



in-between[rius]
josé luis bravo

...he wanted to look at a country, a city,
or just one city block with the fresh eyes of a stranger
or a traveler and identify its essential characteristics.¹

Sinopsis

in-between [rius] es una obra multisoporte conformada por un vídeo monocal y una serie de fotografías (imágenes fijas extraídas de las mismas secuencias que conforman el vídeo) pensada tanto para mostrarse de forma independiente como en conjunto.

A través de la proyección del vídeo sobre un espacio físico y/o de la exposición del conjunto de fotografías, *in-between [rius]* propone un retrato expandido de la ciudad de Barcelona articulado a partir de entender la ciudad como un territorio delimitado (en este caso por los ríos Besòs y Llobregat) que como tal, es susceptible de ser conocido a partir de la experiencia directa que implica recorrerlo e ir capturando pequeños fragmentos (en vídeo) de las realidades que contiene. Fragmentos que al sumarse en un mismo espacio (la imagen de vídeo se subdivide en una retícula que muestra simultáneamente hasta 16 secuencias) crean una meta imagen de la ciudad, donde espacio y tiempo se combinan, construida desde mi propia experiencia.

¹ Sara Greenough, «Resisting Intelligence: Zurich to New York» en *Looking In. Robert Franck's The Americans*, Expanded edition, Washington, National Gallery of Art / STEIDL, 2009, p. 25.

Planteamiento conceptual

Imágenes sucesivas que representan las diversas posiciones que un ser vivo, caminando a un paso cualquiera, ha ocupado en el espacio en una serie de instantes²

Si bien el gravar en vídeo la experiencia de cruzar los ríos y traspasar la frontera (natural-artificial) que contiene la ciudad y entrar ella implicaría un registro de tipo documental, *in-between [rius]* no se articula desde estos valores implícitos en la acción de recorrer la ciudad, ni busca mostrar de forma explícita cómo la ciudad va cambiando a medida que se pasa de una zona a otra.

Por el contrario, el proyecto se sirve de una particularidad geográfica para generar un marco referencial desde el que abordar la ciudad a través de una óptica absolutamente personal, que la entiende como un espacio vivo y en constante evolución, un lugar donde todas las realidades y capas de significados que la constituyen se yuxtaponen en un mismo espacio-tiempo y se relacionan entre sí a través de la percepción (subjetiva) de quienes la habitan. Como apunta Jorge Luis Borges, la ciudad moderna es una recopilación de recuerdos, es heterogénea, es algo que tiene vida propia y está compuesta por cada persona que en ella vive. Con la actuación de los diferentes personajes que contiene, la ciudad se transforma en un conjunto de sujetos que se encuentran, se reconocen, y se relacionan a través de sus subjetividades.

Utilizando el concepto del instante *in-between*, que desde el giro discursivo planteado por Robert Frank en el marco de las nuevas propuestas de la *Street Photography* se propone como una alternativa al *decisive moment* de Henri Cartier-Bresson³, el proyecto busca esos espacios que existen entre los dos puntos que definen un trayecto. Unos espacios que me permiten generar una visión más cercana y subjetiva de todas las realidades que se mezclan, niegan y contraponen en la configuración de la ciudad, con la intención de explorarla para generar un mapa visual, sensorial y emotivo del lugar donde vivo.

² Étienne-Jules Marey, citado por Paul Virilio en *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998 p. 15.

³ Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, París, Editions Verve, 1952.

A partir de las propuestas fotográficas articuladas alrededor de la caída del paradigma del *instante decisivo* (particularmente las de Robert Frank y William Klein) se abre la posibilidad de entender la ciudad no como lugar sino como experiencia. Experiencia que se sirve de la fotografía (en el caso de *in-between[rius]* del vídeo) para remediar la necesidad de resguardarla del tiempo (del olvido). La ciudad entendida ahora como espacio vivencial se grava en imágenes que compendian la experiencia de vivirla y al mismo tiempo se erigen como testimonio de la misma.

Imágenes residuales de una vivencia terminada que aparecen cuando lo público (y por tanto compartido) deja paso al espacio privado, donde sólo desde el espejo (el espejo con memoria de Daguerre⁴) se puede reconstruir lo visto (lo vivido) para reconocerse y construir una noción personal del lugar donde vivo. Una memoria espacial-emocional que permite recordar todo lo que veo y conforma mi visión (nunca última) de esta ciudad.

Esta noción de la imagen testimonial que ha quedado gravada en un tiempo diferido (la imagen gravada no es la realidad, es una imagen en clave “pasado” que será observada y recordada en un tiempo aún posterior), es lo que me permite construir un mosaico donde conviven todos los espacios que han sido determinantes en mi vida en Barcelona y, por contraparte, todo aquello que simplemente ha llamado mi atención (pequeñas acciones, lugares, personas, escenas cotidianas que podrían parecer intrascendentes y sin mayor justificación que su propia existencia, etc.) durante los viajes que la vida cotidiana me obliga a hacer por el territorio comprendido entre los dos ríos (Barcelona).

Con la cámara exploro todo lo que aparece frente a ella, desde una mirada (por momentos próxima al *vouyerista*) que observa (registra) la ciudad y sus habitantes, los cuales, absortos en su propia cotidianidad o directamente acostumbrados a un lugar donde el turismo hace que las cámaras sean un elemento omnipresente, no reparan en mi cámara, posibilitando la intrusión a los pequeños fragmentos de la vida pública sin que ésta se vuelva una escenificación.

⁴ Oliver Wendell Holmes calificó el daguerrotipo como “el espejo con memoria” en la revista *Literary Gazette*, nº. 1160, 12 de abril de 1839, p. 235. Citado por Beaumont Newhall en *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 30.

Los conceptos “altermodern” y “time-specific” que Nicolas Bourriaud propuso para la Tate Triennial 2009, también son referentes importantes para *in-between [rius]*, ya que estas definiciones que Bourriaud apunta en el actual contexto artístico para marcar el fin de la posmodernidad, definen el carácter móvil de parte de la creación contemporánea, su íntima relación con el tiempo y el desarrollo de un amplio rango de posibilidades para un mismo camino.

The artist becomes 'homo viator', the prototype of the contemporary traveller whose passage through signs and formats refers to a contemporary experience of mobility, travel and transpassing. This evolution can be seen in the way works are made: a new type of form is appearing, the journey-form, made of lines drawn both in space and time, materialising trajectories rather than destinations. The form of the work expresses a course, a wandering, rather than a fixed space-time.⁵

La “estética relacional” del mismo autor puede aplicarse paradójicamente en este caso, desde la idea de que lo relacional ha abandonado los encuentros intersubjetivos entre distintos espectadores de la obra y se ha extrapolado a la propia experiencia relacional que conforma la imagen de la ciudad. *in-between[rius]* puede ser visto como una imagen del espacio relacional que supone la ciudad contemporánea.

La construcción de un imaginario privado, que no por ser privado deja de ser compartido a través del reconocimiento que cualquier otro puede hacer del territorio retratado, está determinada por una cuestión que, lejos de ser únicamente de orden pragmático, se vuelve fundamental ya que está referenciada al tiempo. El tiempo en movimiento (la velocidad), el tiempo de observación, las decisiones de cuando parar (dejar de moverse) para pasar a un estadio de pura observación (tiempo en suspensión) y el propio tiempo de los sujetos filmados, que como el mundo están vivos y en constante cambio.

Dar más importancia al movimiento que a la forma significa cambiar la función del día y de la luz.⁶

⁵ Nicolas Bourriaud, *Altermodern Tate Triennial 2009*, Exhibition guide, London, Tate Britain, 2009

⁶ Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998 p. 18.

Esta reflexión de Paul Virilio en relación a Etienne-Jules Marey se conecta con los referentes anteriores y con mi búsqueda de distintas posibilidades de observar y capturar el territorio (conocido y desconocido) de la ciudad, en analogía a la enorme diferencia que implica la observación desde el movimiento (a distintas velocidades) o desde lo estático.

Los recorridos, en algunos casos derivas (entendidas como una estructura libre de tránsito entre territorios desconocidos, que por tanto no tienen puntos de partida y llegada definidos) han sido estructurados en base a los distintos medios de transporte que habitualmente utilizo, los cuales difieren principalmente en la velocidad a la que se desplazan y en los puntos de vista que permiten, lo cual introduce una variabilidad en la apreciación de los espacios, permitiendo elegir de entre una combinatoria significativa la forma de capturar una realidad determinada.

La cámara aislaba apariencias instantáneas [...] mostraba que el concepto de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual [...] Lo que veíamos dependía del lugar en que estábamos cuando lo veíamos. Lo que veíamos era algo relativo que dependía de nuestra posición en el tiempo y en el espacio. Ya no era posible imaginar que todo convergía en el ojo humano, punto de fuga del infinito.⁷

Los mosaicos a partir de los que se construye el vídeo encuentran su referente conceptual en la cronofotografía de Marey y en su posibilidad de compendiar en una sola imagen todos los rastros del movimiento de un cuerpo en el espacio. A nivel formal su referente sería el trabajo de Albert Londe, otro de los autores que exploró la descomposición del movimiento en el siglo XIX a partir de un análisis basado en la construcción de una retícula a través de una cámara formada por 9 placas.

La utilización de una pantalla que se subdivide tiene también un referente formal en los trabajos cinematográficos de Zbig Rybczymski, y en particular de *Nowa Ksiazka (New Book)* de 1975. Aunque no estoy interesado en la relación narrativa que propone Rybczymski (revisitada por Mike Figgis en *Time Code* del 2000) me interesan las posibilidades de conexión que se puedan generar a distintos

⁷ John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp. 24-25.

niveles entre las diferentes secuencias que aparecen en la pantalla dividida. Un orden cambiante e íntimamente conectado con el azar y el imprevisto, siempre presente en entornos no supeditados a estructuras de control absoluto.

Hacer convivir todos los fragmentos (secuencias de vídeo) en una misma pantalla no es sólo una forma de evidenciar cómo las distintas capas de la ciudad se interrelacionan en tiempo y espacio, sino, sobre todo, una estrategia formal para recordar que el mundo está vivo y en constante cambio y movimiento, y que todas las acciones que se dan en él pueden estar sucediendo en simultáneo.

A la luz de lo anterior, configurar una narrativa lineal (propia de una estructura cinematográfica o del vídeo tradicional) no sería consecuente con el concepto que quiero desarrollar, ya que las narrativas lineales llevan implícita la construcción de historias únicas, invariables, de verdades universales. Lejos de esta idea, quiero proponer esta aproximación a la ciudad como una de las infinitas formas de vivirla y experimentarla, dependiente únicamente del sujeto que la habita y de las relaciones que éste establece con ella, así como de los medios con que es captada. Creo que no pueden existir metarrelatos en la configuración real y vivencial de una ciudad.

Las asociaciones que se pueden dar entre las distintas secuencias, fruto del trabajo de edición tanto de los mosaicos como de las secuencias que los conforman y su orden, permiten ampliar el abanico de posibles lecturas y experiencias sobre el mismo conjunto de contenidos, recordando como los flujos presentes en una ciudad crean asociaciones donde la relación espacio-tiempo no siempre es única.

Esta forma de presentar el retrato de la ciudad busca recordar lo fragmentario e imposible del concepto "realidad", ya que el mundo está hecho de la suma de muchas de ellas que a veces se contraponen y niegan en un mismo territorio, pero siempre se suman haciendo cada vez menos probable la idea de una imagen única y absoluta de la ciudad.

in-between[rius] propone una crítica directa a las pretensiones (anacrónicas) del foto-documentalismo y su utopía de compendiar la "realidad" o "la verdad" a través de la imagen fotográfica, sea única o en conjunto.

En la realización del proyecto, la cámara de vídeo ha sido pensada también como una herramienta de captura de imagen fija, buscando así explotar sus capacidades en cuanto a ajustes manuales, utilizándolas como parte del lenguaje fotográfico (punto de origen de todo mi trabajo), para construir secuencias de vídeo desde una óptica 100% fotográfica: filmar componiendo imágenes fijas.

Las diferentes calidades de definición de la imagen que se pueden obtener con el control del foco se convierten en un elemento expresivo que transita desde una imagen perfectamente definida, hasta imágenes que han abandonado el terreno de lo descriptivo mediante la pérdida casi total de definición. Esta diferenciación de calidades en cuanto a la imagen, lejos de pretender el registro de un catálogo de posibilidades técnicas o combinaciones efectistas, constituye una decisión expresiva que busca acentuar el carácter subjetivo de la mirada, la cual, dependiendo del sujeto y el interés que éste suscite, pone más atención o, por el contrario, mira la realidad desde valores puramente estéticos que la llevan a su estadio más simple: forma, color y movimiento⁸. Una simple apariencia.

All that is, seems and is visible to us because we perceive it by the reflected light of semblance. Nothing else is visible.⁹

La renuncia a la definición de la imagen es una decisión que en algunos casos borra directamente el referente físico para poner toda la atención en el diálogo entre acciones y espacios; y en otros, sirve para proponer un espacio sensorial como parte de la experiencia de comprender la ciudad desde una percepción distinta a la habitual. Un registro que permite ver lo cotidiano desde otro terreno, terreno al cual se llega llevando la cámara (la herramienta) al límite de sus patrones de uso a partir de la búsqueda de un nuevo resultado que expanda realmente el campo creativo en el que se trabaja.

El ajedrecista juega con las piezas del ajedrez, el fotógrafo, con la cámara. Ésta no es una herramienta, sino un juguete y el fotógrafo no es un trabajador,

⁸ Alguna de las imágenes fuera de foco rozan el mismo concepto y forma del impresionismo pictórico: una imagen conformada por impresiones de luz y color que conecta con la idea de construir una impresión personal de la ciudad.

⁹ Gerhard Richter citado por Paul Moorhouse en *Gerhard Richter Portraits: Painting Appearances*, London, The National Portrait Gallery, 2009 p. 9.

sino un jugador: no es *homo faber* sino *homo ludens*. Sólo que el fotógrafo no juega con su juguete, sino contra éste. El fotógrafo se desliza hasta el interior de la cámara a fin de descubrir los trucos ahí escondidos.¹⁰

La estética final de las fotografías es fruto directo de haber utilizado una cámara diseñada para grabar vídeo como fuente para la creación de la serie de imágenes fijas. La naturaleza de la herramienta se hace evidente en el desplazamiento de los campos de vídeo que aparecen en la imagen, los cuales se acusan en mayor o menor medida dependiendo de la velocidad del transporte desde el que fueron grabados.

Este desplazamiento hace que las figuras se desdoblén, generando imágenes donde para la mayoría de sujetos fotografiados (especialmente las personas) se crea un doble que difiere en cuanto a posición y opacidad. Este “defecto”, que en teoría se corrige con un filtro de *Photoshop*, constituye para mí un recuerdo de la naturaleza de la cámara (una cámara de vídeo) que es la primera que determina la estética de las imágenes, y evoca a la vez el principal referente de *in-between[rius]*: la cronofotografía de Marey.

Los colores de la imagen son otro elemento que acusa su procedencia, ya que las fotografías proceden de capturas de 72 dpi de resolución realizadas en Final Cut Pro y sin un espacio de color determinado. Esto hace que existan una serie de aberraciones cromáticas que fueron corregidas (hasta cierto punto) en el proceso de retoque de las imágenes, para tratar de acercarlas al máximo a la impresión del referente real.

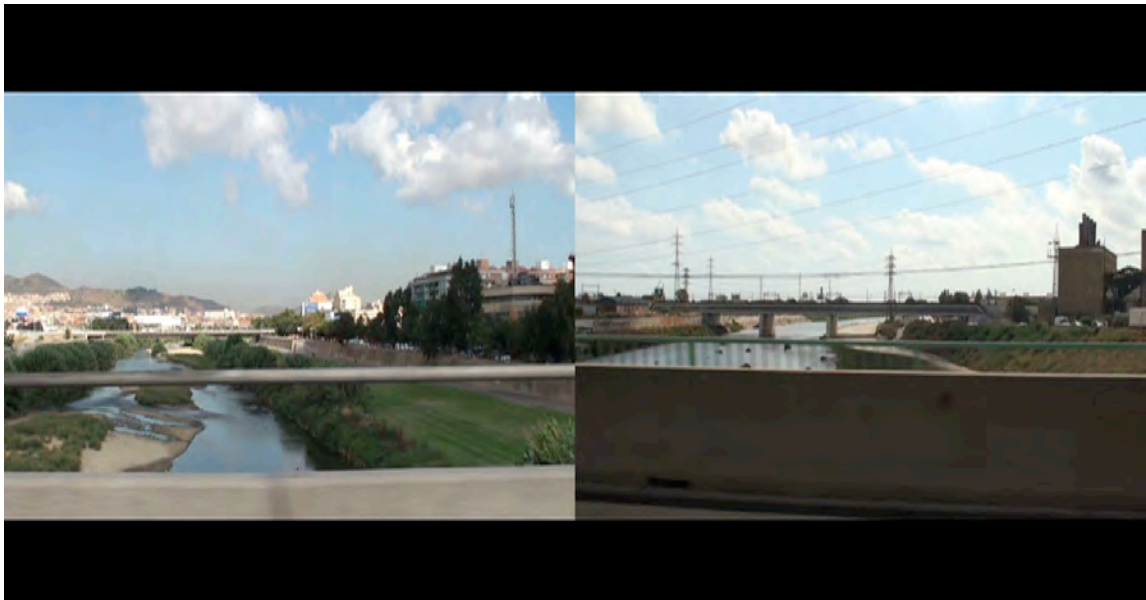
¹⁰ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, D.F., Editorial Trillas, 1990, p. 27.

Descripción del proyecto

El vídeo ha sido filmado en HD (1920 x 1080) en un formato 16:9. La versión original de *in-between[rius]* mantiene este formato, pero también se ha realizado una versión reducida de formato 4:3 (720 x 576) para monitores que no soportan HD. Todas las fotografías miden 32 x 40 cm. y han sido positivadas por medios digitales sobre papeles profesionales 100 % algodón.

Tanto el vídeo como la serie de fotografías han sido realizadas en una edición de cinco.

El vídeo está pensado para ser proyectado en un espacio físico (muro de una sala de exposiciones), idealmente cerrado, e independiente del espacio donde se muestren las fotografías. Está construido a partir de diferentes pantallas que crean un espacio de proyección que se va fragmentando a partir de retículas que presentan 1, 2 ó 16 secuencias de vídeo corriendo en simultáneo. Las pantallas se van alternando a lo largo del recorrido, haciendo que el número de secuencias presentadas en la pantalla vayan cambiando.

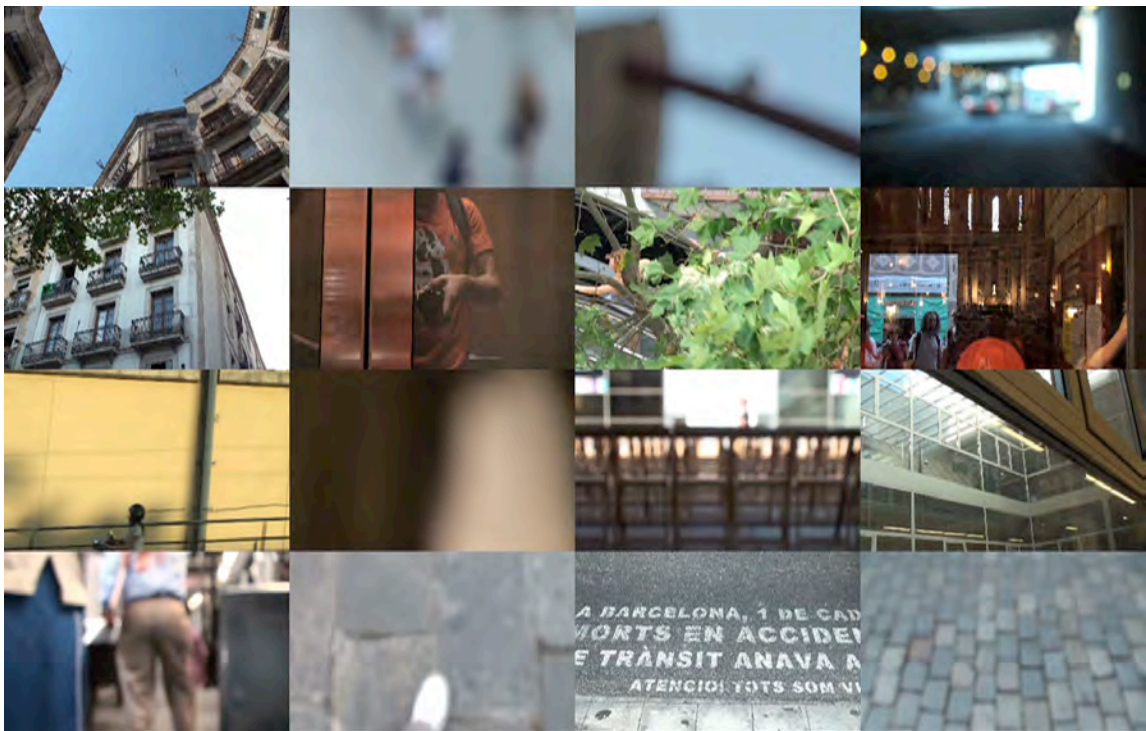


Pantallas con la secuencia inicial del vídeo

El vídeo de 6:38 minutos de duración (preparado para mostrarse en *loop*) se inicia con las secuencias (pantalla dividida en dos) que recogen el momento físico y

simbólico de entrar en la ciudad al cruzar los dos ríos (Besòs y Llobregat). Estas dos primeras secuencias y las que conforman el final (salida de la ciudad cruzando de regreso ambos ríos) son las únicas que tienen un recorrido definido y un orden de presentación predeterminado (inicio y final del vídeo).

A partir de la secuencia inicial, comienza la primera retícula de 16 secuencias (mosaico) que recoge una selección de vídeos grabados dentro de la ciudad que se van presentando y cambiando sin seguir ninguna lógica ni sentido narrativo. Este mosaico, como los otros tres que se presentan en el vídeo, crea un espacio que, como todo sistema que se satura, tiende a la entropía.



Pantalla del primer mosaico dividida en 16 campos independientes

Entre cada uno de los cuatro mosaicos que conforman el vídeo se intercalan pantallas con una o dos secuencias que sirven de conector entre ellos, y en las cuales aparecen momentos y espacios dotados de un potencial visual (los hace para mí únicos) o que están relacionados directamente con una esfera más personal. Momentos todos ellos que se funden en la multiplicidad que presentan los mosaicos y que son también parte del retrato de la ciudad que es *in-between[rius]*. Dado que es imposible ver un sistema desde fuera, el estar dentro implica aparecer, aunque sea de forma subjetiva.



Pantalla con una de las secuencias de conexión entre mosaico

Sumado a los flujos de imagen contenidos tanto en los mosaicos como en las pantallas de una o dos secuencias, todos los vídeos mantienen su sonido original, por lo que al presentarse juntos construyen un paisaje sonoro que propone una experiencia multimedial y una sensación de inmersión en la obra. La densidad de este sonido, que varía en función de la cantidad de vídeos que corren simultáneamente, propone un acercamiento sonoro a la misma noción de *tempo* y ritmo de la ciudad, desde el mínimo sonido hasta el caos sonoro: un ambiente que como la ciudad misma tiende a borrar los sonidos individuales para amalgamarlos en un sólo ruido omnipresente.

La serie de fotografías conformada por cuadros extraídos de las secuencias de vídeo, a diferencia del vídeo monocanal que propone un único espacio para todas las realidades que contiene la ciudad presentadas sin orden ni lógica aparente, ha sido creada a partir de un recorrido previamente definido, que es el recorrido “madre” que construye todo el proyecto: atravesar la ciudad de lado a lado, entrando por un río (el Besòs) y saliendo por el otro (el Llobregat). Un trayecto vinculado a la experiencia real que tengo con la ciudad (ahora vivo en Badalona y salgo de la ciudad desde el aeropuerto del Prat) y que se articula a partir de la sucesión ordenada de los distintos espacios que van apareciendo durante el recorrido, criterio utilizado también en la presentación de las imágenes.

Las fotografías han sido extraídas de este recorrido principal a partir de un proceso de edición, el cual se sirve del tiempo ralentizado de las herramientas de edición de vídeo, para observar cuadro a cuadro cada secuencia gravada y buscar una imagen (cuadro) que por sus valores compositivos se pueda erigir como imagen síntesis del momento gravado. Una imagen que suma sus valores compositivos a los valores discursivos propios del sujeto capturado en ella.



Fotografía de la Plaza Francesc Macià extraída de las secuencias de vídeo

Las imágenes, que a nivel estético acusan su procedencia (campos desfasados típicos de la imagen que proviene de vídeo), representan un corte en la realidad (realidades) de la ciudad, un mapa visual de cómo va creciendo y cambiando, y que a medida que llega a su zona central se acerca a observar a la gente, ya que la imagen de la ciudad no sólo la concibo desde lo construido.

La aparición y la transformación que sufre la arquitectura comportan inequívocamente una presencia y/o cambio de sus habitantes (de la gente que la habita o frecuenta), por tanto, el recorrido por espacios que van de lo no construido (reminiscencia del entorno natural) a lo construido es a su vez un mapa de los distintos estratos sociales que conviven en la ciudad. Un mapa con varias capas de significado que van desde lo físico a lo social.

Filmar desde el movimiento (una moto, un bus, un tranvía o caminando) cambia no sólo los espacios y sujetos que se ven, sino la percepción de los mismos, e incluso abre la posibilidad de gravar muchos lugares a los que de otra forma no se tendría acceso: es impensable poder detenerse en medio de las autopistas para capturar la primera imagen (fotográfica) de Barcelona, del instante preciso en que se entra o sale de la ciudad.

Por otra parte, la captación de imágenes fijas a través de vídeos preexistentes permite revelar el inconsciente óptico benjaminiano en toda su magnitud. La fijación de las imágenes revela aquellos detalles que habían quedado ocultos en la secuencia videográfica y permiten descubrir un nuevo mundo de relaciones y sucesos que habitan en la ciudad y que sólo aparecen cuando la secuencia se explora segundo a segundo, ya que la velocidad los hace desaparecer de la visión de conjunto que ofrece el vídeo.

La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la consciencia humana. No es difícil, por ejemplo, darse cuenta (aunque sólo sea a grandes rasgos) de la manera de andar de la gente, pero seguro que no sabemos nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía, en cambio, la hace patente con sus instrumentos auxiliares: la cámara lenta, las ampliaciones. Sólo gracias a ella tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis.¹¹

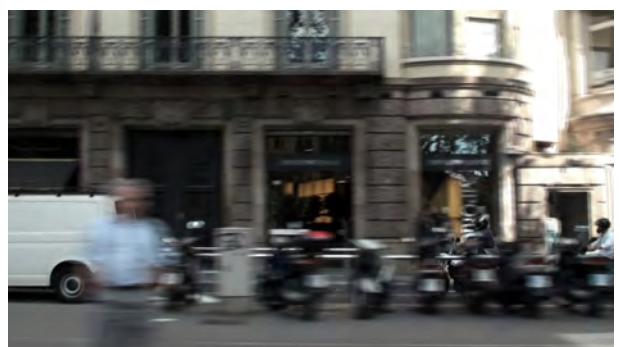
Esta serie de imágenes busca construir el retrato de la ciudad desde un lugar que conecta con el vídeo por el recuerdo de lo antes visto y que sustituye la movilidad visual y sonora de la imagen del vídeo por el instante congelado y el silencio de la imagen fotográfica la cual, al presentarse bajo una estructura lógica de lectura, construye una narrativa lineal: un tiempo inmóvil donde el paso por cada una de las imágenes (y su espacio-tiempo) reconstruye el trayecto original creando otra imagen de la ciudad, tan válida como cualquier otra y que se suma al conjunto

¹¹ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía» en *Sobre la fotografía*, trad. de José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-textos, 2004, pp. 26-28.

de percepciones que desde la subjetividad tenemos todos los habitantes de un mismo territorio.

Aunque las fotografías son una obra derivada del vídeo y entre ambos construyen el concepto de *in-between[rius]*, constituyen una obra independiente que pueden ser mostradas al mismo tiempo que el vídeo, pero siempre en espacios separados, ya que obedecen a distintos tiempos, tanto de creación como de apreciación y a una mirada distinta.

Fotografías







Créditos



Concepto, realización y montaje:

José Luis Bravo

Cámara adicional y desplazamientos:

Arola Valls Bofill

Asistencia/asesoría técnica:

César Valdez Cervera

in-between[ríus] ha sido realizado en el marco del Màster en Produccions Artístiques i Recerca de la Facultat de Belles Artes de la Universitat de Barcelona.

Bibliografía

BERGER, John, *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006

BOURRIAUD, Nicolas. ALTERMODERN Tate Trienal 2009, Exhibition guide.
London: Tate Britain, 2009

CARTIER-BRESSON, Henri, *The Decisive Moment*. París: Editions Verve, 1952

FLUSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, D.F.: Editorial Trillas, 1990

FRIZOT, Michel. *Etienne-Jules MAREY: Chronophotographe*. París: Nathan / Delpire, 2001

FRIZOT, Michel. *Nouvelle histoire de la photographie*. París: Ed. Bordas, 1994.

GREENOUGH, Sarah. *Looking In: Robert Franck's The Americans*. Expanded edition. Washington: National Gallery of Art / STEIDL., 2009

MOORHOUSE, Paul, *Gerhard Richter Portraits: Painting Appearances*. London: The National Portrait Gallery, 2009

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002

PLACHY, Silvia, *Out of the corner of my eye*. Madrid: La fabrica Editorial, 2007

ROSSET, Clement. *Fantasmagories. suivi de Le Réel, L'imaginaire et L'illusoire*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006

ZIELINSKI, Siegfried. *Audiovisions: Cinema and television as entr'actes in*

history. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 1999

VIOLA, Bill, *Las Pasiones*. Barcelona: "Fundación la Caixa", 2003

VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1988

WALL, Jeff *Jeff Wall: Selected essays and interviews*. New York: MOMA, 2007

Filmografía

Magnum in Motion: Photographers and the moving image. Magnum Photos, 2006

RYBCZYNSKI, Zbig. *Films & vídeos Part I "MEDIA: Zbigniew Rybczynski - A Collection"*

Websites

Aernout Mik

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/61>

Altermodern

<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

Bill Viola

<http://www.billviola.com/>

E.J. Marey le mouvement en lumière

<http://www.expo-marey.com/home.html>

Zbig Vision

<http://www.zbigvision.com/>