



Reynold Reynolds, 1933—2013. Fotografía—Photography: Doug Piburn.
Negativo, material original—Negative, original material.

Publicado con motivo de la exposición *Reynold Reynolds. The Lost* (28 de junio al 7 de septiembre de 2014) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

Published on occasion of the exhibition *Reynold Reynolds. The Lost* (June 28 to September 7, 2014) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts
Ruth S. Noyes
Alejandra Labastida
Marco Morales
Reynold Reynolds

Traducción—Translation
Jaime Soler Frost
Christopher Michael Fraga

Coordinación editorial—Editorial Coordination
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Corrección—Proofreading
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC
Jaime Soler Frost

Asistente editorial—Editorial Assistant
Ana Xanic López · MUAC

Diseño—Design
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Primera edición 2014—First edition 2014
D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.
D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts
D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations
D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

© Todas las fotografías cortesía de—All photographs courtesy
of Reynold Reynolds

ISBN Colección 978-607-02-5175-7
ISBN 978-607-02-5478-9

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente
por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.
This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any
method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

REYNOLD REYNOLDS

THE LOST

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM



Reynold Reynolds, 1933—2013. Fotografía—Photography: Doug Piburn.
Impresión original—Original Print.

Entrevista con Reynold Reynolds	6
Interview with Reynold Reynolds	14

—
ALEJANDRA LABASTIDA & MARCO MORALES

Acerca de <i>The Lost</i>	20
(ca. 1933 [inacabado]—2013) de Reynold Reynolds	
On Reynold Reynolds' <i>The Lost</i>	38
(ca. 1933 [unfinished]—2013)	

—
RUTH S. NOYES

Semblanza	56
Biographical Sketch	57

Catálogo	59
Catalogue	

Créditos	60
Credits	

Entrevista con Reynold Reynolds

ALEJANDRA LABASTIDA Y MARCO MORALES



Reynold Reynolds, 1933. Fotografía—Photography: Leifur Wilberg Orrason.
Impresión original—Original Print.

El título *The Lost*, además de referir a la literatura del protagonista de la película, Christopher Isherwood, es, como señalas, una referencia expandida no sólo a todo lo perdido por la situación histórica y política específica de Berlín durante el régimen nazi en los años treinta, sino también a todo lo que sigue perdiendo la sociedad en general por las estructuras políticas y económicas. Nos preguntamos si, en este homenaje al Berlín de principios del siglo XX, no te refieres a una pérdida más, la que se refiere al actual régimen de producción y distribución artísticas. ¿Podrías desarrollar este aspecto y otras posibles connotaciones del título de la obra?

El protagonista, el escritor Christopher Isherwood, está basado en un autor de la vida real, quien alguna vez comentó que deseaba escribir un libro con ese mismo título, que dejó inconcluso. En cuanto a la autoría en un nivel más profundo, Ronald Barthes, en su ensayo “La muerte del autor”, señaló que mientras que una obra determinada está hecha a partir de múltiples fuentes que entran en relaciones mutuas de diálogo, parodia y disputa, esta multiplicidad se enfoca en un solo sitio: en el individuo que experimenta la obra, y no al autor. De esta manera, *The Lost* representa un espacio ficticio y real conectado, en este caso, con el espectador u observador, a quien también sustituye. Todas las fuentes que constituyen la obra no realizada de Isherwood y la mía propia se proyectan en este espacio: la unidad de una obra “no yace en su origen sino en su destino”.¹

Las circunstancias históricas de Berlín al término de la República de Weimar y al inicio del régimen nazi, que sirven de escenario para *The Lost*, también reflejan el título, dado que la senda del arte moderno fue quebrada con el ascenso de la Alemania nazi, que descarriló todo el siglo XX. Este proyecto recupera y reanima los fragmentos y fotogramas supervivientes de una película de alrededor de 1933, editada por los nazis y recientemente redescubierta en estado fragmentario.

Como es natural, *The Lost* utiliza ese lejano escenario histórico como medio para hablar indirectamente de las

1— Roland Barthes, “The Death of the Author”, en *Image–Music–Text*, Stephen Heath, ed. y trad., Nueva York, Hill and Wang, 1977, p. 148.

actuales pérdidas en la creación y distribución del arte, inevitables debido a los recientes colapsos económicos en todo el mundo, a los que usualmente siguen levantamientos fascistas, recortes en el financiamiento de las artes y la educación, y una brecha cada vez mayor entre ricos y pobres.

El cabaret en el corazón del proyecto es casi como un lugar de escape utópico, un lugar gobernado por un estado de excepción que funcionaría a la inversa de uno de los estados de excepción más terroríficos de la historia: el régimen nazi. ¿Qué significa el cabaret para ti? ¿Qué papel desempeña en tu compromiso con los performances en vivo?

Troika, el cabaret en *The Lost*, representa un espacio experimental en el que tanto los individuos como el colectivo encuentran libertad de expresión, así como un público libre de expectativas comerciales. Cada vez que el pensamiento o la expresión son libres, las estructuras conservadoras, convencionales o autoritarias tienden a etiquetarlos como subversivos. En este sentido, en *The Lost*, Troika funciona como un *locus* literal y metafórico en el que la diferencia entre lo que Roland Barthes llamó expresiones del placer y expresiones de felicidad se ponen en relieve. El placer representa un producto cultural—texto, obra de arte, performance—que contiene y proporciona euforia—proviene de la cultura sin romper con ella, y está relacionado con prácticas confortables (leer, observar, etc.) de consumo cultural. Podríamos describir el arte clásico de los antiguos maestros, como Vermeer y Rafael, saqueado por toda Europa y luego impuesto en Alemania por el régimen nazi—el arte que en cierta forma desplazó y destruyó el cabaret—como una expresión de placer, al menos para los nazis.

En mi propio proceso creativo, al hacer la obra, hubo un intento por recrear un cabaret actual: un lugar en el que perder las inhibiciones, tanto para los actores como para los visitantes—espectadores invitados a participar en la producción. Esto tuvo más relación con recapturar aspectos relevantes de una atmósfera histórica que con revivir con precisión cada detalle histórico de un cabaret de los años treinta.

Resulta evidente que el estudio de la especificidad del medio es esencial para tu práctica: trabajas con 16mm, pero, a diferencia de muchos artistas que retoman a la película analógica con una perspectiva casi fetichista, tú vas y vienes libre y juguetonamente, dentro de una sola película, de la emulación formal y técnica de las condiciones de sonido e imagen de las películas viejas a la resolución digital moderna. Invitas al espectador a participar en la producción de la película en lo que llamas “performances fílmicos”. Transfieres la película a video para su proyección final y, lo que es más importante, nunca la presentas como una secuencia narrativa completa, sino fragmentada en el tiempo y el espacio. En todas estas operaciones deconstructivas, no dejas sitio para que se oculte la ilusión, pero al mismo tiempo tus imágenes son visualmente tan fascinantes que uno no puede evitar quedar subsumido por el medio. ¿Qué hay en juego en esta dialéctica fenomenológica?

Mi utilización de la película en blanco y negro, en vez de la grabación en video, para producir *The Lost* recaptura la atmósfera de los años treinta de una forma que, me parece, es también adecuada para cómo recibimos hoy la información acerca de ese momento histórico particular. En algunas pasajes de *The Lost*, el grano o pátina de la película apunta de manera similar a otra era y otro tiempo que tuvo sus propias condiciones y reglas estéticas.

La mezcla de efectos de *stop motion* y de película silente con efectos de movimiento y de sonido “normales” provoca una confusión relacionada con nuestra propia época, y crea una distancia entre el espectador y el tema, se percibe una distancia del tiempo, ya sea “real” o falsa. Creo que la mezcla permite una cierta comparación: cada medio tiene ciertos atributos inherentes, y esta comparación pone énfasis en las características intrínsecas del medio fílmico, sean formales o no.

Al reclutar a los espectadores de la pieza en un proceso de diferenciación, les permite, a su vez, marcar las divisiones entre el tema aparente de la obra, los propios espectadores como sujetos y su entorno, por lo que encuentran un lugar propio en la cadena significativa. Al ser forzados a reconocerse a sí mismos dentro de las estructuras organizativas de la cadena significativa evidenciada por

el auto—consciente despojado de ciertos aspectos técnicos del medio fílmico, los sujetos también hacen posible la comunicación y el significado.²

Transferir la película a video fue motivado en gran parte por cuestiones prácticas y técnicas. Pero vale la pena considerar las implicaciones de la proyección de la obra en múltiples pantallas —o, tal vez, de la inserción de las pantallas para recibir la proyección de la obra. El crítico e historiador del arte Norman Bryson afirma que el efecto de la inserción de las pantallas “es que el sujeto que observa deja de ser el centro de la experiencia visual en la misma medida en que el tema del idioma no es el centro del habla”.³ Incluso si sienten habitar algún tipo de centro, lo que los centra es la red de imágenes.

Esta experiencia recapitula, hasta cierto punto, el fenómeno del psicoanálisis a principios del siglo XX, la experiencia de hablar en el ámbito del otro, convirtiendo al sujeto del análisis en algo más parecido a un observador perplejo de los movimientos del significante.

La fragmentación de la narrativa de *The Lost* y el negar al espectador una narración lineal de los acontecimientos, mediante la proyección de múltiples *loops* de la película en siete pantallas, también recuerda la comparación de la lectura de poesía con la contemplación de las artes visuales, en el sentido de que, en ambos casos, no comprendemos y perdemos lo que realmente importa si creemos que para “leer” cualquiera de los dos casos “debemos comenzar por el principio y terminar en el fin, y que uno lo habrá comprendido todo. Cuando lee, y más aún cuando observa [artes visuales], el observador es relativamente libre de elegir la secuencia de sus observaciones.”⁴ Las varias proyecciones escindidas sólo sirven para llamar la atención hacia la realidad de contemplar obras de arte.

2— Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1989, pp. 76–77.

3— Norman Bryson, “The Gaze in the Expanded Field”, en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 92–93. Bryson refiere a los capítulos 6–9 de *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* de Jacques Lacan, Nueva York-Londres, W.W. Norton & Company, 1981, pp. 67–119.

4— Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, Palo Alto, Stanford University Press, 2000, p. 21.

Invitar a los espectadores a participar en la producción de *The Lost* en “performances fílmicos” pone de relieve la distinción y la tensión entre el proceso artístico y el producto o subproducto, la noción del *making of* y el llamarlo arte, rompe las divisiones entre el creador, la obra de arte, el espectador y los espacios o instituciones artísticas.

The Lost, y mi perspectiva al crear y mostrar la obra, permiten al medio ser él mismo, liberándolo de una narrativa férrea y atestiguando su evolución como medio, menos temeroso de mostrar sus propios atributos, de ser autorreferencial. En cambio, esta evolución formal y metodológica —que necesariamente tiene lugar y continúa teniendo lugar en el transcurrir del tiempo, y que fundamentalmente toma en cuenta la realización y la percepción— refleja la realidad de la visión subjetiva, de acuerdo con Jonathan Crary: “claramente temporal, un despliegue de procesos dentro del cuerpo, deshaciendo así las nociones de una correspondencia directa entre la percepción y el objeto”.⁵

La información técnica de *The Lost* propone una temporalidad inusualmente extensa: circa 1933 a 2013. ¿Cómo opera la reanimación, tan importante para la narrativa de la obra, en su relación con el pietaje de 1933?

Todo el pietaje que se presenta en el MUAC es original. A la luz de esto, el tema de la reanimación en el centro de la historia de *The Lost* tiene que ver obviamente, por un lado, con un intento por traer de vuelta algo perdido. En un sentido más amplio, la búsqueda de la reanimación de la pieza reverbera con la búsqueda del reconocimiento de la verdad de acuerdo con Lacan. Lacan dijo que una vez que ha sido aceptada en una cultura, la verdad ya no es fácilmente reconocible, porque las verdades aceptadas “se confunden fácilmente con la realidad que las rodea, de modo que no puede hallarse ningún otro artificio que las distinga, como no sea marcarlas con el signo del espíritu, rendirles homenaje, verlas como si vinieran de otro mundo”.⁶ A veces se

5— Jonathan Crary, “Modernizing Vision”, en Foster (ed.), *op. cit.*, p. 35.

6— Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, trad. de Alan Sheridan, Nueva York: W.W. Norton & Co., 1977, p. 120.

ha hecho referencia a los vampiros como “los perdidos”, y en 1922 la película de vampiros *Nosferatu*, a raíz de una demanda por violación de derechos de autor, que supuestamente debía ser destruida de acuerdo con una orden de la corte, por lo que la obra es uno de los primeros ejemplos de reanimación y supervivencia cinematográficas. En el contexto de la historia de *The Lost*, mi papel como vampiro-anfitrión fue el del personaje que mantiene a todos los artistas de la Troika. Se trata también de un juego con las palabras de la Reina Blanca a Alicia en *A través del espejo* de Lewis Carroll: “¡Qué pobre memoria es aquella que sólo funciona hacia atrás!”



Interview with Reynold Reynolds

ALEJANDRA LABASTIDA & MARCO MORALES



Reynold Reynolds, 1933. Still [Cat. 1]

The title *The Lost*, besides being a reference to the writings of the protagonist of the film, Christopher Isherwood, is, as you state, an expanded reference to not only all that was lost in the specific historical and political situation of Berlin during the Nazi regime in the thirties, but also of all that continues to be lost through political and economic structures in society in general. We wonder if you are addressing in this homage to early-twentieth-century Berlin another loss, in terms of the current regime of artistic production and distribution. Could you elaborate on this, and other possible connotations of the work's title?

The protagonist, the writer Christopher Isherwood, is based on a real-life author, who once remarked that he intended to write but did not complete a book by the same title. Regarding authorship on a deeper level, Roland Barthes remarked in his essay "The Death of the Author," that while a given work is made from multiple sources that all enter into shared relations of dialogue, parody, and contestation, this multiplicity is focused on one place: the single individual experiencing the work, and not the author. So *The Lost* represents a fictive and actual space connected to and substituting for, in this case, the viewer or beholder. All the sources making up both Isherwood's unrealized work and my own are projected onto this space: a work's unity "lies not in its origin but in its destination."¹

The historical circumstances of Berlin at the end of the Weimar Republic and the beginnings of the Nazi regime, which serve as the setting for *The Lost*, also reflect the title, given that the path of modern art was broken with the rise of Nazi Germany, throwing the whole 20th century off track. This project recuperates and reanimates the surviving circa 1933 film fragments and stills from a film project cut short by the Nazis and recently rediscovered in a fragmentary state.

Naturally, *The Lost* also uses its distant historical setting as a means of speaking indirectly about current day losses in the making and distribution of art, inevitably brought about by recent economic collapses around the globe, which are

1— Roland Barthes, "The Death of the Author," *Image-Music-Text*, Stephen Heath, ed. and trans. (New York: Hill and Wang 1977), 148.

usually followed by fascist uprisings, cuts to arts and education funding, and a greater and greater gap between the wealthy and the poor.

The cabaret at the heart of the project is almost like a utopian location of escape, a place ruled by a state of exception that would function as the inverse of one of the most terrifying states of exception in history—the Nazi regime. What does the cabaret imply to you? And what role does it play in your engagement with live performances?

Troika, the cabaret in *The Lost*, represents an experimental space where both, the individual and the collective find freedom of expression, as well as an audience free from commercial expectations. Any time thought or expression is free, it tends to be labeled subversive by conservative, conventional or authoritarian structures. In this sense, Troika in *The Lost* functions as a literal and metaphorical *locus* where the difference between what Roland Barthes called expressions of pleasure and expressions of bliss is thrown into high relief. Pleasure represents a cultural product—text, artwork, performance—, that contents, fills, and grants euphoria—it comes from culture while not breaking with it, and is linked to comfortable practices (reading, beholding, etc.) of cultural consumption. We could describe the classical art by old masters like Vermeer and Raphael, plundered across Europe and then imposed upon Germany by the Nazi regime, the art which in a way displaced and destroyed the cabaret, as an expression of pleasure, at least for the Nazis.

For my own creative process making the work, there was an attempt to try to re-create a present-day cabaret—a place to lose inhibitions, both for the actors and the visitor-viewers invited to participate in the production. This had more to do with recapturing relevant aspects of an historical atmosphere, rather than precisely resurrecting every historical detail of a 1930s cabaret.

It is clear that the study of the specificity of the medium is essential to your practice: you work with 16mm, but unlike many artists that are returning to analog film in an almost fetishistic approach, you come and go freely and playfully, within a single film, from formal and technical emulation of

old films' sound and images conditions, to modern digital resolution. You invite the viewer to participate in the production of the film in what you call "film performances." You transfer the film to video for final projection, and more importantly, it is never presented as a whole narrative sequence, but fragmented in time and space. In all these deconstructive operations you leave no place for illusion to hide, but at the same time your images are so visually mesmerizing that one cannot avoid being subsumed in the medium. What is at play in this phenomenological dialectic?

My use of black-and-white film, rather than video recording, to produce *The Lost* recaptures the 1930s atmosphere in a way that is also appropriate, I think, to how we get our information today about that particular historical moment. In certain passages of *The Lost*, the grain or patina on the film similarly points to another age and time that had its own aesthetic conditions and rules.

The mixing of stop motion and silent movie effects with "normal" sound and motion effects provokes a confusion regarding our own age, and creates a distance between the viewer and subject, a perceived distance of time, be it "real" or false. I think the mix allows for a certain comparison—every medium has certain inherent attributes, and this comparison emphasizes intrinsic characteristics of the film medium, formal and otherwise.

Enlisting the beholders of the piece in a process of differentiation enables them, in turn, to mark out separations between the ostensible subject of the artwork, the viewers themselves as Subjects, and their surroundings, so they find themselves a place in the signifying chain. In being forced to recognize themselves within the organizing structures of the signifying chain made evident by the self-conscious laying bare of certain technical aspects of the film medium, the Subjects also make possible communication and meaning.²

Transferring the film to video was driven largely by practical and technical concerns. But the implications of

—

2— Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven-London: Yale University Press, 1989), 76–77.

projecting the work on multiple screens—or, maybe, inserting the screens to receive the work’s projection, are worth considering. Art critic and historian Norman Bryson says that the effect of the insertion of the screen “is that the subject who sees is no more the center of the visual experience than the subject of language is at the center of speech.”³ Even if they feel themselves to inhabit some kind of center, what centers them is the network of imagery.

This experience recapitulates, to an extent, the early 20th-century phenomenon of psychoanalysis, the experience of speaking on the field of the other, making the subject of the analysis into something more like a bewildered observer of the motions of the signifier.

The shattering of *The Lost*’s narrative, and the denying the viewer a continuous linear account of events, through the projection of multiple film loops on seven screens, also calls to mind the comparison of reading poetry to beholding visual art, in the sense that in both cases we miss the point, and what matters, if we think that “reading” either one “must begin at the beginning and end at the ending, and one will then have understood it all. When reading, and even more so when looking at [visual art], the observer is relatively free to choose the sequence of observations.”⁴ Multiple splintered projections merely serve to call attention to the reality of beholding works of art.

Inviting viewers to participate in the production of *The Lost* in “film performances” foregrounds the distinction and tension between artistic process versus product, or byproduct, the notion of the “making of” and calling it art breaks down divisions between the maker, the artwork, the viewer, and art spaces or institutions.

The Lost, and my approach to making and displaying the work, allow the medium to be itself, setting it free from ironclad narrative, and witnessing its evolution as a medium—less afraid to show its own attributes, becoming

3— Norman Bryson, “The Gaze in the Expanded Field,” in Hal Foster, ed., *Vision and Visuality* (Seattle, WA: Bay Press, 1988), 92–93. Bryson refers here to chapters 6–9 of Lacan’s *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (New York–London: W.W. Norton & Company, 1981), 67–119.

4— Niklas Luhmann, *Art as a Social System* (Palo Alto: Stanford University Press, 2000), 21.

self-referential. This formal and methodological evolution, in turn, which necessarily has taken place and continues to take place over time, and essentially takes into account embodiment and perception, reflects the reality of subjective vision according to Jonathan Crary: “distinctly temporal, an unfolding of processes within the body, thus undoing notions of a direct correspondence between perception and object.”⁵

The technical information for *The Lost* proposes an unusually long temporality: circa 1933—2013. How does reanimation, so important to the work’s narrative, operate in your relation to the film footage of 1933?

All of the footage presented at MUAC is original, in light of this, the theme of reanimation at the center of the story of *The Lost* has to do, on the one hand, obviously with an attempt to bring back something lost. In a larger sense, the pursuit of reanimation in the piece resonates with the pursuit of the recognition of truth according to Lacan. He said that once accepted in a culture, truth is not easily recognized, because accepted truths “become so easily confused with the reality that surrounds them that no other artifice has yet been found to distinguish them from it than to mark them with the sign of the spirit, to pay them homage, to regard them as coming from another world.”⁶

Vampires have sometimes been referred to as “lost”, and in 1922 the vampire film *Nosferatu*, in the wake of a copyright infringement lawsuit, was supposed to be destroyed according to court order, making the work an early example of cinematic reanimation and survival. In the context of the story of *The Lost*, my role as the vampire–host was that of the character supporting all the artists at the Troika. It was also a play on the White Queen’s words to Alice in Lewis Carroll’s *Through the Looking-Glass*: “It’s a poor sort of memory that only works backwards.”

5— Jonathan Crary, “Modernizing Vision,” in Hal Foster, ed., *Vision and Visuality* (Seattle, WA: Bay Press, 1988), 35.

6— Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, trans. by Alan Sheridan (New York: W.W. Norton & Co., 1977), 120.

Acerca de *The Lost* (ca. 1933 [inacabado]–2013) de Reynold Reynolds

RUTH S. NOYES



Reynold Reynolds, 2013. Still [Cat. 1]

1. Estaba muerto y te vi. Cronotopologías perdidas de la creación artística

Un cierto momento, *The Lost* ofrece un vistazo de consonancia visual, o de rima imperfecta, entre cuatro configuraciones de dedos extendidos, alineados a lo largo de un eje diagonal. Pareciera interpretar, “obrar”, de distintos modos—mecánicos, formales y hermenéuticos—intrínsecos a la manera como *The Lost* y su medio—película de 16mm transferida a formato digital—transmiten posible(s) significado(s). La diagonal da la impresión de repasar no sólo el curso del lente de la cámara, sino también el de la mirada del espectador. Esta elisión, o superposición de las trayectorias, une a ambos—cámara y espectador—en un equívoco mecánico compartido, una sugerencia de ontología común. Este equívoco mecánico/ontológico a su vez transforma el lente (de la cámara) y a su opuesto, el lente (del proyector), en un avatar del espectador.

Estas manos no son homónimos visuales—no se ven parecidas—, pero pudieran ser sinónimos hermenéuticos—pudieran “significar” algo parecido. Alineadas a lo largo de un único eje formal y simbólico, se eclipsan en una sicigia hermenéutica. Aquí podemos tomar un préstamo del lenguaje de la astronomía, donde sicigia representa el alineamiento espacial de cuerpos planetarios, como en un eclipse. En ese momento de *The Lost*, la evidente sicigia de las manos señala su alineamiento metafórico a lo largo de un vector que traza una convención o un sistema mutuo, que hace posible(s) el (los) significado(s) de la obra. En lo que se refiere a generar un organismo de significado, esta sicigia simbólica de las manos supone un sujeto que subsume el eclipse (la cosa representada), el lente y el sujeto (el espectador de la imagen). Cada una de las formas visuales registradas por las respectivas manos se ve muy distinta: silueta, claroscuro, modelado, anamorfosis. Sin embargo, todas estas formas ponen énfasis y socavan la relación entre fondo y figura, uniendo a ambos y planteando preguntas acerca de los límites de la representación y la percepción.

Las complejas y multifacéticas alusiones y elusiones de *The Lost*, su recombinación de imágenes evocativas, misteriosas e inquietantes, su factura técnica autorreferencial y su proyección en siete partes exigen de manera colectiva

un cierto tipo de investigación semiótica; no una que se obligue a interpretar la obra o sus componentes narrativos o iconográficos disecados uno por uno, sino más bien una perspectiva que intente descubrir las convenciones que hacen posible(s) el (los) significado(s) de la obra.¹ En vez de pretender explicar *lo que* las imágenes de esta obra pudieran significar, al dedicarnos a esta pieza exploraremos *cómo* pudieran significar; es decir, indagaremos la naturaleza de sus códigos, que ofrecen la posibilidad misma de la comunicación visual.² Es fundamental para la pieza el poder comentar acerca del estatus de la experiencia y el yo, sobre todo frente al paso del tiempo y su inevitable correlato, la muerte. Mediante la manipulación del espectador, *The Lost* juega con las actividades mismas de ver e interpretar que hacen posible la producción de significado, y nos sensibiliza acerca de los límites y poderes del yo que experimenta y es experimentable.³

La figuración de los muertos en el cadáver revivificado de María, de los no-muertos en el personaje del vampiro-anfitrión, el intercambio entre los cuerpos vivos y muertos, el ir y venir entre la vida y la muerte, la conciencia y el subconsciente/inconsciente, hacen de *The Lost* una obra de alusiones siniestras y radicalmente oblicuas. Al observar la pieza, el espectador se ve inmerso en una relación conflictiva con su propia respuesta a lo que ve. Su incertidumbre socava la fijeza y soberanía del yo interpretativo.⁴ El legado de la composición de historias —textuales o no— en la tradición occidental, y la existencia del autor o consumidor autónomo de tales historias, quedan potencialmente desestabilizados. *The Lost* instala al espectador como el verdadero sujeto de su representación, “sólo para entonces sabotear, mediante la experiencia y el mensaje de lo macabro, la auto-coherencia del espectador”.⁵

—

1— Elina Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages. Image, Text, Performance*, Turnhout, Brepols Publishers, 2010, p. 14.

2— Joseph Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 277; Gertsman, *op. cit.*, p. 14.

3— Koerner, *op. cit.*, p. 277.

4— *Ibid.*, p. 266.

5— *Ibid.*

La desarticulación de la pieza en *loops* disecados que se repiten perpetuamente, equipara el estatuto ontológico de *The Lost*, su “ser”, con el de un cadáver y el de un vampiro. El cuerpo antes coherente del cadáver se transforma en un estado de desmembramiento, simbolizando una disolución de las antes discretas descripciones de la individualidad y el significado y una descompostura o rotura de la trayectoria aparentemente lineal de la existencia y la cronología humanas. El no-muerto o vampiro perdura eternamente dentro de su propia temporalidad, aislado de los ciclos de la existencia humana y sin embargo rodeado por ellos. Estos dos paradigmas, según Heidegger, son fundamentalmente perturbadores y desestabilizadores: “todo el mundo puede ver con facilidad que nos estamos moviendo en un círculo. El entendimiento común exige evitar el círculo, ya que es una afrenta a la lógica.”⁶

Por un lado, la figura literal y metafórica del cadáver “subvierte la autonomía, o monologismo, del yo como una serie de distintos niveles”.⁷ El cadáver socava la ficción del yo cerrado y acabado, sustituyéndola por una visión de la disolución física de las fronteras, y desestabilizando el significado por medio de la ambivalencia fundamental y “el juego prácticamente inagotable de referencias a otras imágenes, otros personajes y otros significados”.⁸ Por el otro, la de los vampiros no-muertos supone una interrupción del tiempo cronológico. El colapso y la telescopía del tiempo resultantes trabajan para sacar al vampiro/evento de la trayectoria aparentemente lineal de la historia. Estas contracción y extensión simultáneas de la distancia temporal también trabajan para definir el “tiempo” del cadáver y el vampiro como una nueva meta-temporalidad: una especie de “tiempo más allá del tiempo” que puede funcionar sincrónicamente —todo a la vez— en lugar de linealmente. A su vez, por asociación, *The Lost*, el organismo temporal habitado y significado por el cadáver y los no muertos, subsume y proyecta un modelo sincrónico similar del tiempo.

—

6— Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, trad. Roger Berkowitz y Philippe Nonet (2008), p. 2.

7— Koerner, *op. cit.*, pp. 266–267.

8— *Ibid.*

Lo hace metafóricamente, de forma que genera significado y, literalmente, recapitula dicho modelo en los recurrentes *loops* de pantalla. El esquema sincrónico de la historia de la obra supone la captación de todos los acontecimientos a la vez, de manera simultánea y anacrónica, en lugar de en una secuencia lineal. Sugiere “yuxtaposiciones, apilamientos, desplazamientos y configuraciones cíclicas [...] un pensamiento a lo largo del tiempo de forma flexible y asociativa”.⁹ *The Lost* pone en movimiento un “proceso de ingeniería inversa a una cronotopología perdida de la creación artística”,¹⁰ en el que cronotopología se define como el estudio de la estructura de tiempo.¹¹

The Lost interpreta el tiempo tanto de manera retroactiva (atendiendo a la reanimación de las formas pasadas) como soteriológica (atendiendo a la prefiguración de las reanimaciones por venir). Lo que resulta es asimismo un par de ecuaciones hermenéuticas:

The Lost ≠ lo que significa

The Lost = cómo significa

Así, podemos empezar a ver cuán distante es la imaginaria autorreferencial de *The Lost* de los espectáculos macabros convencionales y de los paradigmas convencionales del cine narrativo. El modo de representación de la obra no se limita a mortificar al espectador como un recordatorio visual de la muerte. Simboliza visualmente la pérdida del yo y de significado que viene con la muerte, y representa dicha pérdida a medida que, como imagen en movimiento, la película nos transmite su contenido. La manipulación del medio en *The Lost* resulta en la mortificación de la imagen visual. Esta misma manipulación se convierte en el vehículo mediante el cual el espectador, como intérprete, sabe que siempre había más allí de lo que puede encontrar el ojo, que cualquier imagen

—

9— Alexander Nagel & Christopher Wood, *Anachronic Renaissance*, Nueva York, Zone Books, 2010, pp. 30–34.

10— *Ibid.*, pp. 30–34.

11— Entrevista con Charles Musès disponible en: <http://www.intuition.org/txt/muses.htm>. Véase también: Charles Musès, *Chronotopology: Destiny and Control in Human Systems*, Boston, Kluwer-Nijhoff Pub., 1985.

que ve es sólo un eco travestido de una imagen ausente y más significativa que la que se le permite ver.¹²

2. ¿Eres un maravilloso mecanismo científico? El cine como motor epistemológico

Las anamorfosis, imágenes aparentemente distorsionadas que se pueden ver en forma natural en determinadas condiciones, como cuando se ven desde cierto ángulo o reflejadas en una lente curva, han existido desde el Renacimiento. Se construyen de acuerdo con la llamada perspectiva catóptrica, un sistema generado matemáticamente que representa una reelaboración de las normas que determinan el aparato de la perspectiva lineal, por la que el arte del Renacimiento es más conocido. Las anamorfosis requieren un proceso de visualización dinámica, que exige que el espectador se mueva para llevar a cabo una transformación literal, corporal en su posición respecto a un determinado punto de vista.¹³ Irónicamente, en este instante de *The Lost*, la anamorfosis se activa en lugar de resolverse mediante lo que es casi una lente curva: la pared de vidrio curvada del tanque. Isherwood relaciona, por medio de una activa relación somática, el aspecto catóptrico de su mano con la de Venus. Se convierte en un *alter-ego* tanto del proceso de observar *per se* como del observador, que se ve obligado por la proyección pseudo-anamórfica de *The Lost* en múltiples pantallas a transformar su posición física en relación con un punto de vista que, paradójicamente, sigue siendo incierto. Las manos catóptricas transmutan en un avatar para *The Lost* y para su producción y presentación.

Este imaginario constituye un espacio experimental metafórico para investigaciones lúdicas o juguetonas, ópticas y de perspectiva, en la luz y la sombra. Muta —y, lo que es más importante, junto con la producción y proyección del imaginario de *The Lost*—, en una *camera obscura* figurativa —una cámara óptica oscurecida que se usa para proyectar

—

12— Koerner, *op. cit.*, p. 266.

13— Lyle Massey, “Anamorphosis through Descartes or Perspective Gone Awry”, *Renaissance Quarterly*, vol. 50, núm. 4 (invierno de 1997), pp. 1148–1189, cita en la p. 1168.

las imágenes, precursora lejana del medio cinematográfico. Como cámara oscura virtual, *The Lost*, y por extensión el medio cinematográfico, se vinculan con una historia de lo que Merleau-Ponty denomina un *motor epistemológico*, “una tecnología o un conjunto de tecnologías que por su uso con frecuencia se convierten en modelos explícitos para describir cómo se produce el conocimiento”.¹⁴ Históricamente, Galileo, Johannes Kepler, John Locke y René Descartes utilizaron la figura de la cámara oscura para modelar la producción de conocimiento.¹⁵ *The Lost*, al dejar visibles ciertos aspectos de la factura artística—marcas del “hacer”—, se despoja de su propia máscara de ilusionista para revelar el funcionamiento mecánico interno de su propio medio. De esta forma, la pieza se conecta con la investigación actual de las relaciones, a menudo problemáticas, entre puntos de vista, tecnologías visuales y concepciones de modernidad “de vuelta a un periodo muy anterior, cuando el concepto mismo de ‘tecnología de visualización’ estaba siendo acuñado”.¹⁶

Como si estableciera un paralelo con la recuperación tipo *boomerang* de ideas pertenecientes a un pasado aparentemente distante, la perspectiva anamórfica en sí misma crea un efecto extraño en el que la imagen se origina y termina en el mismo punto. El punto principal o “de fuga” ocupa casi el mismo espacio que el punto o visión “de distancia”. La imagen resultante se adhiere a la superficie de la foto, por lo que cualquiera que sea la profundidad supuestamente indicada por la disminución del marco de la foto pareciera extenderse hacia el espectador, y no hacia atrás más allá del plano de la foto. El punto de distancia no funciona en lo absoluto para producir la ilusión de distancia, sino más bien para atraer al espectador hacia una visión más concentrada, más restringida, doblada en sí para formar un tripartito colapsado: el tema, el plano de la foto y al sujeto-espectador, quien se encuentra tan cerca de la

14— Don Ihde y Evan Selinger, “Merleau-Ponty and Epistemology Engines”, *Human Studies*, vol. 27, núm. 4 (2004), pp. 361–376, cita en la p. 362.

15— *Ibid.*, pp. 363–365.

16— Lyle Massey, *Picturing Space, Displacing Bodies: Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*, Pensilvania, Penn State University Press, 2007, p. 5.

superficie de la foto que la imagen en sí misma casi desaparece de la vista.¹⁷

La sicigia parece trazar una perpendicular de perspectiva improbable hacia un punto de fuga imposible en el fondo. Así, este único marco de la foto parece ofrecernos una colisión simultánea de los sistemas de perspectiva lineal y anamórfica/catóptrica, que nos recuerda que “la aparente racionalización de la vista propuesta por la perspectiva contiene en sí la posibilidad de su propia desracionalización”.¹⁸ En virtud de la inquietante yuxtaposición de los modos de perspectiva, *The Lost* emerge como análoga a la teoría de la perspectiva, que se enfrentó y incorporó desde un inicio sus propias contradicciones al oponer el cuerpo con los ojos, mientras enfrentaba las limitaciones del conocimiento y de la representación.¹⁹

Es así que *The Lost* asume su lugar entre otros objetos y artefactos artísticos que, de alguna manera, entran en el dominio de las afirmaciones de conocimiento, de forma que la pieza podría ser considerada a la luz de sistemas filosóficos y epistemológicos que han retomado problemas similares relativos a los límites de la percepción y la representación. La duda filosófica de René Descartes, que marca buena parte de la conciencia moderna, sería imposible sin los engaños visuales, como los simbolizados por las obras de arte, que proveen las bases para el engaño y la contradicción sensoriales que proporcionaron el impulso para la mayor parte del cuestionamiento de Descartes.²⁰ La silueta incorpórea del vampiro se traduce en términos visuales en la ecuación cartesiana de la pantalla en blanco de la cámara oscura y la percepción visual humana: “Las imágenes [...] sobre una tela blanca en una cámara oscura se forman allí, en la misma manera y por las mismas razones que en la parte posterior del ojo.” Las implicaciones de la equivalencia ontológica en Descartes y *The Lost* son desconcertantes:

17— Massey, “Anamorphosis”, art. cit., pp. 1183 y 1185.

18— *Ibid.*, p. 1168.

19— Massey, *Picturing Space*, op. cit., p. 3.

20— René Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes*, trad. John Cottingham, Robert Stoothoff y Dugald Murdoch, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, vol. 2, p. 53.

“el ojo ya no es una ventana, es una pantalla; ya no observamos a través de él, sino en él”.²¹

La fugaz sicigia abiertamente ilusoria y ostensiblemente “real” en *The Lost* realiza de repente, de manera casi discordante, una autopsia de la obra misma y del medio. Esta auto-disección momentánea, a su vez, refleja la naturaleza efímera tanto del tiempo como de la experiencia humana, así como el medio de la película, junto con la intensidad del momento histórico, siempre demasiado breve, que fue el Berlín de Weimar, recapturado en *The Lost* en el cabaret. Esta obra recapitula un pasado “arte de llegar a los límites de su tolerancia dentro de la misma sociedad que lo requería, sufriendo en consecuencia una violencia que, en retrospectiva, equivale a la disección analítica”.²² Mientras que el violento rechazo y la destrucción por los nazis de gran parte del arte producido antes de 1933 correspondió a lo que parecía ser su olvido, al mismo tiempo, este acto “proveyó el término cero necesario para su interpretación exitosa” —e, irónica y posiblemente, su actual aprecio y valoración.²³

3. El pasado es el pasado. No regresa. Anamorfosis, doblez, performance, contrafacta

The Lost recapitula circunstancias históricas de la fragmentación, mediante las condiciones de recuperación de la producción de la obra y por medio de su proyección inconexa. Estas circunstancias reiteran un aspecto esencial del dilema epistemológico de la modernidad, a saber, el desafío de “la capacidad humana para la síntesis en medio de

21— René Descartes, *Discourse on Method*, trans. P. J. Olscamp (Indianapolis: Hackett, 1965), pp. 91–93, cita en la p. 97. En Ofer Gal y Raz Chen-Morris, “Baroque Optics and the Disappearance of the Observer: From Kepler’s Optics to Descartes’ Doubt”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 71, núm. 2 (abril de 2010), pp. 191–217, cita en la p. 217.

22— Thomas Crow, *The Intelligence of Art*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999, p. 58 (edición en español: *La inteligencia del arte*, México, Fondo de Cultura Económica/Instituto de Investigaciones Estéticas–UNAM, 2008).

23— *Ibid.*, p. 64.

la fragmentación y la atomización de un campo cognitivo”.²⁴ Sin embargo, otra manera de considerar perpetua la proyección en bucle multipantalla de *The Lost* podría ser que representa una especie de anamorfosis performativa, que pliega la obra y su imagería sobre sí mismas, como reafirmando el doblez ontológico de la perspectiva catóptrica junto con el tema, el plano del cuadro y el sujeto-espectador.

La performatividad plegadiza de *The Lost* transforma su proyectado “espacio” de (re)representación artística e histórica de una ventana de ilusionista a una opaca superficie cifrada, estableciendo un paralelismo con el paradójico efecto de aplanamiento provocado por la anamorfosis, su desenmascaramiento de los mecanismos de artificio de la perspectiva. Deleuze afirmó que cuando un campo representativo, como el enunciado por *The Lost*, “deja de ser una ventana abierta al mundo y se convierte en una red opaca de información”, equivale metafóricamente a la cámara oscura.²⁵ Su descripción resuena con el motor epistemológico de Merleau-Ponty: una máquina abstracta “casi ciega y muda, a pesar de que permite ver y hablar a los demás”.²⁶

La figura del doblez plantea cuestiones relativas a la verdad y la falsedad en el arte y el performance: cómo los artefactos cosen a través del tiempo, reuniendo dos puntos de la cronología hasta que se encuentran. Mientras los espectadores de *The Lost* maniobran a través del espacio intensamente somático de siete pantallas, la experiencia de visualización inmersiva les recuerda que los artefactos visuales colapsan el pasado y el presente con una franqueza e inmediatez inalcanzable por los textos escritos. Seductoramente convincente, *The Lost* ofrece un “encuentro somático en tiempo presente sin mediación alguna con la gente y las cosas del pasado” y recrea “una ruptura en el tiempo y una elevación de entre los muertos”.²⁷ La omnipresencia de los muertos y de los no

24— Jonathan Crary, “Unbinding Vision”, *October*, vol. 68 (primavera de 1994), pp. 21–44, cita en la p. 22.

25— Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trad. Tom Conley, Mineápolis: University of Minnesota Press, 1993, pp. 27, 32.

26— Gilles Deleuze, “A new cartographer”, en *Foucault*, trad. Sean Hand, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 34.

27— Nagel y Wood, *op. cit.*, pp. 32–33.

muertos en *The Lost* recuerda la afirmación de Michel de Certeau de que la escritura moderna de la historia es una confrontación con la muerte, una autopsia de un cadáver, una diferenciación entre el presente y el pasado que “tiene como condición misma de su posibilidad el estatus de ser el discurso acerca de los muertos, un discurso con el que los historiadores llenan el vacío entre el pasado y el presente creado por el gesto fundacional de ruptura de la historia”.²⁸ *The Lost* se nos presenta como una obra de historiografía visual que realiza una auto-autopsia de sus propias operaciones de sublimación.

The Lost es una auto-proclamada *imago contrafacta* o “imagen contrahecha o falsificada” de la actualidad, de acuerdo tanto con la comprensión contemporánea de la expresión como “facsimil falso” y las definiciones del Renacimiento como “réplica fiel y veraz”.²⁹ Los *contrafacta* asumieron hacia 1500 un “llamativo protagonismo en el mismo momento en el que las artes de la pintura y la escultura fueron gravitando cada vez más lejos de lo que es empíricamente verificable para establecer su propio orden de la verdad”.³⁰ En *The Lost*, la revelación simultánea de la facticidad y la falsificación implica potencialmente todas las obras de arte como *contrafacta* confesas. Durante los siglos XV y XVI, surgió “la institución de la obra de arte”, “como refugio social para una especie de artefacto que era deliberadamente evasivo sobre sus propios orígenes”, definiéndose a sí misma, como obra de arte moderna, “contra el artefacto incrustado en una cadena de sustitución”.³¹ Curiosamente, *The Lost* dobla juntos los dos paradigmas, conectando en un solo *loop* cerrado las dos eras, supuestamente antes y después de la instalación de la institución y

28— En Gabrielle Spiegel, “Revising the Past/Revisiting the Present: How Change Happens in Historiography”, *History and Theory*, núm. 4 (diciembre de 2007), pp. 1–19, cita en la p. 4.

29— Peter Parshall, “*Imago contrafacta*: Images and Facts in the Northern Renaissance”, *Art History*, núm. 16 (1993), pp. 554–79, cita en la p. 564.

30— *Ibid.*, p. 556.

31— Christopher Wood, *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, 36.

de la teoría de la obra de arte.³² Nuestra aprehensión *in toto* (ca. 1933–2013) de *The Lost* depende de la posibilidad paradójica de que una muestra de material del pasado pueda de alguna manera ser a la vez un testimonio especialmente poderoso de un mundo lejano y un sucedáneo para otro artefacto ahora ausente. Una función primordial del arte en este tipo de sistema de malla es “llevar a cabo la interrupción del tiempo cronológico, para colapsar la distancia temporal”.³³

El modelo de cadena, forjado eslabón por eslabón mediante procesos de falsificación de copia y reproducción, irónicamente puede ser acelerado por las tecnologías de replicación, como las intrínsecas al cine, con lo cual una réplica aparentemente verdadera y exacta de un supuesto original se transfiere mecánicamente, por medio de la impresión facilitada por la luz, a la matriz del material de la película.³⁴ La sustitución performativa de *The Lost* “es una especie de magia, en la que un objeto toma el lugar del otro y niega la diferencia, creando una identidad efectiva. Éste es el efecto que las tecnologías de replicación [intentan] explotar.”³⁵ La pieza emplea la tendencia del espectador, al ver la profusión de signos proyectados que constituyen la obra, a transferir la relación indicial entre los signos proyectados y la matriz de la película a un punto de origen más interesante: “la transferencia mecánica de la información convierte la representación en un problema de ingeniería. El índice colapsa el tiempo y el espacio, los intervalos en los que se produce el error [...] La confianza en una relación indicial *en alguna parte* del proceso inunda *todo* el proceso, llenando cualquier hueco en la credibilidad.”³⁶

Lo que podríamos describir como cronotopología sincrónica de *The Lost* se extiende hacia atrás a lo largo de lo que parece ser un vector de tiempo lineal continuo —un vector roto por la propia sincronicidad de la pieza. La obra

32— *Ibid.*, p. 36.

33— Nagel y Wood, *op. cit.*, pp. 30–33.

34— Wood, *op. cit.*, p. 40.

35— *Ibid.*, p. 36.

36— *Ibid.*, p. 40.

se conecta de forma retroactiva a otros modos, anteriores, de creación artística, interpolándose en un círculo ininterrumpido recreado en el *loop* proyectado. Pero la cronotología sincrónica de *The Lost* también se extiende hacia delante a lo largo de la secuencia temporal lineal, más allá del tiempo actual del espectador, hacia un tiempo futuro virtual poblado por obras de arte aún no realizadas. El eje oblicuo emblemático del marco de la imagen esbozado al principio de este ensayo podría apuntar entonces no sólo abajo a la izquierda, llamando la atención del espectador a lo largo de la trayectoria lineal de la narración. También podría apuntar hacia arriba a la derecha, redirigiendo la atención de nuevo a lo largo de la trayectoria —para bosquejar prefiguraciones del mismo momento aparentemente presentes en la pantalla.

Tal temporalidad supone no sólo un movimiento bidireccional por el tiempo narrativo lineal a lo largo del eje diagonal del marco de la imagen, sino también un pliegue de “la secuencia lineal de eventos sobre sí misma, como si ejerciera atracción sobre el tiempo [...] Un hecho psicológico que [se desprende] de la capacidad de la figura para encarnar materialmente su propio significado.”³⁷ Según la definición de Auerbach de la visión tipológica, figurativa de la historia, la relación figural o tipológica entre el tipo y el anti-tipo —eventos, artefactos, objetos— no es sólo alegórica, sino real y concreta.³⁸ Si bien hoy “nos inclinamos a considerar los acontecimientos de la historia [...] como un desarrollo continuo en sucesión cronológica; la interpretación figurativa combina dos eventos, causal y cronológicamente distantes entre sí, al atribuirles un significado común a los dos”.³⁹ En el caso de las dos supuestas versiones de *The Lost*, podemos atestiguar cómo el doblez temporal de una obra de arte puede hacer funcionar el motor de la historia figurativa aparentemente al revés. La verdad de la existencia misma de la pieza, como se enuncia hoy, podría proyectarse de vuelta a lo largo del curso cronológico de los

37— Nagel y Wood, *op. cit.*, pp. 33–34.

38— Erich Auerbach, “Typological Symbolism in Medieval Literature”, *Yale French Studies*, núm. 9, (1952), pp. 3–10, cita en la p. 4.

39— *Ibid.*, p. 5.

acontecimientos humanos, falsificando la veracidad de la existencia de la versión de la película de ca. 1933, no menos “sinceramente” que si hubiera sido “realmente”.

4. ¿Qué pasó con el alma? Reanimación y metempsicosis en *The Lost*

La condición de *The Lost* como una obra de arte reanimadora suscita preguntas acerca de la relación entre la pieza en concreto, el medio cinematográfico de manera más amplia y los fenómenos de la palingenesia —reconstrucción de las formas a partir de sus cenizas al parecer inertes y ya disipadas— y la metempsicosis, la transmigración de las almas.⁴⁰ Al intentar delinear algo así como la hermenéutica de un medio, las estructuras visuales y semánticas del imaginario de *The Lost* reflejan las estructuras de su producción, al parecer regenerándose. La factura autotélica de la impronta de la cámara oscura de la película desata una serie de impresiones —en la matriz, la pantalla, la vista, la memoria—, generando un sistema de hacer, ver y recordar autorreferencial y autogenético.⁴¹

Kepler planteó la cuestión de la implicación del alma en resolver la desconexión entre representación y percepción, ya que estaba preocupado por la capacidad del ojo para proporcionar simplemente “imágenes retinianas difusas; efectos causales de la luz”, y no “semejanzas”. Invocó el alma como ayuda para descifrar “los objetos naturales de un tipo (manchas de luz), como marcas de los objetos de un tipo diferente”:

Cómo se une esta imagen con los espíritus visuales que residen en la retina [...] ya sea enjuiciada allí por los espíritus en las cavernas del cerebro hacia el tribunal del alma [...] ya sea la facultad visual, al igual que un magistrado,

40— Lieselotte E. Kurth-Voigt, *Continued Existence, Reincarnation, and the Power of Sympathy in Classical Weimar*, Columbia, Camden House, 1999.

41— Elina Gertsman, “Multiple Impressions: Christ in the Winepress and the Semiotics of the Printed Image”, *Art History*, vol. 36, núm. 2 (abril de 2013), pp. 310–337, cita en la p. 318.

dada por el alma [...] podría salir al encuentro de esta imagen —esto, digo, se lo dejo a los filósofos naturales para su discusión.⁴²

Las estructuras semióticas de *The Lost* hacen un comentario acerca de la compleja elisión del medio, la técnica y la iconografía implicados en su elaboración, y provocan preocupación por las ramificaciones somato-sensoriales de una elisión así.⁴³ La auto-reflexividad en el medio cinematográfico hace que la presencia del creador sea “tangible y mediadora: destacan entre el espectador y el objeto, y entre el objeto y su significado [...] Esta significación mediadora se pone en foco cuando el método mismo de creación de un objeto resuena misteriosamente con el contenido iconográfico de la obra [...] permitiendo] un meta-comentario sobre el compromiso con la materialidad del medio propio”.⁴⁴

Las manos homónimas, desplegadas a través del marco de la imagen al inicio de este ensayo, bosquejan gestos de creación —en un momento narrativo de reanimación— y pliegan al espectador en *The Lost* mediante “un sentido de implicación corporal con los movimientos implícitos en las huellas físicas”, o el “efecto sentido de los gestos concretos realizados en la producción [de obras de arte]”.⁴⁵ *The Lost* y su compleja imaginería evocadora, re-percibida como un sistema de pliegues, reúne los atributos de una superficie cartográfica, sobre todo al grado de darles textura y contorno, a la manera de una orografía, mediante “estratos [visuales] que determinan ‘cohesión’” gracias a estrategias de *trompe l’oeil*, articulaciones con textura y camuflaje. Deleuze llamó *fourmillement* a este fenómeno,

42— Johannes Kepler, *Optics*, trad. William H. Donahue, Santa Fe, Green Lion Press, 2000, p. 180.

43— Gertsman, “Multiple Impressions”, art. cit., p. 311.

44— *Ibid.*, pp. 318–319. Véase también Nicholas Chare, “Sexing the Canvas: Calling on the Medium”, *Art History*, núm. 32, 2009, pp. 664–689; y Gloria Withalm, “How did you find us?”—“We read the script!”: A Special Case of Self-Reference in the Movies”, en Winfried Nöth, ed., *Semiotics of the Media: State of the Art, Projects, and Perspectives*, Nueva York: Mouton de Gruyter, 1997, pp. 255–268.

45— David Freedberg y Vittorio Gallese, “Motion, Emotion, and Empathy in Esthetic Experience,” *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, núm. 5 (2007), p. 197.

“el enjambre, el desplazamiento perpetuo del contorno, [que] tiene su origen en la proyección de algo espiritual en la materia”.⁴⁶

El despliegue (*dépli*) de la obra, que une zonas aparentemente separadas, no es contrario al doblez, sino un efecto que convierte la sensación de profundidad en una de superficies cifradas. El despliegue, como apertura figurativa y reiteración reproductiva, presagia la definición zoológica de anamorfosis: en primer lugar, los cambios en la forma en el curso de la evolución de los organismos y, en segundo, la metamorfosis por la que se añaden partes o segmentos del cuerpo a los ya presentes. Deleuze describió un fenómeno análogo que tiene que ver con la capacidad de autogénesis de las formas y los sistemas:

El organismo vivo [...] tiene un destino interno que hace que se mueva de doblez en doblez o que fabrica máquinas a partir de máquinas hasta el infinito [...] Plegar-desplegar ya no significa simplemente tensión-liberación, contracción-dilatación, envolver-desenvolver, involución-evolución. El organismo se define por su capacidad para doblar sus propias partes y para desplegarlas [...] Y cuando un organismo muere, en realidad no desaparece, sino que se pliega sobre sí mismo, involucionando de golpe en la semilla de nuevo latente al saltarse todas las fases intermedias.⁴⁷

Las observaciones de Deleuze se alinean con la creencia en la metempsicosis durante el siglo XVIII, el movimiento del alma a través de las etapas de regeneración. Tales filosofías afirmaban no solamente la existencia de un alma inmortal que perduraría fuera de la secuencia lineal de la temporalidad histórica —como Venus en el tanque cilíndrico o el vampiro no muerto en *The Lost*—, sino también de un “germen del cuerpo espiritual” que contiene preformados elementos de las facultades superiores que se adquirirán en reificaciones futuras.⁴⁸ Lessing sostuvo que el alma ad-

46— Deleuze, *The Fold*, op. cit.

47— *Ibid.*, p. 8.

48— Por ejemplo, Charles Bonnet, *Palingenesie philosophique* (1769), en Hugh

quiere progresivamente sentidos adicionales, “liberando así nuevas dimensiones enteras de la percepción”, y por lo tanto conectado la metempsicosis con la percepción sensorial.⁴⁹ Estrechamente vinculada a las teorías previas de la transmigración de las almas existían teorías paralelas de la palingenesia: algunos alquimistas de principios del siglo XVII afirmaron que, bajo las condiciones de laboratorio adecuadas, las cenizas de ciertas plantas se convertían en el germen de nuevas plantas.⁵⁰ La palingenesia manipulativa, una especie de resurrección reanimadora y una variación de la falsificación a partir de un original perdido, resuena en *The Lost* y en su modo de reconstrucción de la producción y presentación. Es como si la obra intentara reanimarse de sus propias cenizas, para demostrar que la conciencia y la inteligencia pueden sobrevivir a la destrucción de la estructura física.

Aunque Descartes, como Kepler, también invocó el alma en lo que respecta a la percepción, expresó su incredulidad sobre su propia invocación:

Debemos tener cuidado de no asumir —como lo hacen comúnmente los filósofos— que, a fin de tener la percepción sensorial del alma, debe contemplar ciertas imágenes transmitidas por los objetos en el cerebro; o en todo caso hay que concebir la naturaleza de estas imágenes de una manera completamente diferente.⁵¹

El recelo de Descartes recuerda argumentos recientes respecto a que la anamorfosis es “el equivalente visual de la duda de Descartes”.⁵² El engaño visual, como el significado por las obras de arte como *The Lost*, permite la falsificación y la inconsistencia sensoriales, “y como tal ‘la duda’ sería

—
Barr Nisbet, *Gotthold Ephraim Lessing: His Life, Works, and Thought*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 582.

49— *Ibid.*, p. 582.

50— Fernando Vidal, “Brains, Bodies, Selves, and Science: Anthropologies of Identity and the Resurrection of the Body”, *Critical Inquiry*, vol. 28, núm. 4 (verano de 2002), pp. 930–974.

51— Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 165.

52— Massey, “Anamorphosis”, *art. cit.*, p. 1165.

imposible sin él”. *The Lost* nos reta a examinar más profundamente cómo los modos de representación de la obra y nuestra propia duda interactúan, y al hacerlo, amplían nuestra comprensión de la relación entre la visión y el yo (mal) percibido. Lo que los cuerpos de *The Lost* plantean es la doble pregunta acerca del alma de su medio y de la capacidad de su medio para preservar y transmigrar el alma de los sujetos que graba.

Este ensayo se editó con motivo de la Fellows Talk de Reynold Reynolds, Joseph H. Hazen Rome Prize Fellow en Artes Visuales 2013–2014, Academia Americana en Roma, Roma, Italia, 2014.

On Reynold Reynolds’ *The Lost* (ca. 1933 [unfinished]—2013)

RUTH S. NOYES



Reynold Reynolds, 1933—2013. Fotografía—Photography: Doug Piburn.
Impresión original—Original Print, 2013.

1. I was dead, and I saw you. Lost chronotologies of art making

A particular moment in *The Lost* offers a glimpse of visual consonance, or slant-rhyme, between four figurations of splayed fingers, aligned along a diagonal axis. It seems to perform, to “work,” in a number of ways—mechanical, formal, and hermeneutical—intrinsic to how both *The Lost*, and its medium, 16mm film (transferred to digital format), convey possible meaning(s). The diagonal gives the impression of retracing not only the course of the camera’s lens, but also that of the beholder’s gaze. This elision, or overlapping, of trajectories folds the two together—camera and beholder—into an equivocation of shared mechanics, one suggestive of a shared ontology. This mechanical/ontological equivocation in turn transforms the [camera] lens and its converse, the [projector] lens, into an avatar for the viewer.

These hands are not visual homonyms—they don’t look alike—, yet they may be hermeneutical synonyms—they may “mean” alike. Aligned along a single formal and symbolic axis, they eclipse into a hermeneutical syzygy. Here we might borrow from the language of astronomy, whereby syzygy represents the spatial alignment of planetary bodies, as in an eclipse. In this moment of *The Lost*, the hands’ visible syzygy signals their metaphorical alignment along a vector that traces one mutual convention, or system, that makes possible the work’s meaning(s). In terms of generating an organism of meaning, this symbolic syzygy of hands implies an eclipse subsuming subject (thing represented), lens, and Subject (viewer of the image). Each of the visual modes registered by the respective hands looks so different: silhouette, *chiaroscuro* modeling, anamorphosis. Yet all of these modes emphasize and undermine the relationship between figure and ground, folding the two together, and raising questions of the limits of representation and perception.

The Lost’s complex, multifaceted allusiveness and elusiveness, its suturing together and recombination of evocative, mysterious, and unsettling imagery, its self-referential technical facture and 7-part projection, collectively demand a certain kind of semiotic inquiry; not one that undertakes to interpret the work or its individual, dissected iconographical or narrative components, but rather, an approach that

tries to discover the conventions which make the work's meaning(s) possible.¹ Instead of attempting to explain *what* the work's images might mean, in engaging with this piece we may instead explore *how* its images mean; that is, to explore the nature of its codes, which offer the very possibility of visual communication.² It is central to the piece that it can comment on the status of experience and of self, above all in the face of time and its inevitable correlative, death. Through its manipulation of the beholder, *The Lost* plays upon the very activities of seeing and interpreting that make the production of meaning possible, and sensitizes us to the limits and powers of the experiencing, experienceable self.³

The work's figuration of the dead in Maria's revived cadaver, the undead in the character of the vampire-host, the exchange between dead and living bodies, the ebb and flow between life and death, consciousness and sub/unconsciousness, together make *The Lost* a work of uncanny and radically oblique allusiveness. In viewing the piece, the beholder is thrown into a troubled relation to his/her own response to what s/he sees. His/her uncertainty undermines the fixity and sovereignty of the interpretive self.⁴ The legacy of the composing of histories—textual or otherwise—in the Western tradition, and the existence of the autonomous author or consumer of such histories, are potentially destabilized. *The Lost* installs the viewer as the true subject of its picturing, “only then to sabotage, through the experience and message of the macabre, the self-coherency of the viewer.”⁵

The disarticulation of the piece into dissected, perpetually repeating loops, equates the ontological status of *The Lost*, its “being-ness,” with that of both a cadaver and a vampire. The corpse's formerly coherent body is

1— Elina Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages. Image, Text, Performance* (Turnhout: Brepols, 2010), 14.

2— Joseph Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 277; Gertsman, *The Dance of Death*, 14.

3— Koerner, *The Moment of Self-Portraiture*, 277.

4— Koerner, *The Moment of Self-Portraiture*, 266.

5— Koerner, *The Moment of Self-Portraiture*, 266.

transformed to a state of dismemberment, emblemizing a dissolution of formerly discrete delineations of selfhood and meaning, and a breakdown or rupture of the seemingly linear trajectory of human existence and chronology. The undead, or vampire, endures perpetually within its own temporality, isolated from and yet encircled by the cycles of human existence. Both these paradigms, according to Heidegger, are fundamentally unsettling and destabilizing: “everyone can easily see that we are moving in a circle. Common understanding demands that the circle be avoided, since it is an affront to logic.”⁶

On one hand, the literal and metaphorical figure of the cadaver “subverts the autonomy, or monologism, of the self as a number of different levels.”⁷ The corpse undermines the fiction of closed and finished selfhood, substituting it with a vision of the physical disbanding of boundaries, and effecting an instability of meaning through fundamental ambivalence, and “virtually bottomless play of references to other pictures, other figures, and other meanings.”⁸ On the other, that of the undead vampire presupposes a disruption of chronological time. The resultant collapse and telescoping of time works to lift the vampire/event out of the seemingly linear trajectory of history. This simultaneous contraction and extension of temporal distance also works to define the “time” of the cadaver and the vampire as a new meta-temporality: a species of “time-beyond-time” that can function synchronically—all at once—rather than linearly.

In turn, by association, *The Lost*, the temporal organism inhabited and signified by the corpse and the undead, subsumes and projects a similar synchronic model of time. It does this metaphorically, in the way that it generates meaning, and literally, by recapitulating such a model in the recurring screen loops. The work's synchronic scheme of history implies the grasping of all events all at once, simultaneously and anachronistically, rather than in a linear sequence. It suggests “juxtapositions, stackings, displacements, and cyclical configurations...

6— Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, trans. Roger Berkowitz and Philippe Nonet (2008), 2.

7— Koerner, *The Moment of Self-Portraiture*, 266–7.

8— Koerner, *The Moment of Self-Portraiture*, 266–7.

a thinking through time in flexible and associative ways.”⁹ *The Lost* sets into motion a “process of reverse engineering to a lost chronotopology of art making,”¹⁰ where chronotopology is defined as the study of the structure of time.¹¹

The Lost construes time both retroactively (attending to the reanimation of past forms) and soteriologically (attending to the prefiguration of reanimations to come). What likewise results is a pair of hermeneutical equations:

The Lost ≠ what it means

The Lost = how it means

Thus we can begin to see how distant *The Lost*’s self-referential imagery is from conventional macabre spectacles, and conventional paradigms of narrative film. The work’s mode of representation does not simply mortify the beholder as a visual reminder of death. It visually emblemizes the loss of self and meaning that comes with death, and enacts that loss within the way, as moving image, film conveys its content to us. *The Lost*’s manipulation of the medium results in the mortification of the visual image. This very manipulation becomes the vehicle through which the beholder, as interpreter, learns that there was always more there than can meet the eye, that whatever image s/he sees is only a travestied echo of some absent and more meaningful image that is withheld from him/her.¹²

2. You are a wonderful scientific mechanism?

Film as epistemological engine

Anamorphoses, seemingly distorted images that can be seen in natural form under certain conditions, such as when

9— Alexander Nagel & Christopher Wood, *Anachronic Renaissance* (New York: Zone books: 2010), 30–34.

10— Nagel & Wood, *Anachronic Renaissance*, 30–34.

11— Interview with Charles Musès. <http://www.intuition.org/txt/muses.htm>. See also Charles Musès, *Chronotopology: Destiny and Control in Human Systems* (Boston: Kluwer–Nijhoff Pub., 1985).

12— Koerner, *The Moment of Self-Portraiture*, 266.

viewed at an angle or reflected in a curved lens, have existed since the Renaissance. They are constructed according to so-called catoptric perspective, a mathematically-generated system that represents a reworking of the rules determining the apparatus of linear perspective, for which Renaissance art is more famous. Anamorphosis necessitates a dynamic viewing process, demanding that the beholder move him- or herself to effect a literal, bodily transformation in his/her position in relation to a certain viewpoint.¹³ Ironically, in this instant in *The Lost*, anamorphosis is triggered rather than resolved by a curved lens of sorts, the tank’s curved glass wall. Isherwood engages through an active somatic relationship his hand’s catoptric appearance with that of Venus. He becomes an alter-ego both for the process of observing per se, and for the observer, who is forced by *The Lost*’s pseudo-anamorphic multi-screen projection to transform his/her physical position in relation to a viewpoint that paradoxically remains uncertain. The catoptric hands transmute into an avatar both for *The Lost*, and for its production and presentation.

This image frame constitutes a metaphorical experimental space for optical and perspectival ludic, or playful, investigations in light and shadow. It, and more importantly *The Lost*’s production and projection of such imagery, morph into a figurative *camera obscura*—a darkened optical chamber used to project images, and the distant precursor to the film medium. As virtual camera obscura, *The Lost*, and by extension the medium of film, link up to a history of what Merleau-Ponty termed an *epistemology engine*, “a technology or a set of technologies that through use frequently become explicit models for describing how knowledge is produced.”¹⁴ Historically, Galileo, Johannes Kepler, John Locke and René Descartes used the figure of the camera obscura to model the production of knowledge.¹⁵ *The Lost*, in leaving visible certain aspects of artistic facture—marks of “making” –, strips away its own illusionist mask to reveal the

13— Lyle Massey, “Anamorphosis through Descartes or Perspective Gone Awry,” *Renaissance Quarterly*, Vol. 50, No. 4 (Winter, 1997), 1148–1189; 1168.

14— Don Ihde & Evan Selinger, “Merleau-Ponty and Epistemology Engines,” *Human Studies*, Vol. 27, No. 4 (2004), 361–376; 362.

15— Ihde & Selinger, “Merleau-Ponty,” 363–365.

mechanical inner-workings of its medium. In this way, the piece connects present-day investigation of often-troubled relationships between viewing positions, visual technologies, and notions of modernity “back to a far earlier period, when the very notion of a ‘technology of viewing’ was first being forged.”¹⁶

As if paralleling the boomerang-like recovery of notions belonging to a seemingly distant past, anamorphic perspective itself creates a strange effect in which the image originates and ends at the same point. The principal or “vanishing” point occupies almost the same space as the viewing or “distance” point. The resulting image adheres to the picture’s surface, so that whatever depth supposedly indicated by diminution in the picture frame seems to extend out toward the viewer, not back beyond the picture plane. The distance point functions not to produce the illusion of distance at all, but rather to draw the viewer into a tighter, more restricted view, folding together into a tripartite collapse subject, picture plane, and Subject-beholder, who finds him- or herself so close to the picture surface that the image itself almost disappears from sight.¹⁷

The syzygy seems to trace an improbable perspectival orthogonal towards an impossible vanishing point in the background. This single picture frame thus would appear to offer us a simultaneous crashing together of linear and anamorphic/catoptric perspective systems, reminding us “the apparent rationalization of sight proposed by perspective contains within it the possibility of its own derationalization.”¹⁸ By virtue of the disquieting juxtaposition of perspectival modes, *The Lost* emerges as an analog to perspective theory, which confronted and incorporated from the beginning its own contradictions by opposing the body and the eye, while facing the limitations of both knowledge and representation.¹⁹

16— Lyle Massey, *Picturing Space, Displacing Bodies: Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective* (Pennsylvania: Penn State University Press, 2007), 5.

17— Massey, “Anamorphosis,” 1183 & 1185.

18— Massey, “Anamorphosis,” 1168.

19— Massey, *Picturing Space*, 3.

It is thus that *The Lost* assumes its place among other art objects and artifacts that in some way enter into the domain of knowledge claims, such that the piece might be considered in light of philosophical and epistemological systems that have taken up similar issues of questions regarding the limits of perception and representation. René Descartes’s philosophical doubt, signaling much of modern consciousness, would be impossible without events of visual deception, such as those signified by works of art, which provide the grounds for the sensory deception and contradiction that provided the impetus for much of Descartes’s questioning.²⁰ The vampire’s disembodied silhouette translates into visual terms Descartes’s equation of the camera obscura’s white screen and human visual perception: “The images... on a white cloth in a dark chamber are formed there in the same way and for the same reasons as on the back of the eye.” The implications of the ontological equivalence in Descartes and *The Lost* are disconcerting: “the eye is no longer a window, it is a screen; it is no longer through it that we observe, but at it.”²¹

The fleeting syzygy of openly illusionary and ostensibly “real” form in *The Lost* suddenly, almost jarringly, perform an autopsy of the work itself, and of the medium. This momentary self-dissection, in turn, captures the ephemeral nature of both time and the human experience, as well as the film medium, together with the poignancy of the all-too-brief historical moment that was late Weimar Berlin, recaptured in *The Lost* in the cabaret. This work recapitulates a past “art reaching the limits of its tolerance in the very society that required it, thereby suffering a violence that amounts in retrospect to analytical dissection.”²² While the Nazi’s violent rejection and destruction of much of the art produced

20— René Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes*, trans. John Cottingham, Robert Stoothoff, and Dugald Murdoch (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 2:53.

21— René Descartes, *Discourse on Method*, trans. P. J. Olscamp (Indianapolis: Hackett, 1965), 91–93; 97. In Ofer Gal & Raz Chen–Morris, “Baroque Optics and the Disappearance of the Observer: From Kepler’s Optics to Descartes’ Doubt,” *Journal of the History of Ideas*, Vol. 71, No. 2 (April 2010), 191–217; 217.

22— Thomas Crow, *The Intelligence of Art* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999), 58.

pre-1933 amounted to what seemed like its oblivion, at the same time this act “provides the zero term required for its successful interpretation”—and, ironically, possibly its present-day appreciation and valuation.²³

3. The past is the past. It doesn't come back. Anamorphosis, fold, performance, contrafacta

The Lost recapitulates historical circumstances of fragmentation, through the recuperative conditions of the work's production and through its disjointed projection. These circumstances reiterate an essential aspect of modernity's epistemological dilemma, namely, the challenge to “the human capacity for synthesis amid the fragmentation and atomization of a cognitive field.”²⁴ However, another way to consider *The Lost*'s multiscreen perpetual loop projection could be that it represents a kind of performative anamorphosis, which folds the work and its imagery back onto themselves, as if restating catoptric perspective's ontological folding together of subject, picture plane, and Subject-beholder.

The Lost's folding performativity transforms its projected “space” of artistic and historical (re)enactment from an illusionist window to an opaque ciphered surface, paralleling the paradoxical flattening effect brought about by anamorphosis, its unmasking of perspective's mechanisms of artifice. Deleuze stated that when a representative field, such as that enunciated by *The Lost*, “stops being a window on the world and now becomes an opaque grid of information,” it is tantamount metaphorically to the camera obscura.²⁵ His description resonates with Merleau-Ponty's epistemological engine: an abstract machine “almost blind and mute, even though it makes others see and speak.”²⁶

23— Thomas Crow, *The Intelligence of Art*, 64.

24— Jonathan Crary, “Unbinding Vision,” *October*, Vol. 68 (Spring, 1994), 21–44; 22.

25— Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. Tom Conley (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 27, 32.

26— Gilles Deleuze, “A New Cartographer,” in *Foucault*, trans. Sean Hand (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 34.

The figure of the fold raises issues of truth and forgery in art and performance, how artifacts stitch through time, pulling together two points on the chronological timeline together until they meet. As beholders of *The Lost* maneuver through the intensely somatic space of its seven screens, the immersive viewing experience reminds them that visual artifacts collapse past and present with a directness and immediacy unattainable by written texts. *The Lost* offers a seductively convincing “unmediated, present-tense, somatic encounter with the people and the things of the past,” and enacts “a breaking through time and a raising from the dead.”²⁷ The omnipresence of both the dead and the undead in *The Lost* calls to mind Michel de Certeau's assertion that the modern writing of history is a confrontation with death, an autopsy of a corpse, a differentiation between present and past that “has as the very condition of its possibility the status of being discourse about the dead, a discourse with which historians fill the void between past and present created by history's founding gesture of rupture.”²⁸ *The Lost* presents itself to us as a work of visual historiography that performs a self-autopsy of its own sublimative operations.

The Lost is a self-professed present-day *imago contrafacta*, or “counterfeit image” of a now-absent original, according to both contemporary understandings of the expression as “forged facsimile,” and Renaissance definitions as “true, accurate replica.”²⁹ *Contrafacta* first assumed ca. 1500 a “striking prominence at the very time when the arts of painting and sculpture were gravitating away from the empirically verifiable in favor of establishing their own order of truth.”³⁰ *The Lost*'s simultaneous disclosure of facticity and counterfeit potentially implicates all works of art as self-professed *contrafacta*. During the 15th and 16th centuries, “the institution of the artwork” emerged “as a social shelter for a kind of artifact that was deliberately evasive about its own origins,” defining itself, as a modern work of art,

27— Nagel & Wood, *Anachronic Renaissance*, 32–33.

28— In Gabrielle Spiegel, “Revising the Past/Revisiting the Present: How Change Happens in Historiography,” *History and Theory* 4 (December, 2007): 1–19; 4.

29— Peter Parshall, “*Imago contrafacta*: Images and Facts in the Northern Renaissance” *Art History* 16 (1993): 554–79; 564.

30— Parshall, “*Imago contrafacta*,” 556.

“against the artifact embedded in a substitutional chain.”³¹ Curiously, *The Lost* folds together the two paradigms, connecting into a single, closed loop the two eras supposedly before and after the installation of the institution and theory of the artwork.³² Our apprehension *in toto* (ca. 1933–2013) of *The Lost* depends upon the paradoxical possibility that a material sample of the past can somehow be both an especially powerful testimony to a distant world, and at the same time an ersatz for another now absent artifact. A primary function of art in this sort of chain–link system is “to effect the disruption of chronological time, to collapse temporal distance.”³³

The chain model, forged link by link through counterfeiting processes of copying and reproduction, can ironically be accelerated by replication technologies such as those intrinsic to film, whereby a seemingly true and accurate replica of a supposed original is transferred mechanically, by means of imprinting facilitated by light, to the film’s material matrix.³⁴ *The Lost*’s performative substitution “is a kind of magic, in that one object takes the place of another and denies difference, creating an effective identity. This is the effect that replication technologies [try] to exploit.”³⁵ The piece enlists the beholder’s tendency, when viewing the profusion of projected signs constituting the work, to transfer the indexical relationship between projected signs and film matrix to a more interesting point of origin: “the mechanical transfer of information converts representation into an engineering problem. The index collapses time and space, the intervals where error occurs...Confidence in an indexical link *somewhere* in the process floods the *entire* process, filling any gaps in credibility.”³⁶

What we might describe as *The Lost*’s synchronic chronotopology extends backwards along what appears to be

31— Christopher Wood, *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008), 36.

32— Wood, *Forgery, Replica, Fiction*, 36.

33— Nagel & Wood, *Anachronic Renaissance*, 30–33.

34— Wood, *Forgery, Replica, Fiction*, 40.

35— Wood, *Forgery, Replica, Fiction*, 36.

36— Wood, *Forgery, Replica, Fiction*, 40.

a continuous vector of linear time—a vector broken by the piece’s own synchronicity. The work connects retrospectively to other, earlier modes of artistic making, interpolating itself into an uninterrupted circle reenacted in the projected loop. But *The Lost*’s synchronic chronotopology also stretches forward through the linear temporal sequence, beyond the beholder’s now–time, into a virtual future–time populated by as–yet unrealized works of art. The emblematic oblique axis of the image frame traced at the beginning of this essay might then point not only down to the left, drawing the viewer’s attention along the narrative’s linear trajectory. It could also point up and to the right, redrawing attention back along the trajectory—to adumbrate pre–figurations of the same moment seemingly present on the screen.

Such temporality implies not only a bidirectional motion through linear narrative time along the image frame’s diagonal axis, but also a folding of “the linear sequence of events back upon itself, as if exerting a pull on time... A psychological fact that [follows] from the capacity of the figure to embody materially its own signified.”³⁷ According to Auerbach’s definition of the typological, figurative view of history, the figural or typological relationship between type and anti–type—events, artifacts, objects—is not merely allegorical, but real and concrete.³⁸ While today “we are apt to consider the events of history... as a continuous development in chronological succession; the figurative interpretation combines two events, causally and chronologically remote from each other, by attributing to them a meaning common to both.”³⁹ In the case of both supposed versions of *The Lost*, we may be witnesses to how a work of art’s temporal folding can operate the engine of figurative history seemingly in reverse. The truth of the piece’s very existence as it is enunciated today could project back through the chronological course of human events, counterfeiting the veracity of the existence of the ca. 1933 version of the film, no less “truthfully” than if it had “actually” been.

37— Nagel & Wood, *Anachronic Renaissance*, 33–34.

38— Erich Auerbach, “Typological Symbolism in Medieval Literature,” *Yale French Studies*, No. 9, (1952), 3–10; 4.

39— Auerbach, “Typological Symbolism,” 5.

4. What happened to the soul? Reanimation and metempsychosis in *The Lost*

The status of *The Lost* as a reanimatory work of art elicits questions about the relationship between the piece specifically, the medium of film more broadly, and phenomena of *palingenesis*—reconstruction of forms from their seemingly lifeless dissipated ashes –, and *metempsychosis*, transmigration of the soul.⁴⁰ In attempting to delineate something like a hermeneutic of a medium, the visual and semantic structures of *The Lost*'s imagery mirror the structures of its production, seemingly regenerating itself. The autotelic facture of film's camera obscura imprint triggers series of impressions—on matrix, screen, sight, memory –, generating an auto-referential, autogenetic system of making, seeing, and remembering.⁴¹

Kepler raised the issue of the soul's implication in resolving the disconnect between representation and perception, as he was troubled by the eye's ability merely to provide "fuzzy retinal images; causal effects of light," and not "likenesses." He invoked the soul to aid in deciphering "natural objects of one kind (stains of light), as marks for objects of a different kind,"

How this image or picture is joined together with the visual spirits that reside in the retina... whether it is arraigned within by the spirits into the caverns of the cerebrum to the tribunal of the soul... whether the visual faculty, like a magistrate, given by the soul... might go forth to meet this image— this, I say, I leave to the natural philosophers to argue about.⁴²

The semiotic structures of *The Lost* comment on the complex elision of the medium, the technique, and the iconography

40— Lieselotte E. Kurth-Voigt, *Continued Existence, Reincarnation, and the Power of Sympathy in Classical Weimar* (Columbia, S.C.: Camden House, 1999).

41— Elina Gertsman, "Multiple Impressions: Christ in the Winepress and the Semiotics of the Printed Image," *Art History* 36, 2 (April 2013), 310–337; 318.

42— Johannes Kepler, *Optics*, trans. William H. Donahue (Santa Fe: Green Lion Press, 2000), 180.

implicated in its making, and provoke concern for such an elision's somatosensory ramifications.⁴³ Self-reflexivity in the medium of film renders the maker's presence "tangible and mediatory: they stand between the viewer and the object, and between the object and its meaning... This mediatory signification is brought into focus when the very method of creating an object resonates uncannily with the iconographic content of the work... [allowing] meta-commentary on the engagement with and the materiality of one's medium."⁴⁴

The homonymous hands, arrayed across the image frame at the start of this essay, adumbrate gestures of making—in a narrative moment of reanimation –, and fold the viewer into *The Lost* via "a sense of bodily involvement with the movements that are implied by the physical traces," or the "felt effect of particular gestures made in producing [works of art]."⁴⁵ *The Lost* and its complexly evocative imagery, re-perceived as a system of folds, gather the attributes of a cartographical surface, especially to the degree that they are textured and contoured, in the fashion of an orography, by visual "strata that determine 'cohesion'" through trompe l'oeil strategies, textured articulations, and camouflage. Deleuze called such a phenomenon *fournillement*, "the swarming, the perpetual displacement of contour, [which] originates in the projection of something spiritual into matter."⁴⁶

The work's unfolding (*dépli*), which unites ostensibly separate areas, is not the contrary to the fold, but an effect that turns the sensation of depth into one of ciphered surfaces. The unfold, figurative opening and reproductive reiteration, adumbrates the zoological definition of anamorphosis: first, changes in form over the course of organisms' evolution, and second, metamorphosis whereby body parts

43— Gertsman, "Multiple Impressions," 311.

44— Gertsman, "Multiple Impressions," 318–319. See also Nicholas Chare, "Sexing the Canvas: Calling on the Medium," *Art History* 32, 2009, 664–89; and Gloria Withalm, "How did you find us?"—"We read the script!": A Special Case of Self-Reference in the Movies," in Winfried Nöth, ed., *Semiotics of the Media: State of the Art, Projects, and Perspectives* (New York: Mouton de Gruyter, 1997), 255–68.

45— David Freedberg & Vittorio Gallese, "Motion, Emotion, and Empathy in Esthetic Experience," *Trends in Cognitive Sciences* 11, no. 5 (2007), 197.

46— Deleuze, *The Fold*.

or segments are added to those already present. Deleuze described an analogous phenomenon having to do with forms' and systems' capacity for autogenesis:

The living organism... has an internal destiny that makes it move from fold to fold, or that makes machines from machines all the way to infinity... Folding–unfolding no longer simply means tension–release, contraction–dilation, but enveloping–developing, involution–evolution. The organism is defined by its ability to fold its own parts and to unfold them... And when an organism dies, it does not really vanish, but folds in upon itself, abruptly involuting into the again newly dormant seed by skipping all intermediate stages.⁴⁷

Deleuze's remarks align with 18th-century beliefs in *metempsychosis*, the soul's movement through stages of regeneration. Such philosophies purported not merely the existence of an immortal soul that would endure outside the linear sequence of historical temporality—like Venus in the cylindrical tank or the undead vampire in *The Lost* –, but also of a “germ of the spiritual body” containing preformed elements of higher faculties to be acquired in future reifications.⁴⁸ Lessing maintained that the soul acquired progressively additional senses, “thereby unlocking entire new dimensions of perception,” and thus connected *metempsychosis* to sensory perception.⁴⁹ Closely allied to past theories of the soul's transmigration were parallel theories of *palingenesis*: some early-17th-century alchemists claimed that under the right laboratory conditions, ashes of certain plants become the germs of new plants.⁵⁰ Manipulative *palingenesis*, a sort of reanimatory resurrection and a variation on counterfeiting a lost original, resonates with *The Lost* and its reconstructive

47— Deleuze, *The fold*, 8.

48— For example, Charles Bonnet, *Palingenesie philosophique*, (1769). In Hugh Barr Nisbet, *Gotthold Ephraim Lessing: His Life, Works, and Thought* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 582.

49— Nisbet, *Gotthold Ephraim Lessing*, 582.

50— Fernando Vidal, “Brains, Bodies, Selves, and Science: Anthropologies of Identity and the Resurrection of the Body,” *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 4 (Summer 2002), 930–974.

mode of production and presentation. It is if the work attempts to reanimate itself from its own ashes, to prove that consciousness and intelligence can survive the destruction of physical structure.

Although Descartes, like Kepler, also invoked the soul with regard to perception, he expressed disbelief about his own invocation:

We must take care not to assume—as philosophers commonly do—that in order to have sensory perception the soul must contemplate certain images transmitted by the objects to the brain; or at any rate we must conceive the nature of these images in an entirely different manner.⁵¹

Descartes's misgiving brings to mind recent arguments that anamorphosis is “the visual counterpart of Descartes's doubt.”⁵² Visual deception, such as that signified by works of art such as *The Lost*, enables sensory counterfeiting and inconsistency, “and as such ‘doubt’ would be impossible without it.”⁵³ *The Lost* challenges us to examine more deeply how the work's representational modes and our own doubt interact, and in so doing expand our understanding of the relation between vision and the (mis)perceiving self. What *The Lost* bodies forth is the dual question of its medium's soul, and of its medium's ability to preserve and transmute the soul of the subjects it records.

This essay appears on the occasion of the Fellows Talk by Reynold Reynolds, Joseph H. Hazen Rome Prize Fellow in Visual Arts 2013–2014, American Academy in Rome, Rome, Italy, 2014.

51— Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes*, 1:165.

52— Massey, “Anamorphosis,” 1165.

53— Massey, “Anamorphosis,” 1165.



Reynold Reynolds, set de filmación en— film set at Made in Germany Zwei, Sprengel Museum, Hanover, 2012.



Reynold Reynolds, filmación en—film performance at Made in Germany Zwei, Sprengel Museum, Hanover, 2012.



Reynold Reynolds, 1933. Guión gráfico de—Storyboard by Ana J. Bellido.

SEMBLANZA

REYNOLD REYNOLDS

(Alaska central, 1966) ha sido becario de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Su obra se ha expuesto en numerosas bienales, como la 4ª Bienal de Berlín y la 3ª Bienal de Moscú, y está incluida en colecciones como la del MoMA, Nueva York, y la de n.b.k., Berlín. Ha participado y recibido reconocimientos en numerosos festivales, incluyendo una mención honorífica por *The Drowning Room* en el Festival de Cine de Sundance, el premio de distinción por *Six Apartments* en la Transmediale de Berlín y el Premio del Festival EMAF por *Secret Life* en el European Media Art Festival de Osnabrück en Alemania. Sus residencias artísticas incluyen la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart y la Academia Americana en Berlín. En la actualidad es Joseph H. Hazen Rome Prize Fellow en artes visuales en la Academia Americana en Roma (2013–2014).

BIOGRAPHICAL SKETCH

REYNOLD REYNOLDS

(Central Alaska, 1966) is a recipient of the John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship. His work has been shown in numerous biennales including the 4th Berlin Biennale and the 3rd Moscow Biennale and is included in collections such as the MoMA, New York, and n.b.k., Berlin. He has shown and received recognition at numerous festivals including an Honorable Mention for *The Drowning Room* at the Sundance Film Festival, the Distinction Award for *Six Apartments* at the Transmediale Berlin and the EMAF Festival Award for *Secret Life* at the European Media Art Festival Osnabrück in Germany. His residencies include Akademie Schloss Solitude in Stuttgart and the American Academy in Berlin. He is currently the Joseph H. Hazen Rome Prize Fellow in Visual Arts at the American Academy in Rome (2013–2014).



CATÁLOGO

CATALOGUE

1. REYNOLD REYNOLDS

The Lost, ca. 1933 (inacabado—unfinished), 2013

Instalación de video HD de 7 canales transferido de película de 16mm—7-channel HD video installation transferred from 16mm film

Medidas variables—Variable Dimensions

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo

Curaduría—Curatorship

Marco Morales

Alejandra Labastida

Coordinador de producción—Production Coordination

Joel Aguilar

Diseño museográfico—Installation Design

Benedeta Monteverde

Cecilia Pardo

Curador en jefe—Chief Curator

Cuauhtémoc Medina

Esta obra fue proyectada para una audiencia en distintos espacios artísticos—This project was shot in different public art spaces in front of an audience

Galerie West, Marie–José Sondeyker and Akiem Helmling; Galerie Zink, Michael Zink, Florian Kromus, Cornelia Behr, Verena Limmer, Cynthia Pauls; Haus der Kulturen der Welt Labor Berlin, Valerie Smith, Sigrun Angermann, Gernot Ernst; Akademie Schloss Solitude, Jean–Baptiste Joly, Angela Butterstein, Konstantin Lom, Julia Warmers, Silke Pflüger, Marianne Roth, Viola van Beek; Christopher Grimes Gallery, Christopher Grimes, Stacie Martinez, Julio Sims, Jacqueline Davis; Made in Germany Zwei, Kathrin Meyer, Carina Plath.

Con la colaboración de—In collaboration with

Dejavu and Nosadella.due, Bologna, Lelio Aiello and Elisa del Prete; DB Museum Nürnberg and Koblenz, Volker Koch, Russalka Nikolov, Wolfgang Ihrlich, Stefan Ebenfeld, Barbara Geiler; Month of Performance Art—Berlin, Francesca Romana Ciardi.

The Lost es un proyecto hecho conjuntamente con el grupo de investigación—The Lost is a project in conjunction with the innovative research project *¡REMEDIATE!*, una colaboración entre—a cooperation between Akademie Schloss Solitude and Merz Akademie—Hochschule für Gestaltung, Kunst und Medien; supported by MFG Filmförderung Baden–Württemberg and the Landesanstalt für Kommunikation (LFK), Stuttgart—Germany.

Este proyecto no hubiera sido posible sin—This project would not have been possible without: Ana J. Bellido, Markus Hannebauer, Imogen Heath, Saskia Reynolds and Tomas Sinclair Spencer.



AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Reynold Reynolds. The Lost*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Reynold Reynolds. The Lost*.

REYNOLD REYNOLDS. THE LOST se terminó de imprimir y encuadernar el 26 de junio de 2014 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

REYNOLD REYNOLDS. THE LOST was printed and bound in June 26, 2014 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,000 copies.
