm; 4 minutos; color; silente.

*Night Mulch* (2001. 16mm y 35mm; 2 minutos; color; silente) y *Very* (2001. 16mm y 35mm; 4 minutos; color; silente).

*Occam's Thread*. 2001. 16mm; 6 minutos; color; silente.

*Dark Night of the Soul*. 2002. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*Lovesongs* (2001-2002)

- *Lovesong*. 2001. 16mm; 11 minutos; color; silente.
- *Lovesong 2*. 2001. 16mm; 3 minutos; color; silente.
- *Lovesong 3*. 2001. 16mm; 9 minutos; color; silente.
- *Lovesong 4*. 2001. 16mm; 3 minutos; color; silente.
- *Lovesong 5*. 2002. 16mm; 1 minuto; color; silente y *Lovesong 6*. 2002. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*Song of the Mushroom*. (co-realizado con Joel Haertling). 2002. 16mm; 2 minutos; color; silente.

*Ascension*. 2002. 16mm; 2 ½ minutos; color; silente.

*Resurrectus Est*. 2002. 16mm; 8 minutos; color; silente.

*Max*. 2002. 16mm; 3 minutos; color; silente.

*SB (One Minute for Vienna)*. 2002. 16mm; ½ minuto; color; silente.

*Seasons...* (co-realizado con Phil Solomon). 2002. 16mm; 15 minutos; color; silente.

*Panels for the Walls of Heaven*. 2002. 16mm; 31 minutos; color; silente.

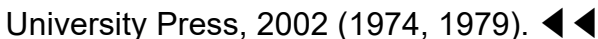
*Stan's Window and Work in Progress*. 2003. 16mm, 13 minutos, color, silente. *Chinese Series*. 2003. 16mm o 35mm; 2 ½ minutos, blanco y negro y color, silente.

## Notas

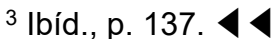
<sup>1</sup> Abigail Child, "Notes on Sincerity and Irony", David E. James (ed.) *Stan Brakhage Filmmaker*, Temple University Press, Philadelphia, 2005, p. 197.



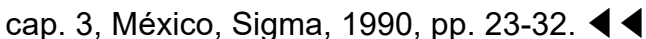
<sup>2</sup> P. Adams Sitney, *Visionary film. Avant-garde 1943-2000*, Nueva York, Oxford University Press, 2002 (1974, 1979).



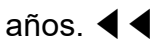
<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 137.



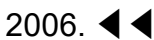
<sup>4</sup> Ver Villem Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, "Los aparatos", cap. 3, México, Sigma, 1990, pp. 23-32.



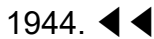
<sup>5</sup> Este libro ha sido re-editado en 2017 por Anthology Film Archives y Light Industry luego de haber estado agotado en Estados Unidos por cuarenta años.



<sup>6</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2006.



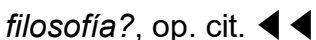
<sup>7</sup> Alfred North Whitehead, *Modos de pensamiento*, Buenos Aires, Losada, 1944.



<sup>8</sup> David E. James (ed.), *Stan Brakhage: filmmaker*, Philadelphia, Temple University Press, 2005.



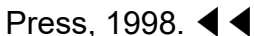
<sup>9</sup> Ver: noción desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *¿Qué es la filosofía?*, op. cit.



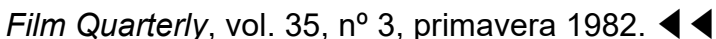
<sup>10</sup> P. Adams Sitney, *Visionary film. Avant-garde 1943-2000*, op. cit.



<sup>11</sup> Bruce Elder, *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1998.



<sup>12</sup> David E. James, "The Film-Maker as Romantic Poet: Brakhage and Olson", *Film Quarterly*, vol. 35, nº 3, primavera 1982.





---

<sup>13</sup> Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008. ◀◀

<sup>14</sup> Ver Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Perfecto, afecto y concepto", II. Filosofía, ciencia, lógica y arte, en *¿Qué es la filosofía?*, op. cit. ◀◀

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1983. ◀◀

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1986. ◀◀

<sup>17</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 13. ◀◀

<sup>18</sup> *Ibíd.* ◀◀

<sup>19</sup> Alfred Whitehead, *Modos de pensamiento*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 44. ◀◀

<sup>20</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, "El plano de inmanencia", en *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 46. ◀◀

<sup>21</sup> La relación entre caos y germen la analizaremos en el capítulo 3 a la hora de revisar la relación del cine de Brakhage con el universo pictórico.

◀◀

<sup>22</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 67-68. ◀◀

<sup>23</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Perfecto, afecto y concepto", en *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 164. ◀◀

<sup>24</sup> En el tercer capítulo de esta investigación se desarrolla en detalle las posturas de algunos teóricos (como P. Adams Sitney, Bruce Elder y David E. James) que construyen sus análisis tomando como centro la figura del artista y sus voluntades subjetivas a la hora de pensar su obra. ◀◀

<sup>25</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 168. ◀◀

<sup>26</sup> Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo*

*XXI, Op. Cit.* ◀◀

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 21. ◀◀

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 101. ◀◀

<sup>29</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 203. ◀◀

<sup>30</sup> Alfred Whitehead, *Modos de pensamiento*, op. cit., p. 105. ◀◀

<sup>31</sup> Stan Brakhage, “Ocho preguntas”, en *Stan Brakhage. Por un arte de la visión. Escritos esenciales*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2014, p. 92. ◀◀

<sup>32</sup> Stan Brakhage, “Mi ojo”, *Stan Brakhage. Por un arte de la visión. Escritos esenciales*, op. cit., p. 63. ◀◀

<sup>33</sup> André Parente, “O cinema experimental”, en *Narrativa e modernidade. Os cinemas não narrativos de pós-guerra*, Campinas, São Paulo, Papyrus, 2000.  
◀◀

<sup>34</sup> *Ibíd.* ◀◀

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 95. ◀◀

<sup>36</sup> La existencia no puede ser abstraída del proceso. Las nociones de ‘proceso’ y ‘existencia’ se presuponen mutuamente.” Alfred Whitehead, *Modos de pensamiento*, op. cit., p. 113. ◀◀

<sup>37</sup> De este libro abordaremos el apartado titulado “Lección quinta. Formas de proceso”, pp. 103-122. ◀◀

⌘ Ver Bruce Elder, *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*, op. cit.  
◀◀

<sup>39</sup> Alfred Whitehead, *Modos de pensamiento*, op. cit., p. 113 ◀◀.

---

<sup>40</sup><https://gep21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf> (Último acceso 03/12/2019) ◀◀

<sup>41</sup> Gilles Deleuze retoma la posición de Bergson en *Materia y memoria* al sostener que el modelo del cual se parte para pensar las imágenes y el movimiento es el de un estado de cosas que no cesa de cambiar, una materia-flujo en la que las imágenes equivalen al movimiento. No hay diferencia entre uno y otro. La imagen es movimiento, no hay acciones o reacciones distinguibles. Nos encontramos frente a la universal variación. En este panorama nuestro cerebro o cuerpo no tienen lugar, ya que aun no existe la posibilidad de la formación de cuerpos sólidos. “No es que la conciencia sea luz, sino que es el conjunto de las imágenes, o la luz, lo que es conciencia, inmanente a la materia. En cuanto a *nuestra* conciencia de hecho, ella será solamente la opacidad sin la cual la luz, ‘propagándose siempre, nunca se hubiese revelado’.”

Gilles Deleuze, “La imagen-movimiento y sus tres variedades”, en *La imagen-movimiento*, op. cit., p. 94. ◀◀

<sup>42</sup> Gilles Deleuze, *ibíd.*, p. 92. ◀◀

<sup>43</sup> En ambos volúmenes *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* Deleuze aborda solamente algunos nombres de cineastas experimentales como pueden ser McLaren o Brakhage, pero de manera muy tangencial. La estructura central de su libro se ocupa de cineastas como Visconti, Dreyer, Eisenstein, Godard, Resnais, Hitchcock, Ford, Welles, Rohmer, Herzog, Buñuel, Straub y Huillet, Rocha, Pasolini, Lang, Fellini, entre otros. ◀◀

<sup>44</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, op. cit., p. 104. ◀◀

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 126. ◀◀

<sup>46</sup> *Ibíd.*, pp. 88-89. ◀◀

<sup>47</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. cit., pp. 370-371. ◀◀

---

<sup>48</sup> Ver Marco Lori y Esther Leslie (eds.), *Stan Brakhage. The Realm Buster*, United Kingdom, John Libbey Publishing Ltd., 2018. ◀◀

<sup>49</sup> Paul Rozenberg, *Le romantisme anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2011. ◀◀

<sup>50</sup> Citado en P. Adams Sitney, *Visionary Film*, op. cit. ◀◀

<sup>51</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. cit, p. 33. ◀◀

<sup>52</sup> Michel Onfray, *Thoreau, el salvaje*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2019, p. 40. ◀◀

<sup>53</sup> Stan Brakhage, “Make Place for the Artist”, *Essential Brakhage. Selected writings on filmmaking by Stan Stan Brakhage*, Nueva York, McPherson & Company, 2001, p. 74. ◀◀

<sup>54</sup> Tyrus Miller, “Brakhage’s Occasions. Figure, Subjectivity and Avant Garde Politics”, *Stan Brakhage Filmmaker*, David E. James (Ed.), op. cit. ◀◀

<sup>55</sup> Carl Schmitt, *Romanticismo político*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2000.

En el apartado “La estructura ocasionalista del romanticismo” Schmitt sostiene que: “Si algo define totalmente al romanticismo es la falta de toda relación con una *causa*. No solo se resiste a la causalidad absoluta, es decir, a una relación adecuada, absolutamente calculable, de *causa* y *efecto*, como tiene que suponer la mecánica científica, también la relación *estímulo* y *efecto* imperante en las ciencias de la vida orgánica se mantiene aún calculable y adecuada dentro de cierto marco. En el significado de “cosa” la palabra “causa” tiene también el sentido de un vínculo teleológico o normativo y de una coerción espiritual o moral, que permite una relación adecuada. Por el contrario, entre *occasio* y efecto se da una relación absolutamente inadecuada; es -dado que cualquier pormenor puede ser *occasio* de un efecto incalculable, por ejemplo, la contemplación de una naranja, para Mozart, la ocasión de componer el dueto “/a

---

*ci carem la mano*”- completamente inconmensurable, reticente a toda objetividad, a-racional, la relación existente en lo fantástico”. p. 146 ◀◀

<sup>56</sup> Tyrus Miller, “Brakhage’s Occasions. Figure, Subjectivity and Avant Garde Politics”, *Stan Brakhage Filmmaker*, op. cit. ◀◀

<sup>57</sup> Jacques Rancière, “Las razones del desacuerdo”, 4r *Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2015. ◀◀

<sup>58</sup> Tyrus Miller, “Brakhage’s Occasions. Figure, Subjectivity and Avant Garde Politics”, *Stan Brakhage Filmmaker*, op. cit. ◀◀

<sup>59</sup> *Ibíd.* ◀◀

<sup>60</sup> Ver Gilles Deleuze, “Tres tesis sobre el movimiento”, *La imagen-movimiento*, op. cit., pp. 16-21. ◀◀

<sup>61</sup> Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*, op. cit., p. 7. ◀◀

<sup>62</sup> Ver Glosario del libro de Bruce Elder, *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*, op. cit., p. 466. ◀◀

“Formas en perpetua regeneración: un término que utilizó para indicar formas que producen una sensación de ‘continua aparición de novedad’ a través de una constante renovación, de un constante dejar atrás sus características básicas y asumir nuevas. Bajo su modalidad más extrema, las formas en perpetua regeneración parecen encontrarse siempre al límite de colapso y evitan ese colapso amenazante cambiando su naturaleza de un momento a otro. Es evidente que este tipo de formas congenian con las prácticas de formas abiertas. Los films de Stan Brakhage frecuentemente usan las formas en perpetua generación.”◀◀

<sup>63</sup> P. Adams Sitney, *Visionary Film*, op. cit., p. 13. ◀◀

---

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 160. ◀◀

<sup>65</sup> Cfr. P. Adams Sitney, *Visionary Film*, op. cit., p. 160. ◀◀

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 187. ◀◀

<sup>67</sup> Stan Brakhage, “De una carta a un distribuidor”, *Stan Brakhage. Por un arte de la visión. Escritos esenciales*, op. cit., p. 31. ◀◀

<sup>68</sup> Stan Brakhage, “Metáforas de la visión”, en *Stan Brakhage. Por un arte de la visión. Escritos esenciales*, op. cit. ◀◀

<sup>69</sup> P. Adams Sitney, *Visionary Film*, op. cit., p. 97 ◀◀

<sup>70</sup> Bruce Elder, *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*, op. cit., p.14. ◀◀

<sup>71</sup> “Brakhage inventó una forma en la que el cineasta podría comprimir sus pensamientos y emociones mientras registraba su confrontación directa con experiencias intensas como el nacimiento, la muerte, la sexualidad, el terror y la naturaleza. Estos trabajos han transformado la idea del cine de la mayoría de los realizadores de vanguardia que comenzaron a realizar películas en los años sesenta”. P. Adams Sitney, *Visionary Film*, op. cit., p. 185. ◀◀

<sup>72</sup> Gene Youngblood, *Cine expandido*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2012. ◀◀

<sup>73</sup> *Ibíd.* ◀◀

<sup>74</sup> Ver Bruce Elder, *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*, op. cit., p. 21.

“Independientemente de los problemas que los filósofos posteriores tuvieron con la posición de Kant de la cosa en sí misma, su afirmación de que el sujeto desempeña un papel en la constitución de la experiencia, que la experiencia no

---

se ajusta al mundo, pero el mundo se ajusta a sus condiciones de experiencia, fue un planteo clave en la historia del pensamiento. La idea de que el "ego" desempeña un papel formativo en la creación del mundo proporcionó la base para una nueva forma de pensar sobre la relación entre sujeto y objeto, yo y mundo: llevó a la afirmación de que el objeto pertenece al sujeto, que el mundo le pertenece al sujeto y no al revés. Foucault señala que en la episteme pre-moderna el sujeto de todos los actos mentales se desvaneció en el objeto: el pensamiento desapareció en lo que se pensaba, la percepción en lo que se percibía, el deseo en lo que se deseaba, la creencia en lo que se creía. La filosofía de Kant ejemplifica el paradigma moderno al hacer evidente que el sujeto desempeña un papel constitutivo en toda experiencia. Los reclamos por el papel constitutivo del sujeto se convertirían en elementos centrales de la filosofía del romanticismo, incluidos los paradigmáticos filósofos románticos, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), G.W.F Hegel, F.W.J. Schelling (1775-1854) y Arthur Schopenhauer. De hecho, se convirtió en la base para la celebración romántica de la imaginación (que Brakhage retomó y adaptó para sus propios fines).”◀◀

<sup>75</sup> Gene Youngblood, *Cine expandido*, op. cit. ◀◀

<sup>76</sup> Carl Schmitt, *Romanticismo político*, op. cit.

“El sujeto romántico no quiere más que tener experiencias y transcribir sus vivencias en su plenitud emotiva, por eso sus argumentaciones y conclusiones se convierten en las figuras que reflejan sus afectos afirmativos y negativos, los cuales, una vez que percibieron en un objeto del mundo exterior el estímulo desencadenante y ocasional, giran alrededor de sí mismos ‘en círculos sublimes’”. ◀◀

<sup>77</sup> Bruce Elder, *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*, op. cit., p. 326.

“Cada entidad actual es una ocasión en el proceso creativo y perece en cuanto ‘se ha expresado’. Pero su naturaleza conforma la base y establece las condiciones que determinan el éxito de las ocasiones actuales. Así, la red de

---

relaciones se encuentra activa, los nodos de la red están activos y los patrones del todo cambian sin cesar”. ◀◀

<sup>78</sup> David E. James, “The Film-Maker as Romantic Poet: Brakhage and Olson”, *Film Quarterly*, op. cit. ◀◀

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 36. ◀◀

<sup>80</sup> *Ibíd.* p. 37. ◀◀

<sup>81</sup> Ver Stan Brakhage, *Brakhage Lectures*, Chicago, Ubuclassics, 2004. ◀◀

<sup>82</sup> Charles Olson, “Projective Verse”, Robert Creeley (ed.), *Charles Olson: Selected Writings*, Nueva York, New Directions, 1966, p. 24. ◀◀

<sup>83</sup> Ver Tyrus Miller, “Brakhage’s Occasions. Figure, Subjectivity and Avant Garde Politics”, *Stan Brakhage Filmmaker*, op. cit., p.182. ◀◀

<sup>84</sup> Carlo Rovelli, *El orden del tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2017. ◀◀

<sup>85</sup> Tyrus Miller, “Brakhage’s Occasions. Figure, Subjectivity and Avant Garde Politics”, *Stan Brakhage Filmmaker*, op. cit. ◀◀

<sup>86</sup> *Ibíd.* ◀◀

<sup>87</sup> Ver Alfred Whitehead, *Proceso y realidad*, Buenos Aires, Losada, 1956. ◀◀

<sup>88</sup> Jean Luc Nancy, “Arte y ciudad”, conferencia dictada en el Museo de Arte

Contemporáneo de Barcelona en colaboración con el Máster en Gramáticas del Arte Contemporáneo, marzo de 2011.

<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Nancy.html> (Último acceso 11/12/2019). ◀◀

<sup>89</sup> “...llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y



---

asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos". "El término dispositivo nombra aquello en lo que y por lo que se realiza una pura actividad de gobierno sin el medio fundado en el ser. Es por esto que los dispositivos deben siempre implicar un proceso de subjetivación, deben producir su sujeto".

En este sentido proponemos continuar con la idea de Agamben que sostiene que la profanación del dispositivo, en tanto intervención sobre el mismo, y el proceso de subjetivación que este propone, le permite al sujeto atravesar un proceso en el que algo de sí se transforme.

Giorgio Agamben, "¿Qué es un dispositivo?", *Sociológica*, año 26, n° 73, pp. 249-264, mayo-agosto de 2011. ◀◀

<sup>90</sup> Alain Badiou sostiene que el cine se constituye como una relación paradójica al ser un "arte de masas". Así, se establece una relación que se compone de términos heterogéneos como lo son "arte" y "masas"; respondiendo cada uno de ellos a universos completamente ajenos el uno al otro. El "arte" respondería a una lógica "aristocrática" mientras que la "masa" es una categoría democrática. El siglo XX se ve marcado por la creación de este compuesto que permite pensar la creación desde una nueva perspectiva social y cultural. ◀◀

<sup>91</sup> Jonathan Crary, *Las técnicas del observador*, op. cit., p. 35. ◀◀

<sup>92</sup> David Oubiña, *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires, Manantial, 2009. ◀◀

<sup>93</sup> Jean-François Lyotard, "Acinema", *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981, pp. 51-65. ◀◀

<sup>94</sup> Serge Daney, "Sobre Salador. (Cine y publicidad)", *Cine. Arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004. ◀◀

<sup>95</sup> *Ibíd.* ◀◀

<sup>96</sup> Serge Daney, "Antes y después de la imagen", *Cine. Arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004. ◀◀

---

<sup>97</sup> Cambio o desviación respecto de lo que es normal, regular, natural o previsible. La anomalía descompone el sentido común. ◀◀

<sup>98</sup> Selen Ansen, "Sismografías", *Ali Kazma. Lugares subterráneos*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2018, P. 101 ◀◀

<sup>99</sup> Citado en Paul Taberham, "Bottom-UP Processing, Entoptic Vision and the Innocent Eye in the Films of Stan Brakhage", *Stan Brakhage. The Realm Buster*, Marco Lori y Esther Leslie (eds.), op. cit. ◀◀

<sup>100</sup> Jean-Fançois Lyotard, "Acinema", *Dispositivos pulsionales*, op. cit. ◀◀

<sup>101</sup> Stan Brakhage, "The Camera Eye", *Essential Brakhage. Selected writings on filmmaking by Stan Stan Brakhage*, op. cit., p. 16. ◀◀

<sup>102</sup> Arlindo Machado, "Repensando a Flusser", *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Buenos Aires, Libros del Rojas - Universidad de Buenos Aires, 2000. ◀◀

<sup>103</sup> Alain Badiou, *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2005. ◀◀

<sup>104</sup> Suranjan Ganguly (ed.), *Stan Brakhage: Interviews*, University Press of Mississippi, 2017, p. 68. ◀◀

<sup>105</sup> Pablo Marín, "Por un arte de la visión, por una visión del arte de Stan Brakhage", *Stan Brakhage. Por un arte de la visión. Escritos esenciales*, op. cit., p. 21. ◀◀

<sup>106</sup> Bruce R. McPherson, "Foreword", *Essential Brakhage. Selected writings on filmmaking by Stan Brakhage*, op. cit., 2001, p. 8. ◀◀

<sup>107</sup> Pablo Marín, "Por un arte de la visión, por una visión del arte de Stan Brakhage", *Stan Brakhage. Por un arte de la visión. Escritos esenciales*, op. cit., p. 19-20. ◀◀

---

<sup>108</sup> Stan Brakhage, "Metáforas de la visión", *Ibíd.*, p. 51. ◀◀

<sup>109</sup> Las terminologías acuñadas por el realizador (*open-eye vision*, *close eye vision* y *moving visual thinking*) se dejarán en inglés a lo largo de la tesis ya que se considera que al traducirlos se podría llegar a perder el concepto poético que el cineasta intentó desarrollar. Sin embargo, las traducciones literales de dichos términos podrían mencionarse como sigue: "visión de ojo cerrado" o "visión hipnagógica", "visión de ojo abierto" y "pensamiento visual en movimiento".

<sup>110</sup> Una alucinación hipnagógica (del griego: hypn "sueño" + agōgos "inducir") es una alucinación auditiva, visual y/o táctil que se produce poco antes del inicio del sueño. La palabra *hipnagógica* expresa una situación de tránsito entre la vigilia y el sueño, originalmente acuñado de forma adjetiva como "hypnagogique" por Alfred Maury. En el estado hipnagógico (entre la vigilia y el sueño) es común pensar que se está despierto, hasta tal punto que se tiene seguridad de tener los ojos abiertos, de ver y oír cosas alrededor. ◀◀

<sup>111</sup> Suranjan Ganguly (ed.), *Stan Brakhage: Interviews*, op. cit., p. 67. ◀◀

<sup>112</sup> Cf. Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Percepto, afecto y concepto", *¿Qué es la filosofía?*, op. cit. ◀◀

<sup>113</sup> *Ibíd.* ◀◀

<sup>114</sup> Tyrus Miller, "Brakhage's Occasions. Figure, Subjectivity and Avant Garde Politics", *Stan Brakhage Filmmaker*, op. cit. ◀◀

<sup>115</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, op. cit. p. 90. ◀◀

<sup>116</sup> *Ibíd.*, p. 93. ◀◀

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 90. ◀◀

<sup>118</sup> "Boltzman nos enseñó que la entropía existe porque describimos el mundo de manera desenfocada. Demostró que la entropía es precisamente la magnitud que cuenta cuántas son las diversas configuraciones que nuestra visión

---

desenfocada no distingue. Calor, entropía, baja entropía del pasado..., son conceptos que forman parte de una descripción aproximada, estadística de la naturaleza.” Carlo Rovelli, *El orden del tiempo*, op. cit. ◀◀

<sup>119</sup> *Ibíd.* ◀◀

<sup>120</sup> *Ibíd.* ◀◀

<sup>121</sup> Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007. ◀◀

<sup>122</sup> Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 55. ◀◀

<sup>123</sup> Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, op. cit. ◀◀

<sup>124</sup> *Ibíd.* ◀◀

<sup>125</sup> Texto de presentación de la muestra que se llevó a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes *J. M. W. Turner. Acuarelas*, Tate Modern Collection. Del 26 de septiembre de 2018 al 17 de febrero de 2019. ◀◀

<sup>126</sup> Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, op. cit. p. 100 ◀◀

<sup>127</sup> *Ibid.* ◀◀

<sup>128</sup> *Ibid.* p. 109. ◀◀

<sup>129</sup> Jackson Pollock, “My painting”, *Possibilities*, I (invierno 1947-1948) y *Readings in American Art*, p. 152. Citado en P. Adams Sitney, *Visionary Film*, op. cit., p. 206. ◀◀

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p. 207. ◀◀

<sup>131</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002. ◀◀

<sup>132</sup> Ver: Gareth Evans, "The Eye and the Hand: Brakhage's Challenge to Ocularcentrism", *Stan Brakhage. The Realm Buster*, op. cit., pp. 63-85.

En este texto el autor trabaja sobre las nociones mencionadas para definir la relación entre ojo y mano aplicándolas al cine de Brakhage. Sin embargo, su abordaje no deja de establecer un correlato entre las experiencias personales del artista y su intención de volcar en el medio cinematográfico aquello que ha vivido sensorialmente como puede leerse en la siguiente frase: "Uno de los usos de la pintura sobre la tira de fílmico era el de capturar y representar su experiencia de una visión entóptica y enfatizar la importancia de estos fenómenos como experiencias lumínicas. Brakhage realiza *Lovesong* como un intento de documentar los generados durante la actividad sexual". ◀◀

<sup>133</sup> Gilles Deleuze, "Percepto, afecto y concepto", *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 200. ◀◀

<sup>134</sup> Paul Taberham, "Bottom-Up Processing, Entoptic Vision and the Innocent Eye in the Films of Stan Brakhage", *Stan Brakhage. The Realm Buster*, op. cit., p. 57. ◀◀

<sup>135</sup> "...vamos de la percepción total objetiva que se confunde con la cosa, a una percepción subjetiva que se distingue de ella por simple eliminación o sustracción. A esta percepción subjetiva unicentrada se la llama percepción propiamente dicha. Y es este el primer avatar de la imagen-movimiento: cuando se la refiere a un centro de indeterminación, se vuelve imagen-percepción." Gilles Deleuze, "La imagen movimiento y sus tres variedades", *La imagen-movimiento*, op. cit., p. 98. Incluso en el caso de la física cuántica podemos ver que las determinaciones surgen en un sistema de indeterminación y también operan de manera sustractiva.

" 'Fluctuación' no significa que lo que acontece *nunca* sea determinado; significa que lo es solo en algunos momentos y de manera impredecible. La indeterminación se resuelve cuando una magnitud interactúa con cualquier otra cosa. En esa interacción, un electrón se materializa en un punto exacto. Por ejemplo, golpea una pantalla, es capturado por un detector de partículas, o choca con un fotón; adopta una posición concreta.

---

Pero esta concretización del electrón presenta un aspecto extraño: el electrón solo es concreto con respecto a los objetos físicos con los que está interactuando. En lo referente a todos los demás, la interacción no hace sino difundir el contagio de la indeterminación. La concreción solo es relativa a un sistema físico; este es, a mi entender, el descubrimiento de la mecánica cuántica.” Ver: Carlo Rovelli, *El orden del tiempo*, op. cit. ◀◀

<sup>136</sup> Stan Brakhage, “De una carta a un distribuidor”, en *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*, op. cit., p. 31. ◀◀

<sup>137</sup> Stan Brakhage, *Essential Brakhage*, op. cit., p. 20. ◀◀

<sup>138</sup> *Ibíd.*, p. 165. “Pero hay algo que surge en el proceso de trabajo. Parece que viene de otra parte; no parece que venga de mí. Pero sólo llega, de manera extraña e irónica, cuando estoy siendo lo más personal que puedo ser. Donde cuento una historia que es más única para mí, una historia única como algo que me pasa a mí y que nadie ha oído hablar de que le pase a alguien más. Entonces sé más que soy una persona. Y esa es una conexión muy fuerte para que el inconsciente, los ángeles o las musas jueguen con ella”. ◀◀

<sup>139</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, op. cit., p. 88. ◀◀

<sup>140</sup> Ver: Pascal Bonitzer, *Desencuadres: cine y pintura*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007. ◀◀

<sup>141</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, op. cit., p. 98. ◀◀

<sup>142</sup> *Ibíd.* ◀◀

<sup>143</sup> *Ibíd.*, p. 94. ◀◀

<sup>144</sup> Bruce Elder, Glossary, *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*, op. cit., p. 466.

◀◀

<sup>145</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, op. cit., p. 92 ◀◀

---

<sup>146</sup> Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, p. 19. ◀◀

<sup>147</sup> “Hay, podemos decir a escala planetaria, un hundimiento caótico de los antiguos marcos de referencia ideológicos, sociales. Las viejas organizaciones, las viejas formas de hacer, las prácticas estatales e institucionales se desmoronan, literalmente se descomponen”. Félix Guattari, *¿Qué es la ecosofía?*, Buenos Aires, Cactus, 2015, p.73. ◀◀

<sup>148</sup> Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, op. cit., p. 16. ◀◀

<sup>149</sup> Ibid. p. 23. ◀◀

<sup>150</sup> Ibid., p. 21. ◀◀

<sup>151</sup> “The 60th Birthday Interview”, Suranjan Ganguly (ed.), *Stan Brakhage. Interviews*, op. cit. ◀◀

<sup>152</sup> Ibid., p. 68. ◀◀

<sup>153</sup> P. Adams Sitney, *Visionary Film*, op. cit., p. 186.

Cfr: Fragmento de entrevista realizada a Brakhage en el libro *Metaphors on Vision*. ◀◀

<sup>154</sup> *Un perro andaluz*, 1929, Luis Buñuel. ◀◀

<sup>155</sup> Fred Camper, *By Brakhage: The Act of Seeing...*

<https://www.criterion.com/current/posts/272-by-brakhage-the-act-of-seeing>

(Último acceso 10/12/2019) ◀◀

<sup>156</sup> Ver: Marilyn Brakhage, “On Stan Brakhage and visual music”, *Vantage Point. Magazine of media arts and culture*, 31 de enero de 2008.

---

<https://vantagepointmagazine.wordpress.com/2008/01/31/on-stan-brakhage-and-visual-music/> (Último acceso: 8/12/2019) ◀◀

<sup>157</sup> Tyrus Miles, "Brakhage's Occasions. Figure, Subjectivity and Avant Garde Politics", *Stan Brakhage Filmmaker*, op. cit., p. 184. ◀◀

<sup>158</sup> *Ibíd.*, p. 184. ◀◀

<sup>159</sup> *Ibíd.*, p. 187. ◀◀

<sup>160</sup> *Ibíd.*, p. 187. ◀◀

<sup>161</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 67. ◀◀

<sup>162</sup> André Parente, *Narrativa e modernidade. Os cinemas não narrativos de pós-guerra*, op. cit. ◀◀