

**Montalvo, Blanca.**

**TU, UMA, Departamento de Arte y arquitectura, DIANA (Diseño de Interfaces Avanzados).**

## ***El arte invisible. En los límites de la percepción***

### ***Invisible Art. In the Limits of Perception***

TIPO DE TRABAJO: Comunicación

PALABRAS CLAVE

Arte, invisible, percepción, persistencia, visión periférica.

KEY WORDS

Art, invisible, perception, persistence, peripheral vision.

RESUMEN

En esta ponencia propongo analizar un tipo de obra que se crea a partir del juego con los límites de la percepción. Piezas que podemos ubicar en el espectro entre lo visible y lo invisible. Así, el estudio lo he dividido en los tres campos más habituales en los que trabajan estas prácticas artísticas: Desde los juegos con la luz que nos hacen visibles o invisibles parte o la totalidad de la obra, como en *Proyectante de sombra* (1993) de Laboratorio de Luz, o *Glimpse* (2007) de Jim Campbell; a aquellas fundamentadas en el tiempo de visión que fuerzan las capacidades de humanos o máquinas, como las series de fotografías de Hiroshi Sugimoto, *Theatres* (desde 1978).

En suma, una ponencia en la que exploro los límites de lo visible, con ejemplos de obras de arte, al tiempo que analizo una propuesta personal que se fundamenta en la visión periférica, como metáfora política de otras formas de narrar y otros temas.

ABSTRACT

In this paper I propose to analyze a type of art that is created from the game with the limits of perception. Works that we can locate in the spectrum between the visible and the invisible things. Thus, I have divided the study into the three most common fields in which these artistic practices work: From the games with the light that make us visible or invisible part or all of the work, as in *Proyectante de sombra* (1993) Laboratorio de Luz, or *Glimpse* (2007) by Jim Campbell; to those based on the time of vision that force the capabilities of humans or machines, such as the series of photographs by Hiroshi Sugimoto, *Theaters* (since 1978).

In short, a paper in which I explore the limits of the visible in contemporary art from one spectrum to another of the perception word, while analyzing a personal project that focuses on peripheral vision, as a political metaphor for other narrative forms and other themes.

INTRODUCCIÓN

*Somos lo que miramos*  
Plotino

Utiliza Paul Virilio la entrevista de Paul Gsell a Auguste Rodin, publicada en 1911, para hablar del movimiento y la veracidad generada por el artista,

Si el artista consigue producir la impresión de un gesto que se lleva a cabo en varios instantes, su obra es sin duda mucho menos convencional que la imagen científica en la que el tiempo queda bruscamente suspendido (...) La veracidad de la obra depende, pues, en

parte, de esta solicitud del movimiento del ojo (y eventualmente del cuerpo) del testigo que, para sentir un objeto con un máximo de claridad, debe llevar a cabo un número considerable de movimientos minúsculos y rápidos de un punto al otro de ese objeto (Virilio 1998, 10).

Y opone esta cualidad del arte a las características de lo que llama la *imagen fática*, un tipo de imagen que fuerza la mirada y retiene la atención, un producto *luminoso* que nos atrae y consume, como la luz a las mariposas nocturnas, alejándonos de la percepción en relación al espacio y el contexto, de la memoria y su reflexión. Comentaba su uso propagandístico:

Durante la primera mitad del siglo ese tipo de imagen se extenderá al servicio de poderes totalitarios políticos o económicos, los países aculturados —América del Norte— o desestructurados —Rusia o Alemania, después de la revolución y de la derrota militar—, o dicho de otro modo, en la naciones en estado de menor resistencia moral e intelectual (Virilio 1998, 27).

Pero no podemos dejar de ver la ironía de que éste sea el tipo de imagen preponderante y habitual de la comunicación contemporánea, producida y consumida a velocidades opuestas a las del pensamiento. A la afirmación de Bergson de que *el espíritu es una cosa que dura*, podríamos añadir que es nuestra duración la que piensa, la que experimenta, quizás la que ve.

A continuación revisaremos una serie de obras que proponen una veracidad del arte, y para ello proponen una ralentización de la mirada o una cierta ceguera óptica. Un recurso formal, quizás una estrategia de comunicación, que nos permite acercarnos a conceptos y realidades periféricas, que requieren de otras formas de contar.

## 1. Juegos de luz

Comentamos en este apartado algunos ejemplos de obras que utilizan la luz de forma esquiva, para ocultar, más que para mostrar. Una estrategia de significado que enlaza los juegos de la técnica con los conceptos filosóficos y políticos a los que aluden de reojo.

*Proyectante de Sombra* (1993) del grupo de investigación Laboratorio de Luz se exhibió por primera vez en *Iluminaciones Profanas. La tarea del Arte*, comisariada por José Luis Brea en Arteleku, San Sebastian. Cando llegas a la sala sólo se ve una pared vacía iluminada de forma uniforme. Al acercarnos, un dispositivo de sensores de presencia apaga las luces que alumbran la pared. La oscuridad desvela un texto escrito sobre el muro con tinta fosforescente.

El proyecto de Laboratorio de Luz interrogaba los sentidos de la iluminación (en su vertiente física y metafórica), al invertir las relaciones habituales entre luz-oscuridad. Si la lectura se da en la luz, es en este caso la oscuridad quien la posibilita. Sólo en la oscuridad el lenguaje muestra su contenido, pero el tiempo de desvelamiento es breve y dificulta su lectura. Cuando de nuevo se activa la luz, su presencia en vez de mostrar, oculta el texto, aunque tal vez permita desvelar el sentido.

Iluminación que profana su propio significado en la voluntad de ocultar con sus rayos el objeto que en sí mismo es sujeto esclarecedor: el lenguaje. Las palabras invisibles que recorren el espacio iluminado podrán revelar sus verdaderas formas sólo en la oscuridad. Percepción de la lectura o lectura perceptiva de una trama que propicia su imposibilidad como forma de conocimiento incompleta que repite su desaparición en un estado de conciencia invertida pues coloca bajo la luz aquello que oculta. (Laboratorio de Luz, *Proyectante de sombra*)

El título de la obra hace referencia a una de las notas de Duchamp del infra-leve:

Sociedad anónima de los proyectantes / de sombra / representada por todas / las fuentes de luz / (sol, luna, estrellas, velas, fuego - / incidentalmente: / diferentes aspectos / de la reciprocidad - asociación / fuego-luz / (luz negra, / fuego sin humo = ciertas / fuentes de luz / los proyectantes de sombra / trabajan en lo infra- leve (Carbonel, 2012, 107)

*La chambre* (2015) es una instalación de Josefa L. Poquet, exhibida en la exposición del I Congreso Internacional Mujeres: artistas, tecnólogas, del 26-30 de junio de 2018 en la UPV. El material de la obra son dos imágenes fotográficas extraídas del *álbum familiar* que documenta la emigración de mujeres valencianas a Francia en los inicios de la década de los años 60 del siglo pasado. Dos parejas de proyectores de diapositivas, con una imagen fija cada uno, proyectan, sobre el mismo lugar, la misma fotografía en positivo y negativo. Sólo la interrupción del haz de luz de alguno de ellos por el tránsito del espectador muestra la imagen, que en caso contrario es anulada, y casi invisible.

Esta obra de simplicidad extrema y casi descarnada, provoca que nuestra sombra, aquí y ahora, muestre la sonrisa tímida que en aquel pasado ya lejano exhibían las trabajadoras migrantes, posando con sus mejores ropas para la carta a la familia, allá en España.

*Glimpse* (2007) es una instalación de Jim Campbell. Consiste en un proyector de diapositivas y otro de vídeo que proyectan las imágenes sobre el mismo lugar en la pared, superponiéndolas. Todas las diapositivas están en blanco, por lo que sólo se observa un rectángulo blanco en la pared. Pero en breve espacio de tiempo entre una diapositiva y otra, la falta de luz de la interrupción, desvela la imagen del vídeo, una serie de películas caseras encontradas grabadas en viejos sistemas de vídeo.

El sistema funciona de tal manera que cada vez que se produce una nueva imagen o un punto de edición en la secuencia de vídeo, el proyector de diapositivas se desplaza a la siguiente diapositiva. Durante este breve período de cambio, la imagen proyectada se vuelve negra y la imagen de la película casera es completamente legible hasta que el cambio de diapositiva se haya completado y el proyector muestra la siguiente diapositiva vacía. En otras palabras, sólo el primer segundo o poco más de cada nueva película es visible. Cuando las dos imágenes se superponen el vídeo es tan tenue que apenas es visible.

## 2. Tiempos de visión

Casi todas las obras que tratan la luz, llevan implícita la relación con el tiempo. Por continuar con Jim Campbell podemos citar las *Illuminated Average Series (2000-2001)*, unos trabajos en los que cada imagen fija se crea al promediar todos los fotogramas de una secuencia en movimiento.

La primera de la serie, *Hitchcock's Psycho*, es una fotografía retroiluminada<sup>1</sup>, consecuencia de la acumulación de la hora y cincuenta minutos que dura la película. Campbell escanea cada fotograma para generar una nueva imagen, resultado de la acumulación, que contiene todos los datos visuales de la película. Las capas digitalizadas han traducido la película original a una imagen que consta de valores promediados de brillo y contraste: la estructura de almacenamiento digital del banco de datos se ha transformado en su equivalente visual. Sin embargo, las imágenes superpuestas siguen mostrando trazas esquemáticas de la acción que una vez se mostró en la pantalla, sobre todo hacia los bordes más oscuros, mientras que en el centro aparece la luz, que ha atravesado todas las capas de la imagen, y deja tras de sí una mancha blanca.

La serie *Theaters (1976-)* de Hiroshi Sugimoto, utiliza también la luz que atraviesa el tiempo. Frente a las fotografías vemos teatros vacíos. Pero la información de nuestros ojos es falsa, pues no lo estaban cuando se tomaron las imágenes. El fotógrafo deja el obturador abierto durante la proyección de la película y lo cierra cuando termina. De modo que cada imagen está sobreexpuesta, es la acumulación de cientos de imágenes que se acumulan en la pantalla blanca, que ilumina un cine vacío, aunque había espectadores cuando la imagen se realizó, el tiempo muestra su ausencia. Esta serie que Sugimoto comenzó hace más de cuarenta años sigue vigente. Sus largos tiempos de exposición ocultan y muestran a partes iguales, provocando una mirada lenta y reflexiva en el espectador. En sus manos la luz ciega y oculta.

## 3. La visión periférica

Hablar de la visión es hoy, una reacción a la distancia, la pasividad y el aislamiento que dominan nuestras vidas en tanto que espectadores: espectadores de la historia, espectadores culturales, espectadores de nuestras propias vidas. A continuación presento un proyecto personal, fundamentado en la investigación plástica en torno a la visión periférica, la invisibilidad y la capacidad de percepción como forma de pensamiento y acción.

La visión periférica fue descubierta como propiedad de la retina a finales del s. XIX y lo que señaló fue precisamente la heterogeneidad de sensibilidades que componen la visión humana. Es aquella que nos permite abarcar hasta casi 180° con nuestra vista. Cuando leemos, vemos una película, o conducimos, sólo nos fijamos en la palabra, el centro de la imagen o la carretera, en una parte de la imagen central que abarca 30° : estamos utilizando lo que se llama visión central. Con ella sólo nos fijamos en lo que vemos cuando enfocamos la vista en el objeto que observamos. Pero la visión periférica es imprescindible para nuestro movimiento y acciones, pese a que la información que nos ofrece está desenfocada y la percibimos sólo en segundo término. Nuestra forma de mirar el mundo es una acción política. Atender a los márgenes, a la periferia, es casi una actitud contracultural que requiere entrenamiento y reflexión, *el propio conocer se instala en un ámbito de lo entre:*

¿Qué es eso de una imagen del mundo? (...) La palabra «imagen» hace pensar en primer lugar en la reproducción de algo. Según esto, la imagen del mundo sería una especie de cuadro de lo entre en su totalidad. Pero el término 'imagen del mundo' quiere decir mucho más que esto. Con esa palabra nos referimos al propio mundo, a él, lo entre en su totalidad, tal como nos resulta vinculante y nos impone su medida. «Imagen» no significa aquí un calco, sino aquello que resuena en el giro alemán: «wir sind über etwas im Bilde», es decir, «estamos al tanto de algo». Esto quiere decir que la propia cosa se aparece ante nosotros precisamente tal como está ella respecto a nosotros. Hacerse con una imagen de algo significa situar a lo entre mismo ante sí para ver qué ocurre con él y mantenerlo siempre ante sí en esa posición. Pero aún falta una determinación esencial en la esencia de la imagen. «Estar al tanto de algo» no sólo significa que lo entre se nos representa, sino que en todo lo que le pertenece y forma parte de él se presenta ante nosotros como sistema. «Estar al tanto» también implica estar enterado, estar preparado y tomar las consiguientes disposiciones (Heidegger 2010, 73-24)

La imagen del mundo que hace casi un siglo reivindicó Heidegger es una imagen que predispone al conocimiento y la acción. No una imagen sedentaria y contemplativa, sino una imagen capaz de mostrar *lo entre en su totalidad*. No una *imagen fática* definida y

<sup>1</sup> La obra consta en la web del artista como una caja de luz, pero en la exposición *Future Cinema*, realizada en el ZKM en 2002, era una diapositiva proyectada, como se indica en los créditos del catálogo (Weibel & Shaw, 2002, 620)

brillante, sino quizás una imagen borrosa y periférica, lenta y provocadora de la acción y la toma de conciencia. Quizás una salida para vencer ese *régimen de co-aislamiento* del que habla Sloterdijk.

Es una mirada que se sustrae al movimiento del cuerpo y a sus potencias perceptivas y que cancela, de este modo, nuestra relación con el *entre*, es decir, con el mundo como aquello que hay entre nosotros y que está entretrejido, necesariamente, de visibilidad y de invisibilidad (...). En la periferia, saber y no-saber, nitidez y desenfoque, presencia y ausencia, luz y opacidad, imagen y tiempo, vidente y visible se dan la mano, se entrelazan como las dos manos de mi cuerpo cuando se tocan entre sí, según la famosa imagen de Merleau-Ponty (Garcés, 2009, 16).

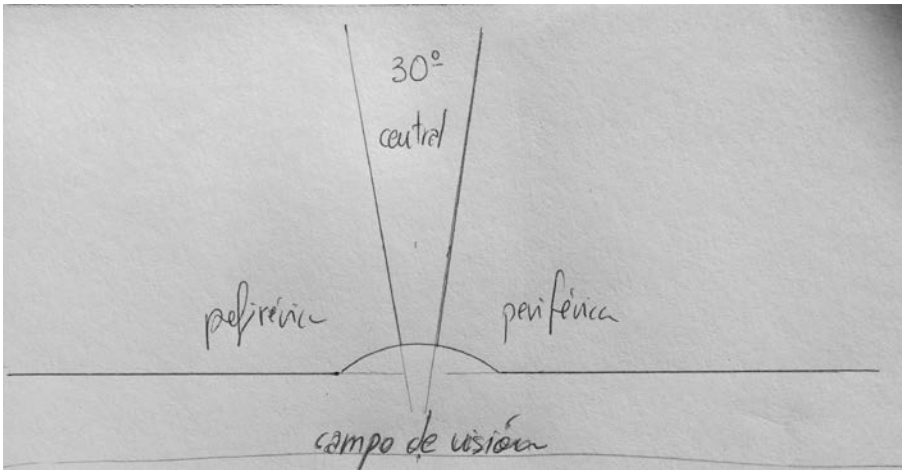
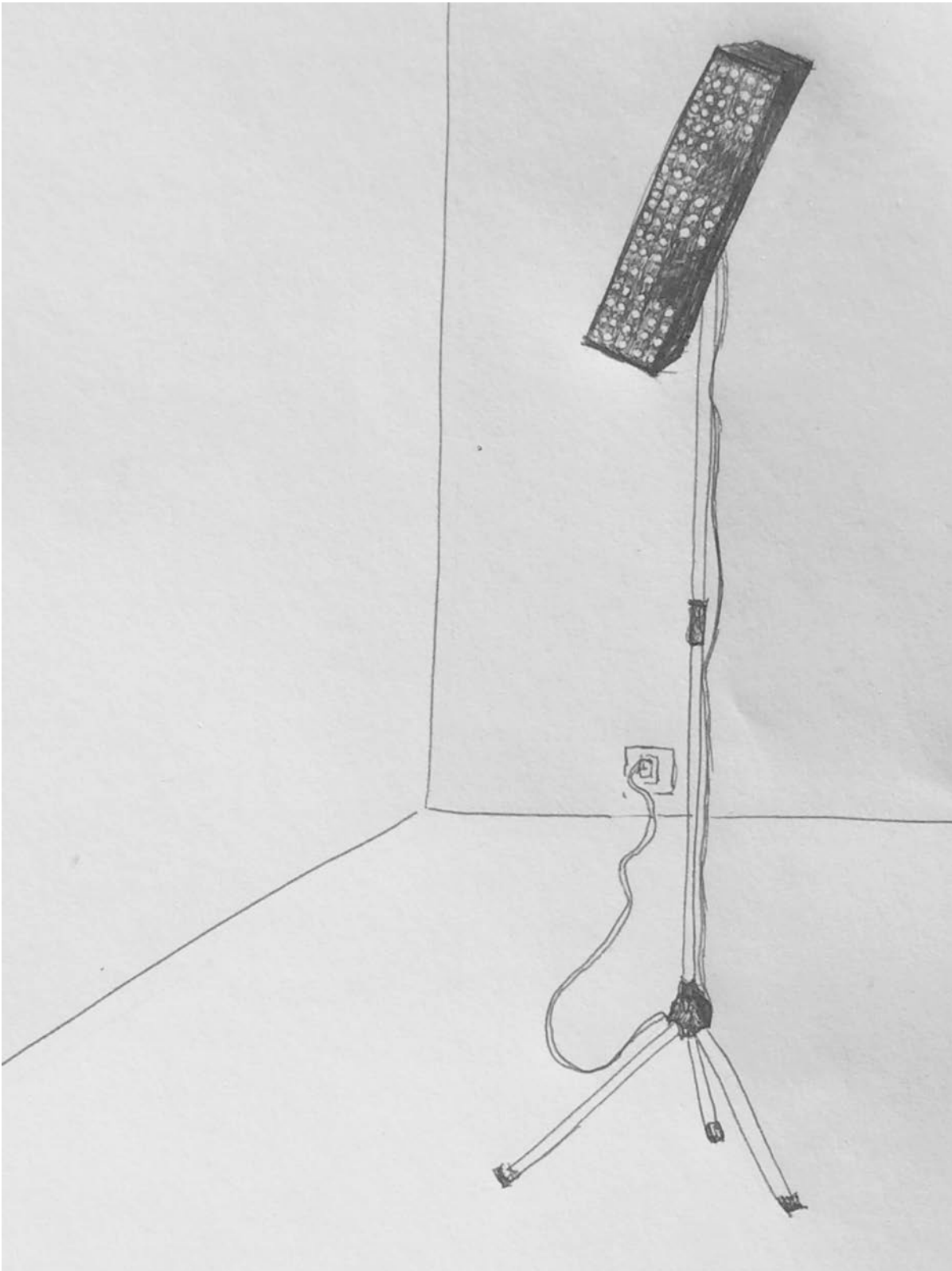


Figura 1. Esquema visión periférica (Imagen de la autora)



**Figura 2.** *Poema*, pantalla de leds y pie de micro. 2019. (Imagen de la autora)

### Poema (2019)

*Poema* es la primera pieza de la serie *Luz ciega*, en las que exploro la relación de lo visible y lo invisible. Un luminoso de leds sobre la base de un micrófono cromado muestra un rectángulo con puntos que se iluminan de forma críptica. Cuando lo miramos de frente la alternancia de luces que se encienden y apagan parece un código secreto indescifrable. Sólo cuando dejamos de prestarle atención y fijamos nuestra mirada en otro elemento, al quedarse la pieza entre los 30º y los 180º de nuestra visión periférica, somos capaces de detectar la alternancia de luz como un flujo de texto. El gesto natural es girar la cabeza y prestarle atención, pero de nuevo se oculta a la mirada frontal. *Poema* es una obra para mirar sin mirar, con el rabillo del ojo.

La pantalla se convierte más que en imagen, en tiempo. Como la línea roja vertical que marca el presente en los programas de edición de vídeo, aquí la pantalla de Leds muestra un instante del flujo de texto (como se muestra en Figura 3).

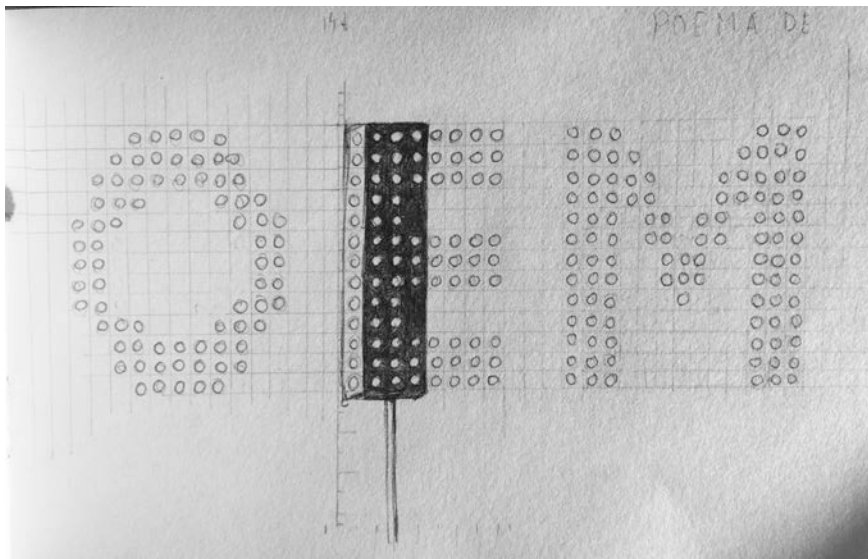


Figura 3. *Poema*, detalle. (Imagen de la autora)

Demasiada luz, ciega. La serie a la que pertenece *Poema* está inspirada es esa idea de la sobreexposición como una manera de contar sin contar. Mostrar para que todo siga igual. Vivo en una costa a la que llegan miles de inmigrantes cada año. Pateras que se cruzan en el Mediterráneo con enormes cruceros de lujo, rápidas lanchas para el transporte de droga o regatas de barcos veleros. La migración nunca fue el problema, sólo la pobreza y la desesperación. Casi cada día hay una noticia en algún medio de comunicación sobre este tema. Vemos las caras tristes de niños o mujeres embarazadas que arriesgan la vida. Los barcos que los recogieron sin puerto donde dejarlos. Las mantas térmicas de los servicios de rescate. Imágenes dolorosas que muestran la tragedia entre anuncios para perder peso y campañas electorales.

Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están —fenómeno hoy muy flagrante, intolerantemente triunfante en su equivocidad misma— *subexpuestos* a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, *sobreexpuestos* a la luz de sus puestas en espectáculo. La subexposición nos priva sencillamente de los medios de ver aquello de lo que podría tratarse (...) Pero la sobreexposición no es mucho mejor: demasiada luz ciega. Los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer (Didi-Huberman, 2014, 14)

### PENSAR LA IMAGEN, A MODO DE CONCLUSIÓN

Como productores de imágenes tenemos una responsabilidad con respecto a las que producimos y difundimos, pero irremediamente estamos en un contexto de sobre exposición del que formamos parte. Un ritmo de creación y consume que nos impide pensar. La obra *Poema*, de la serie *Luz ciega*, inicia un ciclo en que trato de explorar los límites de la percepción, como una apuesta por pensar más allá de lo que en sala se muestra. Negar y/o dificultar la imagen, para buscar la actitud de un espectador interesado, o al menos curioso.

Hay temas que sólo se pueden mostrar casi sin ver, en propuestas ocultas o esquivas a la mirada frontal. Como un susurro para el ojo nos alertan sobre otros modos de comunicar, minoritarios, casi siempre.

## FUENTES REFERENCIALES

Brea, J. L. (2003). Políticas de la luz. En *Antropos Moderno*. (Disponible en [http://www.antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id\\_articulo=393](http://www.antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=393)) [06.03.2019].

Campbell, J. <http://www.jimcampbell.tv> [06.03.2019].

Carbonell, A. (2012). Laboratorio de Luz. En *On art (Entorno al arte)*. Universidad de Zaragoza.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

Di Filippo, A. (1998). La visión centro-periferia hoy. *Revista de la CEPAL*.

Dussel, E. (2005). *Transmodernidad e Interculturalidad* (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación). México City: UAM.

Garcés, M. (2009). Visión periférica. Ojos para un mundo común. *Arquitectura de la mirada*. Ed. Ana Buitrago.

Heidegger, M. (2010). *La época de la imagen del mundo* [1938]. En *Caminos en el bosque*. Madrid: Alianza.

Jay, M. (2007). *Ojos abatidos*. Madrid: Akal.

Laboratorio de Luz. <http://laboluz.webs.upv.es> [06.03.2019].

López Poquet, Pepa. <https://pepapoquet.com> [06.03.2019].

Lootz, E. (2007). *Lo visible es un metal inestable*. Madrid: Árdora Express.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva visión, [1964].

Sloterdijk, P. (2006). *Burbujas (Esferas III)*. Madrid: Siruela.

Sugimoto, H. : <https://www.sugimotohiroshi.com>

Sugimoto, H. (2016). *Black Box*. Madrid: Fundación Mapfre.

Virilio, P., & Rato, M. A. (1998). *La máquina de visión*. Cátedra.

Weibel, P. & Shaw, J. (2002). *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*. Karlsruhe: ZKM.