

1-31-2014

## ¡Esto es Cinerama!, Eróticas de tiempo y espacio en la obra gráfica de René Santos

Eliseo R. Colón Zayas

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.usf.edu/surcosur>

---

### Recommended Citation

Colón Zayas, Eliseo R.. 2014. ¡Esto es Cinerama!, Eróticas de tiempo y espacio en la obra gráfica de René Santos. *Revista Surco Sur*, Vol. 4: Iss. 6, 30-37.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2157-5231.4.6.11>

Available at: <https://scholarcommons.usf.edu/surcosur/vol4/iss6/12>

This NUESTRA AMÉRICA is brought to you for free and open access by the Open Access Journals at Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in Revista Surco Sur by an authorized editor of Scholar Commons. For more information, please contact [scholarcommons@usf.edu](mailto:scholarcommons@usf.edu).

Eliseo R. Colón Zayas, Ph.D.

# *¡Esto es Cinerama!*

## *Eróticas de tiempo y espacio en la obra gráfica de René Santos*

Las palabras del filósofo francés Gastón Bachelard sobre el poder que tiene la imagen para afirmar la memoria a través de la comprensión del tiempo y el espacio resuenan con fuerza al reflexionar acerca de la influencia que tiene la imagen en la cultura mediática global contemporánea. Bachelard afirma en su poética del espacio que: “En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso” (Bachelard 31).

Podríamos afirmar que el mundo que construye René Santos (Arecibo, Puerto Rico, 1954- Ciudad de Nueva York, EEUU, 1986), artista, fotógrafo, profesor de historia del arte, capta la imagen espacial que nos describe Bachelard, en particular cuando se apropia y cita de forma irónica los códigos de representación de la tecnología fotográfica y cinematográfica, para captar y fijar las prácticas espacio temporales del devenir. René Santos cursó sus años formativos con los jesuitas en Puerto Rico y posteriormente estudió en las universidades de Cornell, Washington University en San Louis, Missouri, Boston University y Hunter College de la Ciudad de Nueva York. Además de las exhibiciones individuales en el Feature Gallery de Nueva York en 1984 y 1986, en el Joseph Gross Gallery en Tucson Arizona en 1985, y póstumamente, en 1994, en el Grey Art Gallery and Study Center de Nueva York, René Santos compartió con artistas como Cindy Sherman en la exposición de 1983, *Face It: 10 Contemporary Artists* en el Arts Center de Cincinnati, Ohio, EEUU, y con el grupo de artistas seleccionados para la Cuarta exhibición *Aperto* de la 42ª Bienal de Venecia.

En este trabajo me interesa ofrecer algunas ideas acerca de la manera en que René Santos trabaja la cita de forma irónica, apropiándose de códigos de representación del cine y la fotografía para articular las concepciones de espacio y tiempo del mundo contemporáneo. Me detengo para esta reflexión de la obra de René Santos en el grupo de obras que componen el tríptico gramatical: *Paisajes con reflejos lingüísticos* (imagen 1), *Dependent Clause* (imagen 2) y *Plalla Públika* (imagen 3), y en el cuadro *Dos hombres y un cronómetro* (imagen 4). Al tratar de buscar un hilo conductor que permita comprender esa tesitura de múltiples estilos y trazados de la obra de René Santos, encuentro en el tríptico gramatical y en *Dos hombres y un cronómetro*, de 1982, un distintivo emblemático a gran parte de su obra.



(Imagen 1 - Paisaje con reflejos lingüísticos)



(Imagen 2 - Dependent Clause)



(Imagen 3 - Plalla Pública)



(Imagen 4- Dos hombres y un cronómetro)

Me interesa pensar la obra gráfica de René Santos a partir de la manera en que se apropia de las convenciones tecnológicas del cine y la fotografía para proponer en sus lienzos una reflexión sobre el tiempo y el espacio, a la vez que (y glosa a Walter Benjamin en su ensayo sobre el arte en la época de la reproducción industrial) pone en tela de juicio la noción de lo original como raro, único y valioso. Una primera mirada a la obra de Santos muestra su interés por incorporar códigos y referencias que provienen de textos y tecnologías mediáticas, a la vez que ofrece una erótica, en el sentido que tiene esta palabra de una atracción intensa hacia algo, de las nociones de espacio y tiempo, en tiempos como los nuestros de una tarde modernidad. Nos apoyamos para esta lectura en el camino abierto por Walter Benjamin en el ensayo citado cuando subraya que los cambios y enfoques en el campo cultural, es decir en las transformaciones en las concepciones de tiempo y espacio, y de hacer y ver, se dan mucho después que el surgimiento de las condiciones tecnológicas y materiales. Benjamin dice lo siguiente al referirse al tiempo que tardaron en darse las transformaciones culturales producto de los cambios en las tecnologías y formas de producción que obraron desde mediados del siglo diecinueve: “La transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer vigentes en todos los campos de la cultura el cambio de las condiciones de producción. En qué forma sucedió, es algo que sólo hoy puede indicarse” (Benjamin 18).

Complementemos las ideas de Gastón Bachelard y Walter Benjamin, recordando al filósofo francés Henri Lefebvre cuando propone en su libro *La producción del espacio* que los espacios de representación son invenciones mentales (códigos, signos, discursos espaciales, proyector utópicos, paisajes imaginarios y hasta construcciones materiales, como espacios simbólicos, ambientes construidos específicos, cuadros, museos, etc.) que imaginan nuevos sentidos o nuevas posibilidades de las prácticas espaciales (Lefebvre 1974). En el tríptico que incluye los cuadros *Paisaje con reflejos lingüísticos*, *Dependent Clause - Insolución Gramatical* y *Plalla Pública*, René Santos imagina nuevos sentidos de la percepción y nos muestra cómo el espacio de la representación que el cuadro elabora puede afectar la representación misma del espacio.

Me apoyo en las ideas de Bachelard, Benjamin y Lefebvre para pensar que *Paisaje con reflejos lingüísticos*, uno de los cuadros del tríptico, construye el espacio de la representación mediante el recurso de pensamiento - imagen. El concepto pensamiento - imagen es el *Denkebilder*, género textual verbo-visual formado del entrecruzamiento entre periodismo, fotografía y cine, tenido en cuenta por el filósofo Walter Benjamin (2011) y los sociólogos Siegfried Kracauer (1960) y Georg Simmel (1971), quien lo llamó el *Momentbilder* o instantánea (*snapshots*). Además de *Paisaje con reflejos lingüísticos*, otras de las representaciones de Santos también se apropian de este género verbo visual del pensamiento - imagen. Pensemos, por ejemplo, en la serie fotográfica acompañada por textos de René Santos, donde se articula este entrecruzamiento entre periodismo, fotografía y cine. Los tres filósofos alemanes coinciden en que este tipo de representación híbrida es constitutivo de ciertas manifestaciones artísticas de finales del siglo diecinueve y de las vanguardias del siglo veinte. Podríamos argumentar con certeza que gran parte de la obra de René Santos está dentro de la tradición dialógica del pensamiento-imagen.



Denkebilder



Momentbilder



René Santos, Dos Fotografías en blanco y negro sobre papel

En el caso de *Paisaje con reflejos lingüísticos*, esta técnica le sirve para mostrar mediante la representación del paisaje marino la idea de que el acercamiento de dos términos es lo que forma la unidad lingüística del signo, a la vez que trabaja uno de los conceptos teóricos más importantes de la lingüística del siglo veinte: el doble proceso epistemológico del lenguaje. En el cuadro de René Santos, el agua, la piedra, el cielo y la nube se asocian con su respectivo signo lingüístico, en la medida en que cada espectador del cuadro se vincula fenomenológicamente con la imagen. El padre de la lingüística moderna, el suizo Ferdinand de Saussure, diría que el espectador del cuadro reconoce en su mente la imagen y el signo lingüístico, a la vez que le provee significado mediante una imagen acústica que no es otra cosa que la huella psíquica de ese sonido, y que Santos quiere que golpee en nuestra mente. Lo mismo ocurre en los otros dos cuadros de esta serie: *Dependent Clause* y *Plalla Púbrica*. Ambos cuadros proporcionan una reflexión sobre la arbitrariedad del signo de la teoría lingüística de Saussure.

Los tres cuadros muestran la preocupación del artista por el efecto que tiene el espacio en la percepción y la experiencia humana. *Dependent clause* trabaja tres áreas que la estética cinematográfica ha explorado desde siempre, y que acentuó el cine en tres dimensiones o estereoscópico: 1) el marco del plano de la escena, 2) el espacio del plano de la escena, y 3) la profundidad del plano de la escena. Si observamos el cuadro, notamos fuera del plano de la escena de la playa, en el lado superior izquierdo, las gafas para ver imágenes de anaglifo que nos provee el artista para que veamos la escena en tres dimensiones. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua anaglifo es una “superposición de dos imágenes, una en color rojo y otra en verde, que producen, al ser miradas con lentes especiales, una impresión de relieve”.

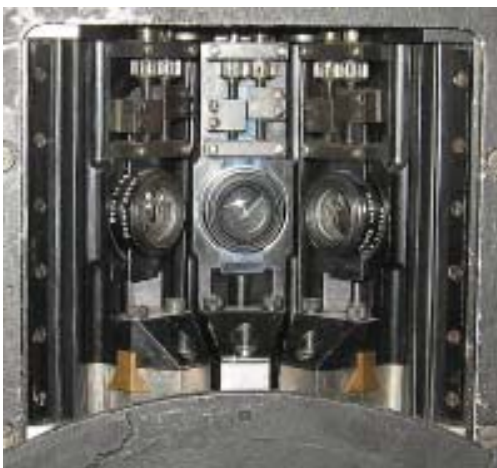


Gafas para ver imágenes en anaglifo

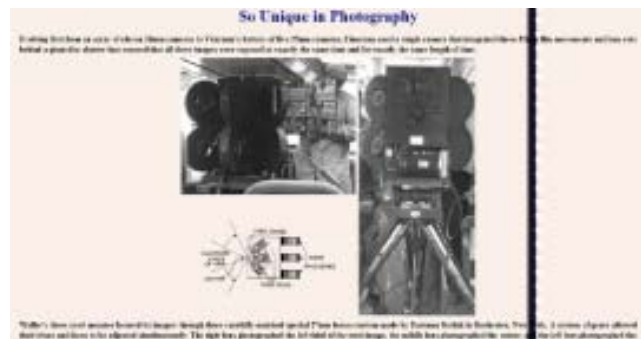
De la misma manera que ocurre cuando vemos una película en 3-D donde nuestra percepción de la profundidad se distorsiona porque no podemos enfocarnos en un solo plano como usualmente hacemos, *Plalla Públika* transforma el hiperrealismo de *Paisaje con reflejos lingüísticos* y *Dependent Clause* en una escena estereoscópica de fuerte ilusión de un espacio tridimensional. Sin embargo, a diferencia de la nitidez hiperrealista de los dos primeros cuadros, Santos quiere que veamos este cuadro como si estuviéramos ante la experiencia fenomenológica del cine en 3-D que apreciamos mediante unas gafas para ver imágenes en anaglifo.

Como acontece en una imagen cinematográfica en 3-D, el lienzo de *Plalla Públika* entrecruza el marco del plano de la escena, el espacio del plano de la escena y la profundidad del plano de la escena. Es una imagen perturbadora que sirve de metalenguaje del espacio tridimensional. Agua, arena, y cielo convergen en la escena para desorientarnos. Nos preguntamos si las dos escenas del lienzo, la mujer que lee sentada sobre una toalla que ha colocado en la arena y los jóvenes que disfrutaban de un día de playa, tienen como intención mostrar episodios cotidianos de una playa pública o funcionan de embrague para detonar la complejidad discursiva del tríptico. Optamos por lo segundo. Una cita de Robert Morris, artista, crítico y teórico del arte cuya obra sirvió de tema para la tesis de maestría de René Santos nos lleva a proponer que *Plalla Públika* es una representación visual de la propuesta de fenomenología gestalt. La cita es del influyente ensayo "Notas sobre la escultura", donde Morris se hace eco de la naturaleza mental del signo que desarrolla Saussure y de la estética estructuralista. Morris propone que cuando el espectador reconoce que las imágenes perceptuales en su mente se corresponden con la realidad existencial del objeto que percibe, es capaz de prestar atención de manera más intensa a fenómenos como la luz, el espacio y la forma (Morris 226-227). René Santos recurre a una tecnología del cine de los años cincuenta, el 3-D, para articular visualmente los conceptos de Morris. La utilización de este recurso Santos la comparte con narradores, arquitectos, guionistas, artistas y muchos otros creadores de los años setenta y comienzos de los ochenta del siglo pasado que recurrieron al interminable repertorio de imágenes, acontecimientos y estilos, del cine, la televisión y la literatura para construir sus representaciones y narraciones. Como muchos de sus contemporáneos en Estados Unidos, Europa o América Latina, Santos se apoyó en la historia y en la experiencia pasada como un vasto archivo que podía ser utilizado y vuelto a usar. Sin embargo, a diferencia de muchos creadores que simplemente se limitaban a la cita extensiva y veces ecléticas del pasado, Santos toma seriamente el problema de la historia como recurso para reflexionar sobre el papel del arte ante las transformaciones del tiempo y el espacio.

Si bien podríamos observar la técnica del cine en tres dimensiones en *Plalla Públika*, el conjunto de los tres lienzos, *Paisaje con reflejos lingüísticos*, *Dependent Clause* y *Plalla Públika*, forman un tríptico que recuerda el recurso cinematográfico de pantalla ancha inventado por Fred Waller en 1952, el Cinerama. Esta tecnología filmaba con una cámara con tres lentes y proyectaba con tres proyectores para que la imagen cubriera una vasta pantalla curva afectando la percepción de la imagen. René Santos ofrece al espectador con este tríptico montado a partir de la experiencia cinematográfica del 3-D y del Cinerama una reflexión visual de las propuestas teóricas de Morris y del estructuralismo lingüístico de moda durante los años sesenta y setenta en círculos académicos.



Cámara con tres lentes para Cinerama



Tecnología Cinerama



How the West was Won – película filmada en Cinerama – obsérvese los tres planos

Insolación – Insolación Gramatical



Paisaje con reflejos lingüísticos



Dependent Clause



Plalla Pública

La distorsión perceptual de estas imágenes provee para que el espectador reflexione acerca de las posibilidades del signo y de la imagen y observe el estudio verbo visual que lleva a cabo Santos acerca de la arbitrariedad del signo. Ejemplos de esta reflexión los observamos en la función de las letras delineadas con un estencil como anclaje de los posibles significados del cuadro. Está articulada en el juego fonético de la tipografía que lee *Plalla Pública* por *Playa Pública*; y, forma parte de la ambigüedad semántica que resulta del parónimo, es decir, palabras que guardan semejanza de forma o sonido pero distinto significado, *insolación-insolación* de lo que consideramos el título del tríptico *Insolación Gramatical*. A diferencia del código digital que provee el estencil para marcar con claridad los bordes de cada grafema que aparece en las escenas del tríptico, Santos recurre al código análogo de la caligrafía cursiva para escribir el título central. Mediante este recurso desdibuja las fronteras, los bordes, de cada grafema. Cada trazado, cada línea que utiliza el caligrafista, de la misma manera que cobra valor el signo según la escuela estructuralista, están condicionados tanto por aquellas formas que le preceden como por las que le suceden. La palabra insolación, cantidad de energía solar recibida por una superficie o persona y cuya exposición excesiva causa trastornos, nos apunta, a través del parónimo logrado mediante la confusión de la caligrafía cursiva, a los trastornos de la insolación gramatical o, para decirlo de otra manera, a la sin solución gramatical del tríptico. Como alumno de la fenomenología Gestalt de Robert Morris, René Santos nos muestra que los textos visuales nunca están plenamente determinados, y que esta indeterminación o incierta unicidad es una cualidad y una dinámica de la percepción visual de cada una de las oraciones subordinadas o *dependent clauses* que forman el espacio iconográfico de la representación.

Detengámonos ahora a reflexionar acerca de *Dos hombres y un cronómetro*. En este cuadro René Santos capta el tiempo comprimido que el espacio conserva. Podríamos decir, apropiándonos otra vez de las palabras de Gastón Bachelard, que la imagen capta unos seres que no quieren transcurrir. Es como si desde el pasado, los personajes van en búsqueda del tiempo perdido. El espacio de la representación del cuadro suspende el vuelo de la temporalidad.



Dos hombres y un cronómetro

*Dos hombres y un cronómetro* es una especie de bisagra que establece los nexos estructurales y discursivos que organizan los diversos fragmentos sensoriales, la multiplicidad de ruinas visuales, los ecos de múltiples voces y registros narrativos, y los desplazamientos territoriales que forman la textura iconográfica de René Santos. Con *Dos hombres y un cronómetro* asistimos a la proyección de una obra pictórica cuyo detonador es el impulso que genera la intensidad de fijar el tiempo y el espacio en el universo de la obra de arte. El espacio de la representación comprime el tiempo marcado por el cronómetro.

*Dos hombres con cronómetro*, óleo sobre lienzo de 1982, ejemplifica, con fuerza, la conceptualización y los significados del tiempo y el espacio del mundo contemporáneo. El cuadro muestra dos vidas paradas en un instante. La composición triangular de la imagen coloca a los dos hombres como los ángulos interiores formados por la intersección del cronómetro. Es una imagen cuya fuerza radica en aquello que Georg Simmel llamó “los hilos invisibles”, “las imágenes momentáneas o instantáneas *Snapshots- Momentbilder*” de la vida social moderna (*Momentbilder sub specie aeternitatis* es una serie de pequeños textos que Georg Simmel publicó entre 1899 y 1903 en la revista *Jugend* de Munich), que deben observarse como formas de eternidad (*sub specie aeternitatis*), es decir, desde una cierta perspectiva de eternidad, o un ver las cosas a la luz de la eternidad. El espectador está ante una escena que causa intranquilidad, donde lo inmóvil es el instante que René Santos captura en el lienzo. La instantánea que Santos construye en este cuadro inmortaliza el espacio que sus tres figuras comparten, tal como si fuera un cronómetro que mide las milésimas de segundos que transcurren desde el momento de la escena que el artista quiere congelar y el momento en que se toma el *Snapshot*. El cronómetro es la fuerza que gobierna la apariencia de las figuras del cuadro. El claroscuro que desdibuja al cronometrador sirve de espacio de donde surgen los dos hombres. Las tres figuras se entretajan y conviven en el pasado (la partida o el juego que ha concluido), en el presente (la instantánea que captura el lienzo de René Santos) y en el futuro (la mirada y lecturas que cada uno de nosotros como espectadores lanzamos sobre el cuadro).

Como signo, el cronómetro entre los dos hombres nos recuerda que el espacio puede ser considerado, juntamente con el tiempo, como aquello que produce el ciclo de la vida (Cirlot 440). En otras palabras, en el espacio se produce, a la vez que en el tiempo, el ciclo de la vida (Cirlot 440). Por otro lado, “la medición del tiempo ha sido al mismo tiempo un signo de la nueva creatividad y un agente catalizador del uso del conocimiento para la riqueza y el poder” (Landes 12). Además de simbolizar la estrecha relación entre el tiempo y el espacio, el cronómetro en *Dos hombres con cronómetro* encarna aquello que el cuadro representa: una imagen que se detiene mediante la instantánea. Sin embargo, la imagen que detiene este *snapshot* evoca el fotograma fílmico. “El fotograma es un objeto paradójico” (Aumont y Marie 82). La paradoja estriba, nos dicen Jacques Aumont y Michel Marie en su influyente libro *Análisis del film*, en que el fotograma conserva algo de movimiento en forma de temblor borroso o de ilegibilidad parcial (Aumont y Marie 85).

Esta paradoja recorre la propuesta estética de René Santos. Sus cuadros conservan el movimiento de un fotograma. La idea de que el movimiento de los objetos es continuo, y en consecuencia también lo es el espacio y el tiempo que lo contiene, es asumida mediante el carácter inconcluso de *Dos hombres y un cronómetro*, característica que podemos apreciar también en otros cuadros de René Santos. De la misma forma que el fotograma conserva el temblor borroso o de ilegibilidad parcial que se opone a la precisión controlable de la cámara fotográfica o cinematográfica así, muchas de las imágenes donde Santos cita textos y tecnologías fotográficas y cinematográficas se encuadran en el universo de lo impreciso, de lo indefinido. Omar Calabrese, filósofo e historiador del arte italiano, reconoce que “el universo de lo impreciso, de lo indefinido, de lo vago se muestra por todas partes rico en seducción para la mentalidad contemporánea” (Calabrese 172). Aun en los cuadros hiperrealistas de René Santos, el universo es impreciso e indefinido. El arte hiperrealista al igual que la televisión de alta definición “produce mejores efectos de realidad, pero no la reproduce; al contrario, la segmenta convencionalmente todavía más que en las tomas precedentes” (Calabrese 173). Este placer de la imprecisión en la propuesta estética de René Santos, logrado a través de la cita a las tecnologías mediáticas contemporáneas, es otro de los recursos que utiliza el artista para reflexionar sobre la transformación de las concepciones de tiempo y espacio en un mundo cambiante como el que le tocó vivir durante la década del setenta y primera mitad de los ochenta del siglo pasado. Fueron años en que todo occidente se volcó hacia un nuevo proyecto socio-cultural, el neoliberalismo, y estético, el posmodernismo o neobarroco. René Santos se apropió del discurso tecnológico no para resaltar la precisión de las ciencias exactas, sino para recuperar el criterio de las aproximaciones sucesivas propia del cálculo infinitesimal. De la misma forma en que el matemático y filósofo alemán, Gottfried Wilhem von Leibniz, llegó en el siglo diecisiete a la conclusión de que el cálculo infinitesimal es una aproximación matemática que nos permite calcular con un error infinitesimal, siempre mayor que cero, como la realidad del “espacio-tiempo”, el movimiento, que es continua, el arte contemporáneo inscrito en el placer de la imprecisión logra rehabilitar la noción del “más o menos” en contraposición de las ciencias exactas (Calabrese 171). Contrario al valor optimal de las matemáticas y ciencias exactas, René Santos se inscribe en la recuperación por parte de los intelectuales y académicos de su generación de la revalorización del cálculo aproximado en oposición a la racionalidad científica de la exactitud. *Dos hombres y un cronómetro* sirve de ejemplo para ilustrar el placer por la imprecisión presente en la obra de René Santos. Esta forma de narrativa visual de lo impreciso, de lo incierto, es la interpretación que lleva a cabo Santos de un periodo de transición y cambio tan radical como los años setenta del siglo pasado.

De la misma forma que Elaine Harwood and Alan Powers enlazan en su reciente libro sobre la arquitectura de los años setenta con el arte contemporáneo, el cine, y la música pop, como muestra de la desilusión con el modernismo como movimiento estético y con el proyecto cultural de la modernidad, René Santos se lanzó a explorar a través de sus pinturas y fotografía nuevas posibilidades estéticas que hablaran de las nuevas formas de expresar la transformación de la experiencia del tiempo y el espacio durante los años setenta. Su interés por las tecnologías de la representación, como la fotografía y el cine, y por estructuras temporales, tal vez más igualitarias, lo llevan a explorar con nuevas formas narrativas y de representación. Encontramos en sus cuadros imágenes cuyo placer lo produce el sentido de imprecisión que permea la obra. En otros momentos el espectador tiene la sensación de que la imagen, el cuadro es el efecto de una cita, como en *El nombre de la rosa* de 1980 de Umberto Eco o *En busca del arca perdida* de 1981 de Stephen Spielberg.

Una cámara de Cinerama tiene la capacidad de mirar ambos lados de un edificio, hacia abajo, de una sola vez, pues cada lado contiene su propia distorsión del punto de fuga. De la misma manera, la obra gráfica de René Santos ofrece unas composiciones gráficas cuyo espacio de representación se apoya en la dislocación de imágenes tensadas por la apropiación que hace el artista de las tecnologías del cine y la fotografía. Son imágenes que representan la pulsión erótica espacio temporal de nuestra contemporaneidad. La obra de René Santos se dobla, se pliega, se curva ante los hechos perversos de nuestros tiempos y espacios tardo modernos, y nos los recrea sincronizados en el instante durativo de sus lienzos y fotografías, tal como si estuviéramos ante la experiencia vital del campo de visión del Cinerama. Definitivamente, ¡esto es Cinerama!



## Libros Citados

- Aumont, Jacques, y Michel Marie. . *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 2da. Edic. 4ta. Reimp, Orig. Pub. 1957. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Ed. Jesús Aguirre. Madrid. Taurus, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Denkebilder, epifanías en viajes*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- Calbrese, Omar. (1987). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 5ta. Edición. Barcelona: Editorial Labor, 1982.
- Harwood, Elain y Alan Powers, Eds. *The seventies: rediscovering a lost decade of British architecture*. London: Twentieth Century Society, 2012.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film*. London: Oxford UP, 1960.
- Simmel, Georg. *On Individuality and Social Forms: Selected Writings*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.
- Landes, David S. *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing, 1991.
- Morris, Robert. "Note on Sculpture". *Minimal Art: A Critical Anthology*. Ed. Gregory Battcock. New York: E. P. Dutton, 1968.

# esto es Cinerama