

“Celuloides” de Txuspo Poyo

Arturo / fito Rodríguez Bornaetxea.

Introducción / Mimbres

Txuspo Poyo (Altsasu 1963) realiza “Celuloides” entre 1993 y 1996. El soporte filmico, la película, es el material principal de este trabajo que, por un lado, proporciona un amplio campo de referencias, conexiones e interpretaciones y por otro abrirá a partir de ese momento la trayectoria de Txuspo Poyo a nuevas posibilidades creativas en el ámbito del audiovisual.

“Celuloides” no es propiamente una serie, sino más bien un sistema que posibilita la experimentación en un territorio de cruce entre la pintura, el collage, el fotomontaje, el cine y el texto, invitándonos así a participar de las colisiones narrativas que proporcionan todos estos procedimientos.

Imagen 1: Detalle de obra en la que se ve el material celuloide.

Txuspo Poyo encuentra el material cinematográfico del que se sirve para este trabajo al poco tiempo de llegar a Nueva York, ciudad en la que residirá hasta 2003. Tiendas de alquiler de material cinematográfico y de segunda mano, metraje encontrado en los lugares más insospechados y aportaciones de su entorno más próximo son los principales proveedores de este cúmulo de historias rotas y de relatos fragmentados que junto a otros fotogramas, recortes y adhesivos vendrán a componer estos tapices misceláneos.

“Descubrí “Anthology Film Archive”, al frente del cual estaba Jonas Mekas, en 1991 por medio de Steve England, el director de “ABC No Rio”. Entré en contacto con el cine independiente y veía las bobinas de cine que entraban y salían de este lugar. También hice trabajos esporádicos de diseño de decorados para cine y vídeo que me descubrieron “Rafic”, un lugar de alquiler de material de cine en el que había diverso material, bobinas de cine ya procesado para edición, bobinas transparentes, película de colores.... Quedé igualmente fascinado por la cantidad de cintas adhesivas de todas clases y colores (tapes) que había por allí y que también comencé a utilizar...”¹

A partir de este repertorio de materiales: material físico, material sensible, material gráfico (repertorio que lleva implícito toda la carga de una cultura visual sometida ya a la industrialización de la mirada), el trabajo de Txuspo se adentra en el territorio del

¹ Incluimos en el texto algunos fragmentos del intercambio de mensajes (e-mail) mantenidos con Txuspo durante la realización del texto.

sentido artístico tanto por la vía del trabajo manual como por los caminos de la realización compositiva, esto es, del montaje en su sentido más amplio. El hecho de “montar cine” es aquí el gesto que subvierte la secuencia, que cortocircuita cromática y conceptualmente el recorrido visual o que dinamita cualquier posibilidad de lectura convencional del film. Se trata de una película vertical u horizontal, incluso transversal pero cuyo montaje tiene evidentes intenciones oblicuas.

Imagen2: Eisenstein y Godard mirando el celuloide... (se envía aparte)

Mimbres / Cestería / Montaje

Es sin duda la idea de montaje la que de manera más clara argumenta cualquier aproximación a esta obra. La imagen de una sala de montaje cinematográfico en donde el film es manipulado por el artista amanuense con su propia caligrafía servirá de vínculo catalizador entre el mundo de las imágenes que fluyen a razón de 24 fotogramas por minuto y esa verdad que Godard quería encontrar en ese arte tan escurridizo como es el cine y que opera en nuestra percepción de un modo tan seductor.

El montaje es, en este sentido, una labor tan artesanal como conceptual, tan artística como política y, del mismo modo que en los films encontramos tramas y sub-tramas, en estos celuloides murales encontramos un tejido que oculta y que a la vez revela fotogramas e historias. Imágenes que tapan imágenes para producir evidencias, conjeturas o ilusiones, imágenes que están a punto de decirnos que no será posible encontrar un hilo conductor y que ese argumento o ese ansiado desenlace recaerá exclusivamente en nuestra determinación.

Si identificamos montaje cinematográfico y sintaxis bien podríamos entender la translación que hace Txuspo Poyo del trabajo con material fílmico al territorio de las artes visuales como la posibilidad de una lingüística experimental o, en palabras de Gaston Bachelard, como una “reverberación”², entendida esta como algo más complejo que la interdisciplinariedad y que se refiere al préstamo de ideas y de conceptos entre ciencias. Se trata de investigación artística en cualquier caso, de préstamos entre diferentes ámbitos de experimentación que reverberan entre fotograma y fotograma y que nunca serán iluminados por la cara que ellos hubieran imaginado de haber sido conscientes de su proyección como imagen.

² Bachelard, Gastón, “La poética del espacio”, 1957. México, FCE.

Imagen3: Trabajos de cestería, “patchwork” o cultura popular relacionada con el tejido manual

Sintaxis / Trama / Tejido

Imposible despegar la idea de trama de la cualidad sintáctica del montaje. La trama, como concepto explosionado polisémicamente, organiza formalmente estos “Celuloideos” con una aparente rigidez. La preponderancia de las coordenadas verticales y horizontales nos evocan referencias pictóricas de tradición geométrica³ que asumen en primera instancia un orden espacial para, en una segunda lectura, tras el acercamiento físico a la pieza, perturbar cualquier discernimiento narrativo o programado bajo el dictado de un guión. Se trata de dos, tres, múltiples capas de significación, de modo que el “espacio - tiempo” de relación con estas obras admitirán ese eco pictórico como la necesaria provisión de color y de textura, como la circunstancia tangible y sensible de todas esas imágenes arrebatadas al cine y que componen semejante red de significantes y de significados. Se trata asimismo de una puesta en cuestión del espacio normativo del espectador, del espacio que se le atribuye en el dispositivo cinematográfico y del espacio que se le sugiere en la contemplación de la pintura; una puesta en cuestión que permite encontrar así distancias intermedias y transitables a partir de las cuales procesar nuevos datos visuales, activando y relacionando todas esas capas de significado que vibran de manera asincrónica. Sorpresiva vibración de *frames*⁴, agitación incontrolable del nervio óptico, película que integra películas para luego desbaratar su movimiento. Espacios flexibles de contemplación, operaciones críticas en la distancia focal; todo queda en entredicho hasta que no se completa una lectura personal de cada una de estas piezas, todas tan diferentes entre sí que hasta queda sugerida la idea de “sesión” o de “programa” cinematográfico al mostrarlas en su conjunto.

Este “ciclo” de obras se hace y se deshace en base a fragmentos y secuencias fracturadas; tiempos y espacios entran en fricción con la discontinuidad de todos estos *frames* (cuadros, marcos, fotogramas), para convocarnos como intérpretes.

Imagen4: Detalle de Reward-Miss-Awards

³ Octavio Zaya se refiere a esta cuestión en su texto “Secuencias para tramar el sentido” publicado en el libro - guía “18201046-L” editado por Txuspo Poyo con la ayuda del Gobierno Vasco en 2006 y fue publicado previamente en el catálogo de obras de la Universidad Pública de Navarra, en 1995. Publicado asimismo en “Atlántica” Octubre de 1995 y en el catálogo de la exposición “Interzone”, Kunstforningen, Copenhague 1996.

⁴ “*Frame*” puede ser entendido en términos cinematográficos como “fotograma”, pero tiene un significado más amplio: “marco”, “cuadro” e incluso “bastidor”, como verbo podría significar: “enmarcar”, “encuadrar”, “formular”...

Tejido / Citas / Apropiación

Del mismo modo que el presente texto no es más que el intento de tejer ideas y citas en el sentido que Barthes atribuye a *"la pluralidad estereográfica de los significantes que lo tejen"*⁵, estos tejidos visuales, estos tapices de celuloideos bien podrían componer *"un espacio de múltiples dimensiones en el que se unen y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura."*⁶

La denominada "cultura visual" participaría así de esa luminaria a la que se refiere Barthes, entrelazando nuevas escrituras y lenguajes que serían absorbidos por este trabajo agitador para luego ser desviados y reconducidos. Parece necesario poner en valor el sentido de "apropiación" que estas obras proyectan porque esta estrategia, que encuentra correspondencias en todos los órdenes de la creación artística, adquiere en el cine de metraje encontrado (*found footage*) una riqueza específica. Como ha señalado Peter Bürger hablando del principio estético del *montage*: *"resulta problemático atribuir un valor semántico permanente a un procedimiento determinado pues éste puede tener efectos distintos en contextos históricos y estéticos diferentes"*⁷. Así, encontraremos en esta suerte de apropiacionismo, un solapamiento diverso, capaz de plegar sobre la imagen fílmica una pausa que le es impropia, capaz de aplicar a la pintura recorridos visuales indiscretos y de promover saltos contextuales e históricos de alto riesgo. Sabido es que cualquier sistema aislado que no intercambia materia, energía o información con el exterior tiende a una homogeneización progresiva y endogámica, de modo que esta pintura que ha dejado de serlo para ser cine, disfruta de la apropiación con una libertad tan envidiable que acabará abriendo más pronto que tarde un nuevo espacio especulativo en la obra de Txuspo, precisamente allí donde todo este material, ahora en pausa, se relacionará con el movimiento. Será en su película *"Cartoon"*, realizada con una cámara de juguete Fisher Price en 1993, punto de partida a todo su trabajo videográfico posterior.

No es casualidad, sino más bien premonitorio, el hecho de que la primera obra compuesta a base de celuloideos lleve por título *"Internet"* (1993). En el contexto en el que esta obra fue realizada el citado término fetiche comenzaba a resonar con fuerza en el terreno de las artes visuales. No hay que olvidar que la "red de redes" no

⁵ Roland Barthes, "La muerte del autor", 1969

⁶ Roland Barthes, "La muerte del autor", 1969

⁷ Peter Bürger, *Theory of the avant-garde*, Minnesota, 1984, pp. 73-78. Existe traducción al cast., *Teoría de la vanguardia*, Ed. Península, Barcelona.

alcanzará su definitiva popularización en el Estado español hasta los años 1995 - 96 y que por tanto estas piezas nos avanzan de algún modo la influencia que la idea de hipertexto llegará a tener en la práctica artística del momento.

“...la obra aporta un despliegue en forma de red, cruce y tejido. La urbanística de la propia ciudad de Nueva York interviene en recorridos al modo de los situacionistas, reconociendo aquellos lugares que habíamos visto a través del cine, los medios..., recorridos físicos y mentales en la ciudad que crean cartografías con infinitud de conexiones... Cuando miramos la obra titulada “Internet” encontramos un espacio arquitectónico y urbanístico, pero a la vez hay otra lectura en ese juego de capas que aparece desde el inicio en estas obras, es el entrecruzamiento, el tejido de relaciones, de experiencias entre la ficción y el hecho”.

Hoy, cuando el cine está a punto de desaparecer tal como lo hemos conocido, cuando el pixel cuadrado (integrado ya precisamente en Internet) está a punto de hacernos olvidar el sustrato químico de la imagen cinematográfica, estas obras nos devuelven a la memoria aquellas formas experimentales que utilizaron el soporte fílmico para negociar desde las artes plásticas con el territorio de las vanguardias (Man Ray, Norman McLaren, Len Lye, Stan Brakhage, José Antonio Sistiaga...). Se trata de una memoria reciente pero a la vez remota, de un arcaísmo misterioso que quedó atrapado en la puerta de la sala de proyección y que se cuelga ahora en la sala de exposiciones para recuperar la luz que le es propia.

Imagen5: Detalle de la obra CONDOMNATION

Apropiación / Imagen - tiempo / Imagen - movimiento

En las imágenes que han sido recopiladas para estos murales de celuloideos, y que provienen de aquí y de allá, siguen existiendo vibraciones. Si bien el proceso de composición formal, el proceso de tejido manual de estas piezas ha conseguido un *tempo* sincopado en todas ellas, todavía se advierten ecos. El procedimiento fílmico que opera en nuestro cerebro (rodaje/montaje), al que se refiere Deleuze como forma de pensamiento, consigue con esta operación de sincopado transitar desde un cine que fue “imagen-movimiento” hasta una forma de enunciación transformada en “imagen-tiempo”; una imagen liberada aquí de toda maquinaria, de toda acción, de toda intriga y de cualquier monitorización del espectador para posibilitar finalmente una “imagen-pensamiento” latente, capaz de provocar nuevos enlaces y nuevos desenlaces.

Ya no habrá necesidad de buscar efectos animados en las imágenes que componen estas obras, sino más bien entenderlas como forma de resistencia. Resistencia a la comunicación y a la información, resistencia como lugar de acción del arte y resistencia también a todo orden acelerado maquinalmente, a toda inercia narrativa que no respete las pausas de una subjetividad crítica.

Estos celuloideos son capaces de concitar en un mismo tejido película positivada y negativos (develación, revelación e incógnita); rollos de 16 mm, de 35 mm y de distintos formatos (quebrantando los convenios de la industria); y de admitir blanco, negro y color en un mismo tramo (ignorando cualquier precepto simbólico sobre lo cromático). Si, como se aprecia, estos celuloideos son capaces de concitar todas estas formas, texturas y colores, todo este cúmulo de tensiones diversas, es que existe un ejercicio de audacia, una libertad creativa que no puede más que ser celebrada desde el momento actual como una obra feliz en el mar de la confusión creativa de los años noventa.

Imagen6: Imagen de 4 de estas obras en la muestra de Arte Joven en el (Antiguo) Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Imagen - movimiento / Movimiento de imágenes

No es momento de analizar aquí al detalle el panorama artístico en el cual se inscriben estas obras pero quizá sea preciso apuntar el “*frame*” (una vez más), en el que surgen, toda vez que las piezas que dan forma a esta exposición nunca tuvieron una presentación pública como conjunto y son vistas ahora como un cuerpo concreto de trabajo, indefectiblemente unido a unas circunstancias contextuales.⁸

Muchas de estas obras recorrieron separadamente el mundo en exposiciones muy dispares, la mayoría de las cuales intentaban dar por concluida una etapa, la del arte de los años ochenta, repleta de visiones estrechas cuando no reaccionarias en las que el neoexpresionismo y la transvanguardia sirvieron de coartada a propuestas culturales neoconservadoras. Durante los noventa, el intento de aportar nuevas propuestas que se apartaran de esta panorámica explosionada y perversa del

⁸ Algunas de estas obras han sido presentadas: Muestra de Arte Joven 1993-1995, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid; “Años 90, Distancia Zero”, Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona; “Trayectorias” en el Spanish Institute en Nueva York; “Germinations”, 8ª Bienal Europea de Jóvenes Artistas: Breda-Netherland. National Gallery Warsovia. Galería Vanguardia de Bilbao. Fundación Botín, Córdoba. “Interzones”, Kunstforningen, Copenhague. Dinamarca. Uppsala Konstmuseum, Slottet, Uppsala, Suecia.

mercado del arte se apoyó de modo especial en el empleo de nuevas tecnologías, desarrollando procesos enunciativos a partir de las potencias de la apropiación y del montaje. Los celuloideos de Txuspo cumplen aquí un importante papel en esa voluntad de “puesta en crisis del orden de representación despótico” al que se refiere José Luis Brea en la muestra “Distancia Zero”⁹, exposición en la que se mostraron algunas de estas obras.

Estos “Celuloideos” marcan el camino entre una etapa y otra; entre aquella opción pictórica agotada y un nuevo horizonte de representación pleno de posibilidades; entre el rígido orden impuesto por el sistema de relaciones artísticas y un camino de libertad adscrito a la experimentación. Como ya hemos citado, los “Celuloideos” son también la puerta de entrada de su autor al terreno del cine y del video, un tránsito que, en coherencia con su trayectoria pictórica, deja en la pared un rastro, una huella, imágenes, bagaje...

Movimiento de imágenes / Cine de exposición.

Lev Manovich, dice que en la década de los noventa se pone en marcha el cambio tecnológico por el cual toda la comunicación cultural pasa a los media y argumenta que en lo que concierne a los lenguajes culturales los “nuevos media” son aún “media antiguos” porque utiliza vocabularios expresivos de la era industrial¹⁰, como por ejemplo el cine. Manovich se pregunta por el tipo de nuevos vocabularios que precisaría una nueva vanguardia.

Resulta así interesante observar la tensión que genera el uso del soporte físico del cine, del celuloide, justo en el momento de tránsito que representan los años noventa hacia nuevos espacios de producción, exhibición y comunicación del arte. Una de las tensiones más paradójicas que este tránsito nos sugiere es la de analizar términos

⁹ “No se trata de <<representar>> realidad supuesta alguna, sino de poner en escena un procedimiento que al contrario tiene por objeto precisamente la puesta en crisis de un orden de la representación despótico. La importancia que en los lenguajes visuales de los años noventa se concede a este orden de posibilidades y procedimientos enunciativos constituye, sin duda, uno de sus más inconfundibles rasgos, y un mero vistazo a las obras de los artistas reunidos en *Distancia Zero* deja ver hasta qué punto su presencia es clave.” José Luis Brea (“Año Zero, *Distancia Zero*”. Centre d’Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya. Barcelona 1994.

¹⁰ “Si la vanguardia de los años veinte surgió con formas nuevas para los nuevos media de la época (fotografía, cine, la nueva imprenta y tecnologías arquitectónicas), la nueva vanguardia de los media presenta formas radicalmente innovadoras de utilización de los media ya existentes. Así, las técnicas informáticas de acceso a los media, manipulación y análisis de los mismos constituyen la nueva vanguardia. La vanguardia como software. Editado por U.O.C. Universitat Oberta de Catalunya.

<http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/manovich1002/manovich1002.html>

como el de “cine de exposición”¹¹, tan socorrido a partir de los noventa para encontrar una rentabilidad (espacial y conceptual) a la imagen en movimiento desde los nuevos y flamantes centros de arte que surgen en esta misma época. El cubo blanco se convirtió en caja negra por arte de magia y así la producción audiovisual tuvo su acomodo en las nuevas instituciones artísticas.

De modo que nos encontramos aquí y ahora con una interesante vuelta de tuerca sobre algunos conceptos que han presidido la producción artística reciente, porque en esta obra hay en cierto modo un “cine de exposición” tejido en base a vocabularios expresivos antiguos que han pervivido a su digitalización. Así, estos “Celuloides” se inscriben en una “audiovisualización” de la cultura, entendida como una encrucijada crítica de géneros y de soportes, que atrapa las palpitations de un pasado reciente. Esta pequeña pero fundamental isla en el trabajo de Txuspo Poyo nos provee así de un buen punto de vista para sobrevolar lo que ha supuesto el procesado de las imágenes por parte de la institución artística durante las dos últimas décadas, aunque esta panorámica requiera de otros materiales y de otros observatorios...

En “Celuloides” encontramos un trabajo insumiso a los sistemas maquínicos de organización de la mirada, ajeno a estilos y formatos, un trabajo que recupera un espacio en el que la propia memoria de las obras y nuestra memoria encuentran su lugar de cruce.

Vitoria – Gasteiz. Febrero de 2012

¹¹ Jean-Christophe Royoux. “Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos”. Publicado en la Revista online Acción Paralela, número 5, marzo 2001.
<http://www.accpar.org/numero5/royoux.htm>