



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

El Blanco Óptico. Acercarse a la imagen, alejarse de la
imagen

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Alemán Arozena, Sofía

Tutor/a: Rodríguez Calatayud, María Nuria

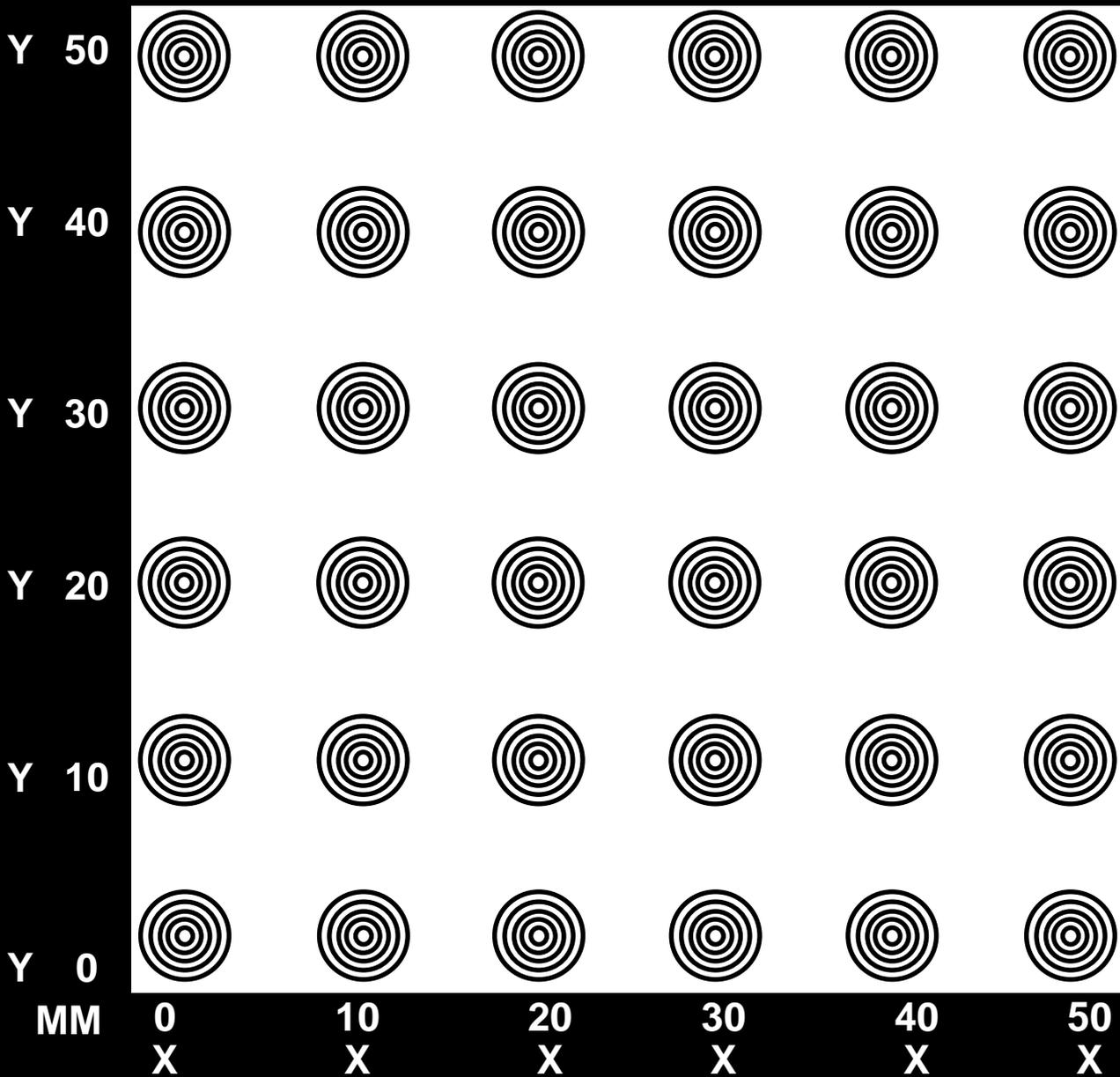
Cotutor/a: Tolosa Robledo, Luisa María

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

EL BLANCO ÓPTICO™

MPA - UPV

Sofía Alemán Arozena



Acercarse a la imagen,
alejarse de la imagen



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAD
DE
BELLAS ARTES

VALENCIA - 2022

Facultad de Belles Arts
Universitat Politècnica de València

Tabajo de Fin de Máster dirigido por
Nuria Rodríguez Calatayud
Luisa Tolosa Robledo

Tipología 4

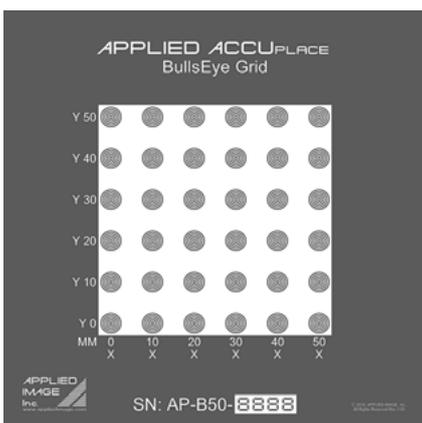


Imagen de portada: Reinterpretación de la carta ACCUplace BullsEye/Cuadrícula de reconocimiento (AP-B). "Un concepto único en la tecnología de calibración de imágenes, ACCUplace Bulls Eye / Recognition Grid permite al usuario final calibrar la ampliación en múltiples niveles de potencia,"



EL BLANCO ÓPTICO

Acercarse a la imagen
alejarse de la imagen

Sofía Alemán Arozena

VALENCIA - **06/2022**

Trabajo de Fin de Máster dirigido por
Nuria Rodríguez Calatayud
Luisa Tolosa Robledo

Tipología 4

“El gran espejo tranquilo en cuyo fondo se miran las cosas y se envían, una a otra, sus imágenes, está en realidad rumoroso de palabras.”

Michel Foucault, 1968.

SUMARIO

Resumen/Abstract	/6
Introducción	/7
Objetivos	/8
Metodología	/8

Imagen Zero	/11
Grado Zero, Distancia Zero	/12
Conjunto de Campos	/14
El lenguaje gráfico de las máquinas	/16
El blanco óptico	/19



Imagen Autoconsciente	/22
La entrada de la fotografía en el museo moderno	/24
La imagen autoconsciente	/26
La ruptura del discurso documental	/33
Entre lo moderno y lo postmoderno	/33

Imagen Instalada	/35
El discurso humanista de los imperialismos	/36
Imagen en el campo expandido	/37
Crítica institucional y arte público	/38

Propuestas	/43
Unexpected Surprise	/44
Avec le Soleil	/46
Desplazamientos sobre la idea de imagen-paisaje	/52
COMBA 00	/62

Conclusiones	/71
Bibliografía	/72



RESUMEN

Comenzando desde lo que planteamos como un estudio sinóptico del medio fotográfico a partir de la descomposición en su "grado Zero", proponemos analizar de qué manera el régimen escópico de la sociedad occidental, vinculado con los avances de los artilugios técnicos, han influido en la forma y la dirección que toma la construcción de la mirada. Este trabajo plantea una deriva por diferentes acercamientos a la práctica fotográfica, contemplando los distintos modos de autorreferencialidad, análisis y crítica hacia el medio, comparado obras de artistas como Hito Steyerl, Ed Ruscha, Lee Friedlander, Paul Graham, Martha Rosler y Barbara Kruger, entre otros. En relación con estas prácticas, este proyecto expone un estudio sobre cómo afectó la inclusión de la fotografía en el museo de arte moderno al paradigma de la modernidad estética al vincular la fotografía a su condición documental y analiza desde qué posiciones opera la crítica institucional para realizar una reinención de dicha condición.

FOTOGRAFÍA;

DISPOSITIVO;

MODERNIDAD;

VISUALIDAD;

CONDICIÓN

DOCUMENTAL;

ARTE PÚBLICO;

CRÍTICA INSTITUCIONAL

ABSTRACT

Starting from what we propose as a synoptic study of the photographic medium from the decomposition in its "Zero degree" we propose to analyze how the scopic regime of Western society, linked to the advances of technical devices, have influenced the shape and direction taken by the construction of the gaze. This work proposes a drift through different approaches to photographic practice, contemplating the different modes of self-referentiality, analysis and criticism towards the medium, comparing works by artists such as Hito Steyerl, Ed Ruscha, Lee Friedlander, Paul Graham, Martha Rosler and Barbara Kruger, among others. In relation to these practices, this project exposes a study on how the inclusion of photography in the modern art museum affected the paradigm of aesthetic modernity by linking photography to its documentary condition and analyzes from which positions the institutional criticism operates to carry out a reinvention of that condition.

PHOTOGRAPHY;

DEVICE;

MODERNITY;

VISUALITY;

DOCUMENTARY STATUS;

PUBLIC ART;

INSTITUTIONAL

CRITICISM

INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de Fin de Máster, planteado bajo los requisitos de la tipología cuatro, pretende establecer un marco teórico que fundamente, genealógicamente, los planteamientos propuestos en las obras que se han realizado a lo largo del año 2021-2022.

El Blanco óptico. Acercarse a la imagen, alejarse de la imagen (2022), continúa con una investigación que lleva tomando forma desde el año 2018, año en el cual comenzamos a explorar los lenguajes y las posibilidades de la práctica fotográfica a través de la autoedición de *fotolibros*. En los años siguientes, continuaremos explorando la materialidad del medio fotográfico a través del formato libro y la instalación fotográfica. En 2019, realizaremos el proyecto *Last Exit: Desert* (2019), en el que, a través de paralelismos entre el objeto arco y la imagen fotográfica furtiva, comenzaremos una nueva deriva que tomaría los estudios sobre la visualidad y el carácter objetual de la imagen fotográfica como pilares en los que sustentar nuestra producción práctica y teórica.

En 2021 realizaremos *Director's cut* (2021), un fotolibro autoeditado en el cual, comenzaremos a consolidar una práctica fotográfica basada en la relación de la imagen y el paisaje vinculada a una consciencia técnica de la imagen y otras herramientas discursivas como la secuenciación a través de las páginas del libro, o el "suplemento textual" de las imágenes.

El Blanco Óptico. Acercarse a la imagen, alejarse de la imagen (2022), plantea un marco teórico desde el cual es posible poner en relación los estudios sobre el medio fotográfico con prácticas políticas y posiciones críticas. Este proyecto propone una vía de trabajo que permite realizar estudios sobre la sociedad moderna y posmoderna, y su relación con la imagen y la práctica fotográfica. De este modo, tomamos esta disertación como un inicio, o quizá más bien una evolución de una serie de ideas e intuiciones, que nos permitirán seguir realizando una investigación artística nutrida y en constante evolución y aprendizaje.



ALEMÁN, Sofía. *Last Exit: Desert*, 2019.
[Instalación] © de la imagen: Sofía Alemán



OBJETIVOS

La naturaleza de la fotografía es esquiva. Etimológicamente, se define como la conjunción de luz y escritura, es decir, naturaleza y cultura. Al mismo tiempo, puede ser considerada como documento, debido a su carácter epistémico, y además como lenguaje artístico por su capacidad de generar afectos. Por otro lado, posee un carácter aurático que le otorga singularidad, a pesar de que la reproductibilidad sea una de sus características esenciales. Se trata de un medio democrático, pues la capacidad de tomar fotografías está a la alcance de muchas personas y, sin embargo, la fotografía ha sido desde sus orígenes un poderoso instrumento de vigilancia y control. Por último, la fotografía, puede ser considerada como icono, dentro de la tripartición semiótica del signo, pero al mismo tiempo, su cualidad indéxica es inequívoca.

Como observamos, el medio fotográfico posee diversas vías de estudio, que no se sustentan en una mera "cancelación de opuestos", sino que se deben comprender en su totalidad, como una realidad en su conjunto, como perspectivas permeables.

Partiendo de esta premisa, este proyecto de Trabajo de Fin de Máster tratará de inscribir la investigación de su autora dentro del campo de la teoría de la fotografía: su concepción, su potencialidad como herramienta conceptual y su relación con el contexto en el cual se imbrica. Se pretenderá lograr los siguientes objetivos:

- Realizar un estudio sobre los artilugios ópticos y la instrumentalidad ligada al régimen escópico occidental, que desde sus diversos y posibles orígenes, han determinado nuestra forma de mirar.
- Estudiar la relación entre la mirada pictórica ligada a la idea de imagen-paisaje.
- Realizar una crítica a la modernidad desde una reflexión sobre los usos de la imagen.
- Trazar un mapa de ejemplos y prácticas metodológicas sobre obras de diversos artistas que se encuentran dentro del discurso fotográfico

- Realizar un estudio acerca del dispositivo institucional y la crítica al documental
- Generar una metodología de estudio y acción para la propia práctica fotográfica de la autora.
- Ahondar en el debate de la teoría fotográfica actual, sobre el carácter documental de la imagen fotográfica y su cercana relación con los medios de masas

METODOLOGÍA

En la estructura que configura el marco teórico de este proyecto de Trabajo de Final de Máster, hay un vértice que sustenta las distintas aproximaciones que se plantean. Partiendo de un estudio de la construcción de la propia mirada, proponemos un acercamiento hasta lo más radical de la fotografía, para decodificar su imagen Zero. Este capítulo permitirá centrar el proyecto en una aproximación al estudio del punto de vista y las herramientas ópticas. Esto dará pie a la posibilidad de analizar las cualidades de la imagen técnica y ponerlas en relación con una serie de debates histórico-filosóficos en torno a los estudios visuales.

En el segundo capítulo proponemos, dando un paso hacia atrás y alejándonos del grado Zero de la imagen, realizar un estudio sobre la autorreferencialidad del medio fotográfico. Es decir, de qué manera y por medio de qué mecanismos, el medio fotográfico es capaz de repensar su condición representativa. Para ello, se realizarán una serie de estudios y comparativas de obras de autores como Lee Friedlander y Paul Graham y se pondrán en relación con los debates de carácter documental de la imagen fotográfica, planteados por autores como Takuma Nakahira, Allan Sekula y Martha Rosler.

En el tercer y último capítulo, dando el último paso atrás, trazaremos una genealogía del dispositivo fotográfico. En primer lugar, desde dentro de la institución y en segundo lugar fuera de la misma, en el espacio público y el entorno urbano. Este apartado permitirá estudiar el cuerpo de la

imagen fotográfica: de qué manera, del periodo comprendido desde los 50 a los 80, el dispositivo instalativo de la fotografía se reinventa ante un cambio de paradigma. Se investigará, siguiendo las valiosas tesis de Jorge Ribalta y Jaimen Vindel, la forma en la que el papel de la fotografía dentro y fuera de la institución museística estuvo y continúa estando intrínsecamente relacionada con la cultura de masas a través de propaganda política y publicidad.

En cuanto a la realización de las obras, se ha procedido a desarrollar dos vertientes que tienen gran relación nuestros intereses. Por un lado, se ha decidido realizar un proyecto, de carácter colaborativo en forma de publicación, en el que hemos realizado, junto con otro coautor, el número cero de una revista de teoría sobre investigación artística. Queremos destacar la importancia y el gran interés que estos ejercicios suponen, al poner en diálogo textos, experiencias y obras de otros productores a través de los planteamientos teórico-prácticos que desarrollan en sus prácticas. Al fin y al cabo, la producción editorial es uno de los espacios públicos del arte, y creemos que, dentro de una fundamentación teórica, es de vital importancia contextualizar las propuestas en un espacio colaborativo de relaciones dialógicas entre conceptos y personas, los cuales orbitan unos sobre otros.

En el planteamiento de la revista se expondrá un tema, el tema de la imagen-paisaje, el cual es un vértice teórico de gran importancia en nuestra propuesta de Trabajo de Fin de Máster, y se le propondrá, a otros artistas, realizar distintas aproximaciones al mismo.

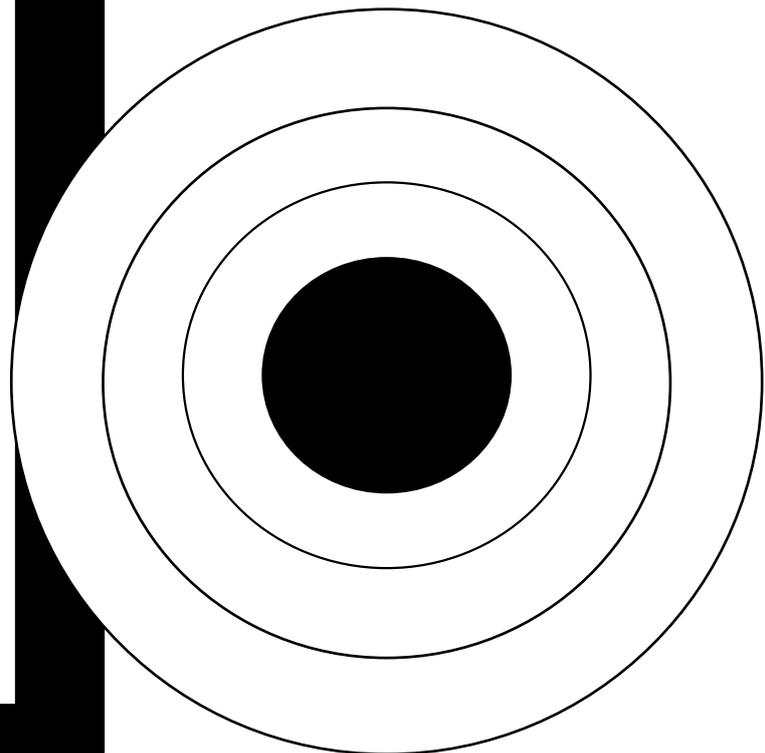
La revista contará con un texto editorial escrito por nosotros mano a mano junto al otro coeditor de la revista y, además, dos textos de teoría sobre paisaje y visualidad de la mano de dos artistas y comisarios canarios, una carpeta de obra de una artista gallega, una entrevista a un artista valenciano sobre un reciente proyecto publicado y otra entrevista a un artista y gestor cántabro sobre un espacio a-institucional local recién inaugurado en Valencia.

Por otro lado, siguiendo el relato que esta disertación propone, mostraremos una serie de proyectos realizados a lo largo del año 2021-2022, que pondrán en relación conceptos

tratados tanto en la revista, como a lo largo del marco teórico en el que se conceptualiza esta propuesta, como son *Unexpected Surprise*, *Avec le Soleil* y *Desplazamientos sobre la idea de imagen-paisaje*. Estos trabajos serán de distinta índole: Gráficos, fotográficos, audiovisuales, pictóricos e instalativos. A través de esta transdisciplinariedad, no solo se exploran diversos medios y lenguajes, sino que, dada la naturaleza heterogénea de los mismos, podrán ofrecer distintas aproximaciones a los distintos conceptos planteados: desde los mecanismos de abstracción gráfica de la imagen técnica, la autorreferencialidad al medio fotográfico y la cualidad objetual e instalativa de la fotografía.

Para la realización de dichos trabajos, se ha contado con el uso de las instalaciones de la universidad como el Taller de Serigrafía, el Laboratorio de Recursos Media y el Taller de Madera, así como el propio estudio de la autora.

Por otro lado, también se ha hecho uso de herramientas de investigación como la biblioteca central de la UPV, la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes y herramientas informáticas como el Polibuscador y los distintos repositorios online, gestores bibliográficos, y la herramienta de diagramación Miro.





GRADO ZERO, DISTANCIA ZERO

En un primer acercamiento casi de carácter microscópico al medio fotográfico, proponemos traer al discurso una serie de consideraciones, que distintos autores plantean, sobre lo que se propone como imagen Zero. Esta imagen Zero, se configura en primer lugar desde la pintura, y se proyecta, al mismo tiempo que los instrumentos ópticos heredados de la modernidad avanzan, hacia la cultura de masas a través de los *media*.

Por comenzar desde un punto, quizá ya muy comentado, pero por ello no menos interesante, proponemos retroceder hasta principios del siglo XX. Recordaremos entonces, la corriente suprematista y con ella, el icónico *Cuadrado negro* (1915) de Kazimir Malévich, que influyó posteriormente en las corrientes pictóricas modernas. Esta obra es considerada el grado Zero de la pintura, pues propone la "clausura de la representación". Existen documentos que afirman que, la naturaleza primigenia de esta obra era la del telón de la ópera futurista rusa *Victoria sobre el sol* (1913). Una función que, al dar por concluida, sería ocultada por un cuadrado negro. Un cuadrado negro que se cerniría "sobre el sol", sobre la luz, sobre la visualidad. Un fragmento mudo, el cierre del lenguaje.

Victor Stoichita, en su ensayo *Breve Historia de la Sombra*, subvierte esta idea de "ruptura" común de las vanguardias modernas, con una reinterpretación de la función de este paradigmático objeto

"Pues si seguimos a Malévich, vemos como idea primitiva del *Cuadrado negro* se refería al telón. Ahora bien, ese cortinaje no es ninguna representación, sino lo que la cubre o bien lo que, alzándose, la posibilite.

Al sugerir el nacimiento del *Cuadrado negro* en este proyecto de telón, Malévich reconocía implícitamente su carácter de antirrepresentación. Este cuadro (al igual que el telón) es un embrión de infinitas posibilidades. Su fuerza estriba en su silencio, en su misterio. Cubre la representación, pero es una imagen indeterminada, es la imagen de las infinitas posibilidades de la representación. Sabemos -porque lo dice Malévich- que en esta terrible potencia yace la suma de todas las imágenes del universo que esperan ser formadas. El colmo de lo mimético mata lo mimético." (p.197)

KAZIMIR, Malevich. *Cuadrado negro*. Óleo sobre tela.
Moscú: La Galería Estatal Tretyakov, 1915. © de la imagen:
Galería Tretyakov



Como afirma José Luis Brea (1996), forma parte de la tendencia de las vanguardias modernas el estudio de sus gestos y apariencias, en pos de una teoría autónoma que hable sobre el propio lenguaje. Es decir, la reducción al grado Zero de las formas es una práctica comúnmente extendida en la pintura moderna. Una suerte de tautología que permite hacer una reflexión sobre el propio medio. Sin embargo, Brea afirma que precisamente y en el caso del *Cuadrado negro*, esta empresa del arte moderno cae en una paradoja, pues es imposible representar la no representación. Y es precisamente en esta zona membranosa de indeterminación, donde radica la potencia de esta pintura.



"Indudablemente, esta tensión de suspensión de la representación -aproximación al grado cero de la significancia, a la materialidad absoluta del grafo- constituye un polo más de permanente atracción para la investigación de los lenguajes de las vanguardias. Pero una vez más su realizabilidad es aporética, irresoluble: la suspensión de la enunciación no puede enunciarse, la clausura de la representación no puede representarse. Entre su constituirse como "alegoría de la ilegibilidad" radical y su darse a leer como tal, nuevamente, se abre una irrebasable *distancia cero* -la misma que separa la extrema mudez de la obra, tomada en su rala materialidad, de su pletórica potencialidad significativa. Oscilando a uno y otro borde de esa distancia infraleve, la obra promueve un movimiento de ceguera y visión, de opacidad y transparencia, de ilegibilidad y lectura -que destila su específico rango "artístico". Es precisamente por este no darse pleno, cerrado, como entrega cumplida de sentido, por lo que la obra pertenece al orden de lo que resiste a la economía logocéntrica de la representación - y, por ende, por lo que el arte place, surte un plus de gozo". (p. 129)

Al igual que Stoichita, Brea propone que lo interesante del *Cuadrado negro* no es solo que cierre la representación, sino que, al mismo tiempo, por el simple hecho de afirmar que exista una representación, la posibilite.

Descomponer cuál sería el grado cero de la fotografía es una tarea especulativa, y es una empresa que, en esencia, no deja de carecer de sentido. Como desarrollaremos más adelante, al tratar de aplicar las mecánicas de los lenguajes de la pintura moderna a la práctica fotográfica, se dejan de lado la multitud de usos y naturalezas de la fotografía, en pos de una práctica fotográfica autónoma, la cual es una pura contradicción de términos.

Sin embargo, no proponemos realizar este estudio sobre el medio fotográfico para legitimar una autonomía del mismo, sino porque consideramos a la imagen técnica una alegoría del desarrollo de la visualidad a través del progreso técnico. Este, viene de la mano de un cambio de paradigma respecto a la cultura de masas y la forma en la que la sociedad se relaciona visualmente y "usa la imagen", es decir,

que el régimen escópico de una sociedad, en parte, se ve afectado por el desarrollo instrumental.

"He empleado para ello una expresión, más bien un juego de palabras: el grado "Xerox" de la cultura, que, por supuesto, es a la vez el grado cero del arte, el del *vanishing point* del arte y de la simulación absoluta.

En efecto, hoy el arte está realizado en todas partes. Está en los museos, está en las galerías, pero está también en la banalidad de los objetos cotidianos; está en las paredes, está en la calle, como es bien sabido; está en la banalidad hoy sacralizada y estetizada de todas las cosas, aun los detritos, desde luego, sobre todo los detritos.

La estetización del mundo es total. Así como tenemos que vérnoslas con una operacionalización burocrática de lo social, con una operacionalización técnica de lo biológico, de lo genético, de lo sexual, con una operacionalización mediática y publicitaria de lo político, tenemos que vérnoslas también con una operacionalización semiótica del arte." (Baudrillard 1994, p.19)

El régimen escópico sufrió un cambio radical a finales del siglo XVI y principios del XVII. El gran avance en la tecnología de lentes ópticas, permitió la creación de inventos como el microscopio y el telescopio, que permitieron que la mirada abarcara distancias que hasta ese momento no había sido posible. Hay, en este proceso de reflexividad sobre la imagen y la mirada, un acercamiento hacia adelante y hacia atrás. Un *close up*, un proceso de abstracción por proximidad, como ocurría con el *Cuadrado negro*, pero también un paso atrás, un retroceso con respecto al estenopo, que permite a la fotografía hablar de sí misma como dispositivo de mediación entre aquello que llamamos lo real y el ojo.

En *Dialektik der Aufklärung* (1944), Adorno y Horkheimer realizan una crítica al sistema económico y a la herencia de las corrientes de pensamiento ilustradas. Para los autores, la técnica es la esencia del saber del sistema económico al que se refieren, o sea, el saber del capitalismo. Un saber, el cual, "no aspira a conceptos e imágenes, tampoco a la felicidad del conocimiento, sino al método, a la explotación del trabajo de los otros", en



definitiva, al "dominio sobre la naturaleza y sobre los hombres" (Adorno y Horkheimer 2009, p.60). La instrumentalización, ligada a la idea de progreso, haría de las gestiones del sistema, tareas mucho más directas y eficaces: "la radio, como imprenta sublimada; el avión de caza, como artillería más eficaz; el telemando, como la brújula más segura" (Adorno y Horkheimer 2009, p.60). Es, sin embargo, en el año 1957 cuando se pone en órbita la nueva herramienta hija de los inventos de la modernidad, la cual traería consigo un nuevo cambio de paradigma y sintetizaría en sí misma los anhelos instrumentales de la modernidad. La gran herramienta del siglo XX no solo supliría cualquier necesidad de vigilancia y control, sino que traería consigo un nuevo giro escópico. Hablamos de la imagen cenital, del lanzamiento del Sputnik-1, de la fotografía aeroespacial. Hablamos del satélite. (Porras y Alemán 2022, p. 7)

CONJUNTO DE CAMPOS

El fragmento anterior, forma parte de un texto escrito por Álvaro Porras y la autora de esta disertación la primavera pasada, como texto introductorio al número cero de la revista autopublicada COMBA, que trata sobre imagen y paisaje. A este número inicial, lo llamamos Conjunto de Campos, que es una definición etimológica del concepto *paysage*.

Nos interesaba partir de la idea de paisaje porque consideramos que hay un proceso de creación de imagen en el mismo hecho de mirar. Siguiendo las tesis de Agustín Breque y Michel Jakob, podemos afirmar que paisaje aparece porque hay un sujeto que lo mira: "allí donde hay paisaje, se produce un encuentro entre naturaleza e historia: la historia se inscribe en la naturaleza" (Jakob 2016, p.31). Y hay deseo en la voluntad de mirar el paisaje. Lo podemos observar tanto en los procesos de territorialización colonial y a lo largo de la historia del arte y la literatura, como por ejemplo en el relato de Petrarca sobre el ascenso al monte Ventoux, considerado un momento fundacional de la idea de paisaje.

Miro hacia atrás: las nubes estaban bajo nuestros pies; el Atos y el Olimpo empezaban a hacérseme menos increíbles, al ver en un monte menos famoso lo que había oído y leído sobre aquellos. Dirijo después la mirada hacia tierra Italia, adonde más se inclina mi ánimo; los Alpes mismos, pétreos y nevados -por los que aquel feroz enemigo del nombre de Roma se abrió paso una vez rompiendo las rocas con vinagre, si damos crédito a la fama-, me pareció que estaban muy cerca, aunque lo cierto es que se hallan a gran distancia. (Petrarca 2002, p. 58)

Hay en el poeta una voluntad de cambiar la forma de mirar, de abandonar la perspectiva de la planicie y en un acto de transgresión, subir a un punto elevado no sin esfuerzo, desde el cual proyectarse al paisaje que le rodea en un gesto, el de escalar al punto más alto, que es una cita al gesto del estratega imperial. Petrarca narra esta experiencia a modo de *remake* de este gesto, y lo hace desde la apreciación visual del paisaje.

Precisamente, este tipo de gesto de transgresión de la perspectiva, fueron los ejercicios que J.M. William Turner realizaba durante los años 40 del siglo XIX, para someterse a experiencias visuales que rompieran con la geometría pictórica heredada. De hecho, la última producción de Turner es un claro antecedente a la abstracción pictórica de las vanguardias modernas. Podemos comprender estos ejercicios de análisis de visualidad y paisaje de Turner escuchando las divertidas anécdotas sobre cómo el pintor pedía a los marineros que le ataran del mástil más alto de un barco, para así, sentir la verdadera sensación de lo Sublime a través de sus ojos. O, del mismo modo anecdótico, cuando sacaba la cabeza por las ventanillas del tren para luego pintar *Rain, Steam, and Speed- The Great Western Railway (1844)*.

Es así como la obra de Turner llamada *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying - Typhoon coming on (1840)* funciona a modo de presagio del cambio en el orden de la visualidad en la modernidad. En un paisaje revuelto, compuesto de cielo, agua y cadáveres, se representa la dimensión tanatopolítica de la máquina



burocrática del capitalismo. Los capitanes del barco de mercancía Zong, tiran por la borda a los esclavos enfermos en medio de una tormenta, para así, cobrar el seguro que sólo cubriría las vidas de los fallecidos por ahogamiento.

Sin embargo, hay una pérdida de horizonte y perspectiva en esta pintura de Turner. sujeto se posiciona en un suelo tambaleante y "Las herramientas de medición como el astrolabio y la brújula sirven de poco en la oscilación de un suelo que se desvanece porque "su estabilidad depende de la estabilidad de un observador situado en algún tipo de base, una costa, un barco: 'un fundamento que pueda imaginarse como estable, aunque en realidad no lo sea'" (Porras y Alemán 2022, p.7).

Ante el tambaleante suelo de la modernidad, la racionalidad instrumental característica de la misma sintetizó a finales de los años 50 el satélite. Sobre el cambio en el paradigma visual habla Steyerl:

"Nuestro sentido de la orientación espacial y temporal ha cambiado radicalmente en años recientes como consecuencia de las nuevas tecnologías de vigilancia y monitoreo. Uno de los síntomas de esta transformación es la creciente importancia de las vistas aéreas: panorámicas, Google Maps, imágenes por satélite. Nos estamos acostumbrando cada vez más a lo que antes se denominaba la visión del ojo de Dios" (Steyerl 2014, p. 17).

TURNER, William J.M. *Slave Ship - Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon Coming On*. [Óleo sobre tela]. Boston: Museo de Bellas Artes , 1840. © de la imagen: Museo de Bellas Artes de Boston



EL LENGUAJE GRÁFICO DE LAS MÁQUINAS

Los instrumentos de la visualidad unidos al avance técnico del último siglo, véase por ejemplo, la cámara digital, el satélite, o incluso los algoritmos de interpretación, necesitan un lenguaje, unos códigos de los que servirse para así, poder establecer una metodología de configuración e interpretación de la realidad basada en referencias. Estos códigos son gráficos. Véase por ejemplo: la carta de ajuste de la televisión, las tarjetas de calibración de la resolución, las cartas de color e incluso, los códigos de barras.

Una carta de ajuste sirve, en el uso técnico de la fotografía, para establecer una referencia de una longitud de onda con un parámetro numérico, que la cámara capta e interpreta, para ofrecer una representación de los colores y el balance de blancos de la realidad lo más fidedigna posible. Es decir, la primera imagen que se toma en una sesión de fotografías, es una imagen de la carta de color para que la cámara pueda tener una referencia sobre cómo interpretar las condiciones luminicas de esa situación. La carta de color es un anclaje para que la cámara fotográfica pueda establecer una mediación, y es al mismo tiempo, es también un índice de longitudes de onda visibles. En ese rectángulo se representa la fisicidad de los colores, su pigmento. Es una imagen primigenia. Podría tratarse quizá, de un grado cero posible de la imagen técnica.

Por otro lado, también recordaremos la ya obsoleta carta de ajuste que emitían en la TV al finalizar la emisión. Esta composición aparecía en las pantallas de las casas familiares y anunciaba el final de la representación, a modo de telón de los medios de masas. A pesar de que su utilidad fuera otra, precisamente la de "ajustar" el aparato de visualización, paradójicamente cuando aparecía en

pantalla ya no había nada que visualizar. La carta de ajuste actuaba como una herramienta biopolítica que declaraba el momento de irse a dormir.

En tercer lugar, otra de las muchas composiciones gráficas para la calibración de artilugios ópticos, sería la tarjeta de calibración de resolución. Con una composición que recuerda a la abstracción geométrica de las vanguardias, esta tarjeta se presenta elaborada a partir de numerosos cuadrados negros, contrastes formales, círculos concéntricos y números, que no dejan de recordar a blancos de tiro. Hito Steyerl en su ensayo audiovisual *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013), que luego propone también como instalación, hace referencia a los sistemas de medición de resolución de imagen. Concretamente al *1951 USAF resolution test chart*, el cual era utilizado por la armada estadounidense para hacer pruebas con satélites, cámaras, drones y otros dispositivos de vigilancia y espionaje. Esta tarjeta, compuesta por una serie de barras y puntos, ayudaba a calibrar los dispositivos de óptica y a calcular los porcentajes de refracción de las lentes. Es decir, calibran la resolución. Steyerl en su videoensayo, propone un *zoom out* y *zoom in* cuando muestra una imagen de un test de resolución a gran escala, destinado a calibrar las cámaras satelitales y ubicado en una región concreta del desierto de California. La imagen se va alejando poco a poco y acaba por mostrar una fotografía del planeta Tierra. El mundo es imagen, y la resolución determina la visibilidad. No hay imagen previa al ajuste de la resolución. En este caso pues, la primera imagen que tendría resolución después de que el dispositivo fuera calibrado, sería la imagen de la *1951 USAF resolution test chart*, otro posible grado Zero de la imagen técnica.

Una plantilla modificada basada en el estándar ISO 12233. [Carta de ajuste de resolución óptica. © desconocido



Carta de ajuste de *Cabeza de Indio* [Carta de ajuste monocromática]. Nueva Jersey: Radio Corporation of America, 1939. © de la imagen: RCA





STEYERL, Hito. *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*. [Video HD, única pantalla .MOV File. [Video HD, única pantalla en un ambiente arquitectónico, 15' 52"'] 2013. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015. © de la imagen: Adrew Kreps Gallery

EL BLANCO ÓPTICO

Hemos mencionado anteriormente el parecido formal de las cartas de ajuste de los dispositivos ópticos con los blancos de tiro. Resultaría tentador dejarse llevar por esta similitud para comparar ambas manifestaciones gráficas a través de dos elementos de la visualidad: Los instrumentos ópticos derivados de la instrumentalización técnica y el globo ocular de los animales.

Proponemos que las dianas, también llamados blancos, operan de la misma manera que lo hacía la carta de ajuste de Hito Steyerl.

Una diana es una simulación de un paisaje que está dividido geoméricamente y en el centro del mismo hay señalado un punto, que es el punto en el que reposa (o se clava, en este caso) la mirada. Por hacer una comparativa, proponemos la diana como una abstracción gráfica del paisaje vertical, de la misma manera que, para un estratega, el tablero de ajedrez podría serlo del paisaje horizontal. Ambas representaciones son comprendidas desde el carácter táctico de una roturación del paisaje en un plano. Una lógica parecida a un mapa, pero al mismo tiempo universal: Una diana puede ser cualquier fragmento de la realidad visible, una imagen Zero.

Al mismo tiempo el objeto diana es una metáfora de la precisión visual. Está compuesta por círculos concéntricos que marcan un punto de vista y también un punto de fuga. Este punto de vista, además, se relaciona con la puntería y con la visión monocular del ojo guiñado. Guiñamos un ojo para aplacar la volumetría y la espacialidad de los dos ojos, al igual que lo hace una fotografía. Este ojo guiñado es una simplificación de la mirada, es la ilusión del plano fotográfico, pues el disparo que sobreviene a la naturaleza de la diana podría compararse al disparo fotográfico, o al impacto de la tensión indéxica del relato de la

forma que lo plantea Walid Raad¹. Ambos son un *sobreseñalamiento*. Al igual que la fotografía y su carácter indéxico, la diana indica, a través de su reiteración formal, el punto al que fuga la mirada. El objeto diana nos ha llevado de una forma u otra, si bien siguiendo las lógicas del lenguaje o llegando por otros derroteros, a la antigua metáfora mitológica de Diana cazadora. Quizá hemos llegado hasta aquí por la obvia relación del arco y la flecha, o también por el hecho de que a lo largo de la historia del arte, preside la metáfora de la observación del cuerpo femenino hecho imagen.

Anteriormente hicimos una breve mención acerca de cómo la voluntad de mirar el paisaje era lo que generaba la imagen del mismo. Es decir, el gatillo de la mirada radica en el propio deseo. Resultaría lógico tomar la alegoría de la circularidad deseante de la visualidad, propuesta por Pierre Klossowski en el *Baño de Diana* (1990), como comparativa dialéctica de los objetos de deseo a lo largo de

[Fragmento] RAAD, Walid. *Let's
be honest, the weather helped.*
[Fotografía]. Beirut: The Atlas Group,
1998. © de la imagen: The Atlas Group





la producción cultural patriarcal: el paisaje y la desnudez del cuerpo femenino. Ambos procesos, siguen unas lógicas colonizadoras: la colonización del cuerpo y la colonización del territorio.

“La mirada en forma de apariencia desnuda”, ha tenido un papel protagonista a lo largo de las representaciones en la historia del arte. Por poner dos ejemplos de lo más recurridos, desde el *Dibujante haciendo un desnudo de mujer* de Alberto Durero (1525), hasta *Étant Donnes* (1946-1966) de Marcel Duchamp, se constituye el fondo iconográfico de las alegorías de la visión. O tal vez deberíamos percibirlos como alegorías sobre el deseo y la mirada al recordar el viejo y complejo momento mitológico en el que Diana, sumergiéndose en el agua cruza la mirada con Acteón, un cazador sorprendido por el destino, testigo del baño de la diosa. Sin embargo, “La imagen así simplificada ratifica un punto de vista masculino predeterminado, que establece que la femineidad detenta un poder de seducción que consiste en retirar algo del orden visible, que no será otra cosa que su propio cuerpo investido signo de deseo, consideración que en sí mismo no tiene” (Emmelhainz 2019).

De este modo, sobre Diana se materializa una doble virtud: la de ser a la vez punto de vista y punto de fuga al mismo tiempo. En tanto que objeto de deseo, que como hemos visto más arriba, constituye estigma de la sociedad patriarcal, pero, por otro lado, como certero punto de vista en sus habilidades de arquera: su ojo guiñado para tomar perspectiva, y el propio arco, que dibuja con su forma un preciso diagrama del cono de la visión en la tensión de su cuerda frente al ojo y la curvatura de su madera como la propia del vítreo ocular. La flecha indicaría toda la tensión índice que se establece en su señalamiento, una mirada doble, ver y ser visto, con la potencia, como diría Sontag, de un arma cargada.

Un arma que podemos ver en varios ejemplos a través del video arte, como en la obra de Ulrike Rosembach *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (1975), o *Ever is Overall* (1997) de Pipilotti Rist.



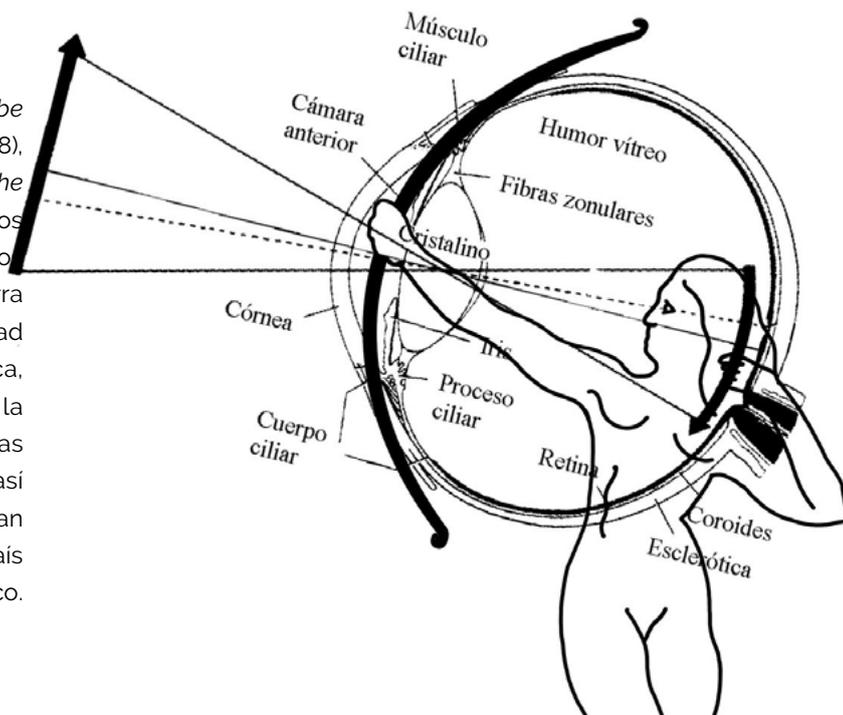
ROSEMBACH, Ulrike. *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (*Don't Believe I'm Amazon*), 1976. Stuttgart: Brigitte March International Contemporary Art [Registro audiovisual de una performance]. © Klaus vom Bruch



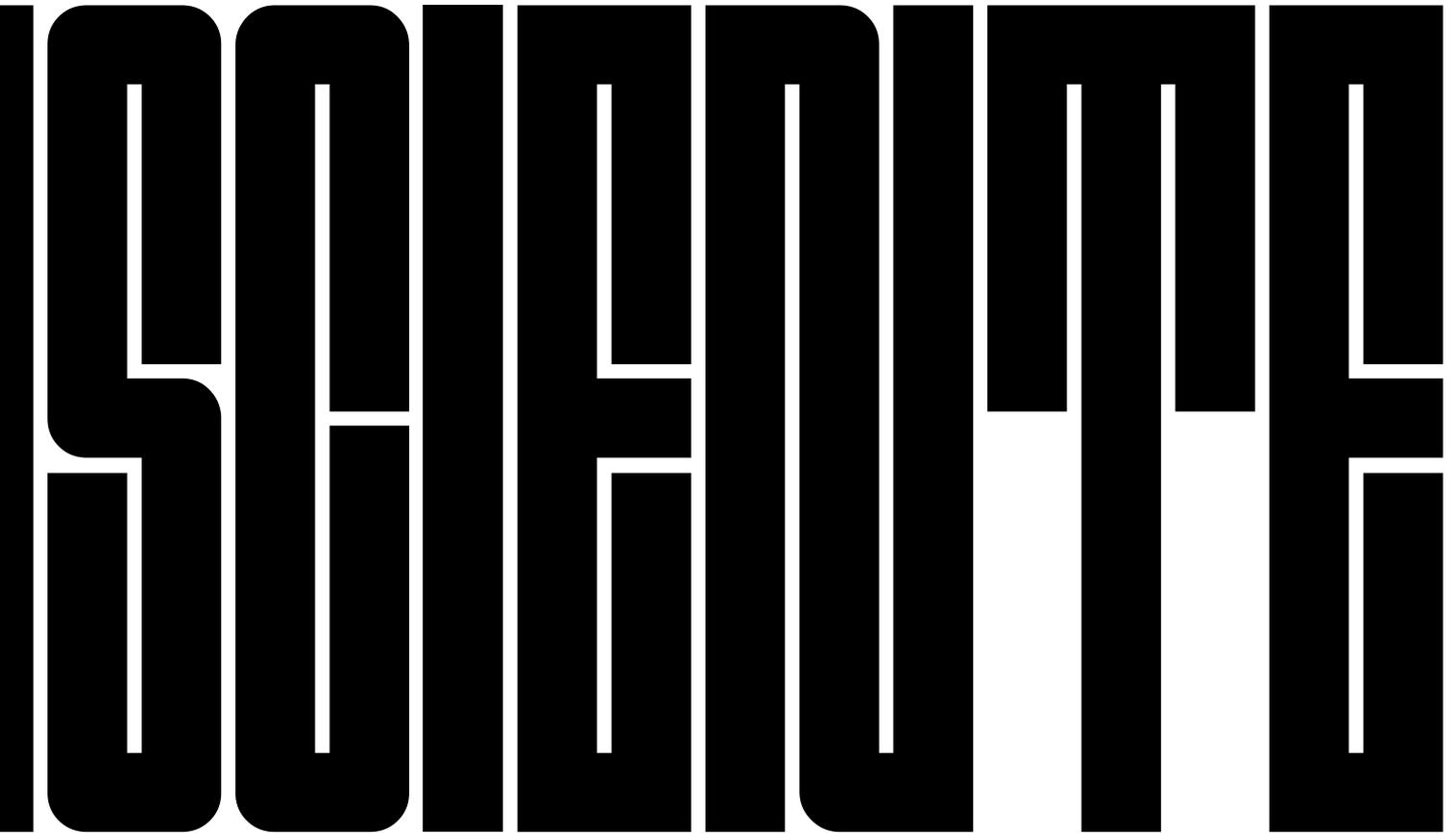
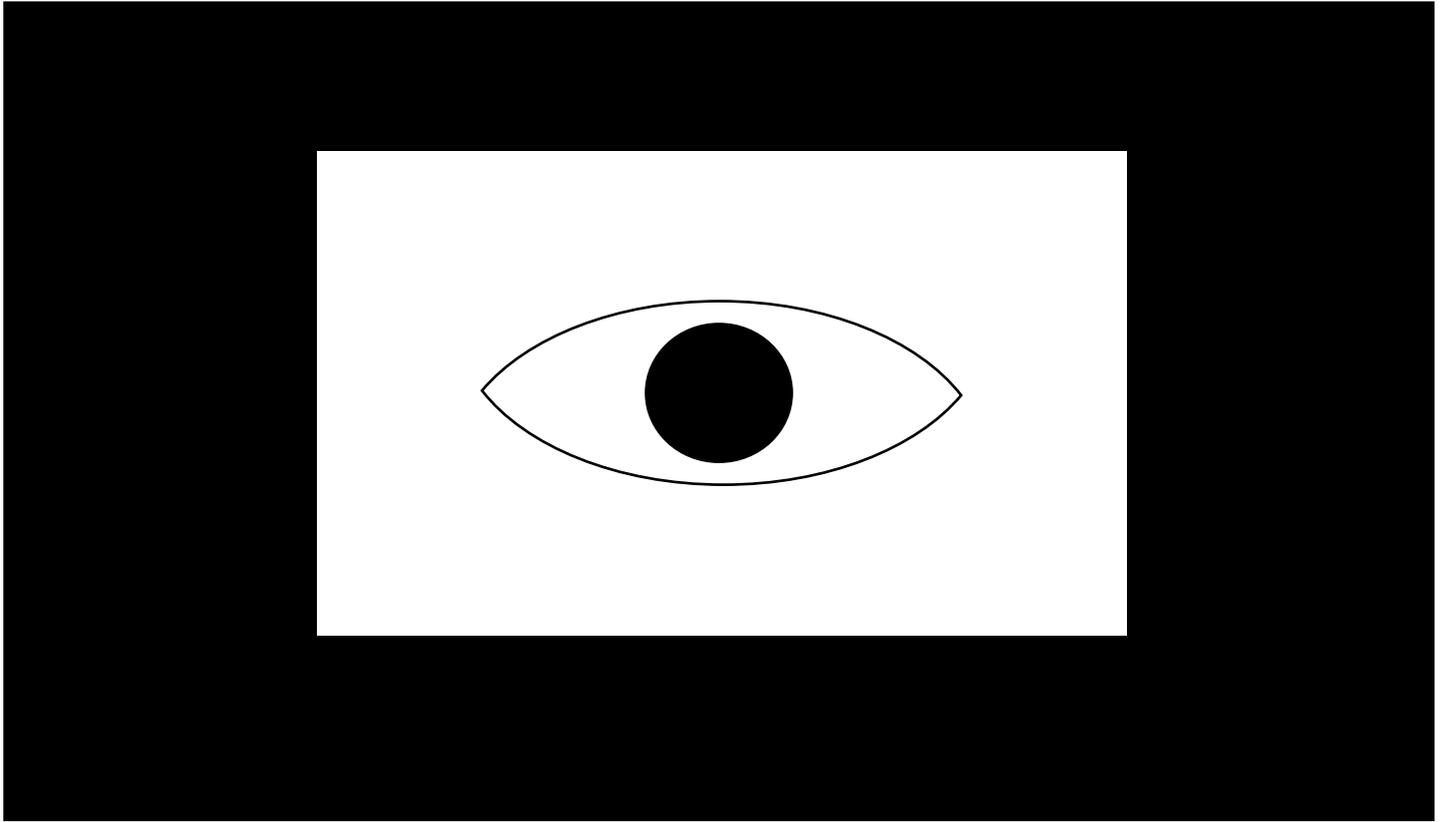
RIST, Pipilotti. *Ever is Overall*, 1997.
[Videoinstalación]. Sofía: National
Museum of Foreign art, 1999 © de la
imagen: Angel Tzvetanov

ALEMÁN, Sofía. *Tensión indéxica*, 2021.
[Esquema]. © de la imagen: Sofía
Alemán

¹Raad, en su trabajo *Let's be honest, the weather helped* (1998), comprendido dentro del Proyecto *The Atlas Group*, señalaba los agujeros de balas en las fachadas de los edificios en Beirut, durante la Guerra Civil del Líbano (1975-1990). Raad realizaba una clasificación gráfica, en forma de punto (o de diana), en la que localizaba el calibre de las balas y su fabricante, evidenciando así que más de diecisiete países habían participado en la devastación del país a través del comercio armamentístico.









ENTRADA DE LA FOTOGRAFÍA EN EL MUSEO MODERNO

En un ejercicio dialéctico, después de haber hecho una serie de consideraciones acerca de diversos acercamientos al grado Zero de la imagen técnica, ahora planteamos realizar un alejamiento con respecto a la imagen, que invita a preguntarnos cómo, de la misma manera que el *Cuadrado negro* de Malévich, al conformar una herramienta conceptual para hablar sobre el medio pictórico en sí y también, para contribuir en la clausura y la posibilidad de la representación, ha habido en las prácticas fotográficas una tendencia que trató (y que lo sigue haciendo en la actualidad) de reflexionar sobre el propio dispositivo de la fotografía dentro de la institución del arte en el paradigma de la modernidad.

En 1963 John Szarkowski, siguiendo la estela que Newhall había comenzado en 1937 con la creación del departamento de fotografía del Museum of Modern Art de Nueva York, trató de desarrollar un método y una base teórica mediante la cual se pudiera legitimar la fotografía como una práctica autónoma dentro de la institución artística y que así, fuera asimilada dentro del canon de la modernidad estética siguiendo la estela "greenberniana" proclamada en *La Pintura Moderna* (1960). Tanto Szarkowski como Robert Adams, tenían la voluntad de poder considerar a la fotografía como un medio artístico en sí mismo, separarlo por fin del pictorialismo y otros usos de mimesis simbólica, registro y documentación a los que se condenaba la práctica. En el catálogo de *Photographer's Eye* (1963), Szarkowski planteó una serie de aspectos intrínsecos al medio fotográfico, un lenguaje propio basado en los recursos del instrumento fotográfico y la experiencia subjetiva

del fotógrafo en el momento de la toma: la cosa en sí, el detalle, el encuadre, el tiempo y el punto de vista.

Sin embargo, Douglas Crimp (2004) relata en su texto *El Viejo tema del museo, el nuevo tema de la biblioteca* que tanto Robert Adams como Szarkowski, al tratar de aplicar esta teoría de autonomía a la imagen fotográfica, "dejan de lado la pluralidad de discursos en los que ha participado la fotografía"² (p. 30), en favor de una concepción de fotografía en sí misma. Existe una contradicción en los términos en los que se plantea esa visualidad perceptiva de la que alardea el formalismo moderno, que siendo inferido desde la racionalidad óptica de la modernidad trata de evitar su ineludible reverso, una visualidad reflexiva, "ver y saber que se ve" (Krauss, 1997). Ese espacio de autorreferencialidad, (en el sentido de que el propio medio cree reflexionar sobre sí mismo, a modo de tautología, o de muñeca rusa), con el que la modernidad pictórica da algo a ver, no es más que un señuelo insustancial para la fotografía.

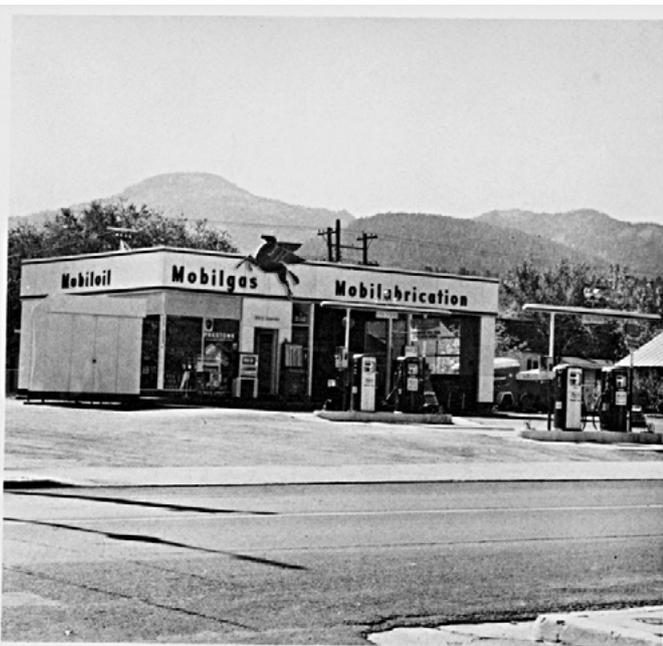
Crimp (2004) narra una suerte de anécdota en la que halla el libro de Ed Ruscha *Twentysix Gasoline Stations* (1963) en la sección de automovilística y carreteras en la Biblioteca Nacional de Nueva York. Este libro, al fin y al cabo, se trata de un libro de arte y lo lógico hubiera sido que estuviera junto con los otros libros de fotografía. Sin embargo, alguien, de forma totalmente razonable, lo había incluido en la sección de ingeniería. Es normal que esto ocurriera, porque ahí precisamente es donde radica la potencia, no solo del trabajo de Ed Ruscha, sino de la práctica fotográfica en sí. Al fin y al cabo, como dice Víctor del Río (2003, p.2), este libro "ha sido señalado como índice de una nueva vía en la que Ruscha queda vinculado a las estrategias conceptuales" (Del Río 2003, p. 2). Y es porque hay en la fotografía de Ruscha, una deliberada "ausencia de estilo", o por lo menos y desde el punto de vista técnico, son imágenes que tienden hacia lo vernacular, hacia la imagen útil y funcional, sin carga, y esto lo que hace es vaciar a la imagen-objeto para que pueda constituir un índice de otra cosa, como un recipiente potencial de sentido. "Los libros de Ruscha son huecos, se abren a una simulación de lo informativo, de lo que in-forma una realidad mediante su documentación gráfica" (Del Río 2003, p. 11).

Crimp (2004) hace mención a esta obra en un texto que habla, en realidad de cómo la fotografía, al intentar ser concebida como un tipo de práctica moderna, se anula. Porque es posible que la fotografía sea autorreferencial, puede ser consciente de ella misma, pero nunca podría ser autónoma. Jeff Wall, tal y como es citado por Del Rio (2003, p. 7) lo dejaba muy claro en *Señales de indiferencia* (1997):

La fotografía, a diferencia de otras bellas artes, no puede encontrar alternativas a la descripción figurativa. La representación es un rasgo intrínseco al medio fotográfico. Para poder participar en la especie de reflexividad que se había impuesto en el arte moderno, la fotografía solo puede poner en juego su condición propia e imperativa de ser una representación-que-constituye-un-objeto.

²⁴Al construir ontológicamente a la fotografía como un medio de la subjetividad, Adams y Szarkowski la colocan en una posición fundamentalmente moderna, repitiendo en casi todos los aspectos, las teorías de la autonomía moderna, articuladas anteriormente, en este siglo, para la pintura. (...) Todo lo que ha determinado su práctica múltiple es desplazado en favor de la fotografía en sí misma. Así, reorganizada, la fotografía se prepara para ser encauzada hacia un nuevo mercado y para ser albergada, finalmente, en el museo" (Crimp 2004).

RUSCHA, Ed. *Twentysix gasoline stations* [Fotolibro]. Los Ángeles: National Excelsior Press, 1933. © de la imagen: Ed Ruscha



MOBIL, WILLIAMS, ARIZONA



STANDARD, WILLIAMS, ARIZONA



IMAGEN AUTOCONSCIENTE

Casi en el mismo momento que Szarkowski comisarió la exposición anteriormente citada, Lee Friedlander trabajaba en su serie fotográfica *The Little Screens* (1962), una colección de fotografías en las que se representa una imagen fotográfica, como objeto, contenida en un contexto y acompañada de un espacio que le confiere un "sentido suplementario".

Específicamente, la serie de Friedlander muestra diversas pantallas de televisión, situadas en moteles de carretera alrededor de los Estados Unidos de los sesenta. Si analizamos la construcción de las imágenes de Friedlander, podemos observar, mediante los esquemas realizados, que las imágenes de Friedlander poseen un "doble fondo". Estas imágenes son duales, poseen un doble marco: La primera imagen actúa como contenedor de la segunda, señalando (indicando), el objeto fotográfico/fotografiado. Contemplando la totalidad de la imagen, se establece un "índice invertido", adquiriendo el concepto de Víctor del Río. El vector de la mirada retorna hacia el lugar del espectador, y lo sitúa contextualmente. Se señala ahora la posición del que mira. La imagen se aloja, rodeada de arquitectura e historicidad, en un fuera de campo que ahora los espectadores podemos ver. La fotografía, se vuelve consciente de su propia naturaleza de imagen y se subvierte, se genera una autorreferencialidad al medio por medio de los mecanismos técnicos, de encuadre y tiempo.

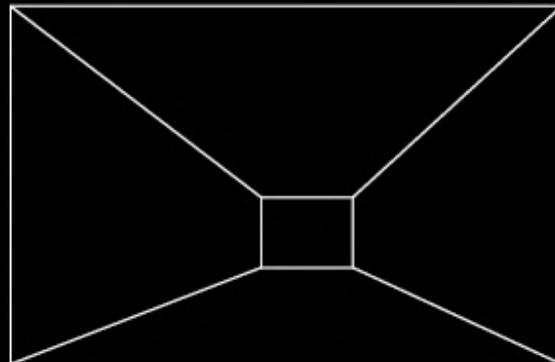
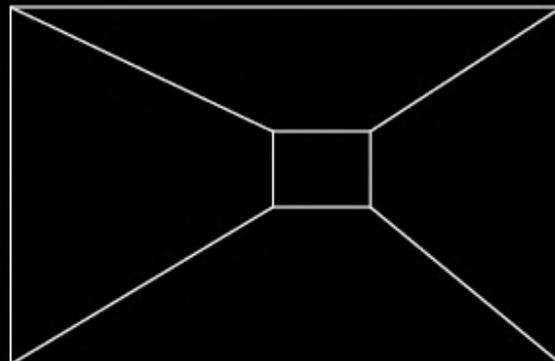
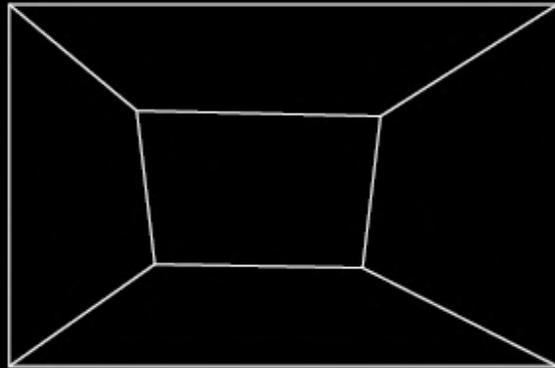
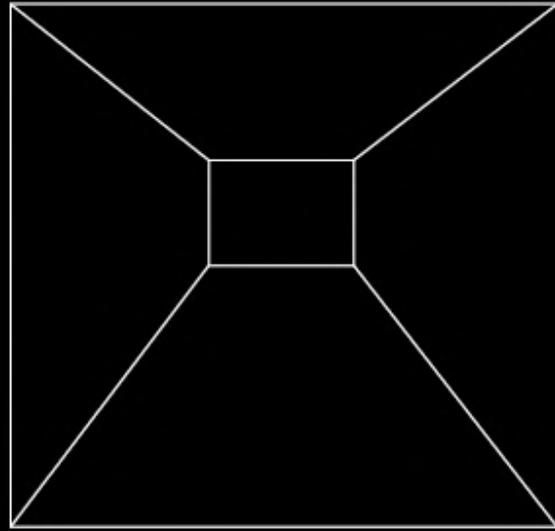
Sin embargo, si suprimimos la lectura de lo representado, estaríamos obviando el "espacio discursivo de la fotografía". Friedlander realiza un estudio sobre la visualidad, pues no solo el ojo es el objeto de la representación, sino que se activa la "adherencia alegórica de la fotografía" (Losada 2017, p. 1) bajo el lógico gesto de mirar lo que se mira. Es decir, la imagen aparece sostenida por el objeto de la televisión. Este objeto paradigmático sirve para situar el contexto escópico-político de la sociedad occidental de los sesenta, en el cual, poseer una televisión significaba una promoción

del estatus de clase. En el "sueño americano", las nuevas dinámicas de interacción familiar se darían en el salón alrededor de este nuevo y revolucionario electrodoméstico, el cual prometía a las masas entretenimiento, información y con ella, libertad. La vida posfordista se desarrollaría en torno a las imágenes, bajo la sombra mediatizada de la Guerra de Vietnam, el primer conflicto bélico televisado. Y con ello, el inicio (o quizá la lógica evolución) de lo que acabarían siendo, como apuntaría Paul Virilio, las "armas de comunicación masiva".

Continuando la deriva por moteles y paisaje norteamericano, el cual tomamos como caso de estudio al ser paradigma de la modernidad occidental, deberíamos añadir una mención a los trabajos que realizó Paul Graham en sus viajes por los Estados Unidos de finales de los noventa y principio de los dos mil. Para trabajar una experiencia cercana, analizaremos la exposición de Graham en Bombas Gens en 2017, organizada por Pier 24 Photography San Francisco y comisariada por Christopher McCall. Esta exposición, bajo el título *The Whiteness of The Whale* (La blancura de la ballena), agrupaba tres trabajos del autor, producidos durante 13 años: *a shimmer of possibility* (1998 a 2002), *American Night* (2004 y 2006) y *The Present* (2009 a 2011.).

Resulta interesante estudiar de qué manera estos proyectos de Graham, un fotógrafo británico reconocido internacionalmente, se relacionan de cierta manera con *The Little Screens* de Lee Friedlander. Ambos trabajos hacen referencias a los lenguajes del propio medio fotográfico. Realizados en distintas temporalidades, reflexionan acerca del dispositivo, el campo de visión expandido y la subjetividad de la mirada, mediada por el artilugio óptico. "Estos trabajos hablan de un modo u otro, sobre la naturaleza de ver y la fotografía en sí misma" (Bombas Gens 2018)

A menudo a Paul Graham, se le asocia con el movimiento *straight photography*, o fotografía directa, cuya genealogía viene por vía de Alfred



ALEMÁN, Sofía. *Esquemas sobre The Little Screens*. [Reinterpretación de la obra de Lee Friendlander, *The Little Screens* 1963], 2021.
© de la imagen: Sofía Alemán



Stieglitz, a quien le interesaba el poder de la instantaneidad fotográfica, pero también por su construcción estética-formal, algo que Newhall y Szarkowski buscaban reivindicar en su lucha por la autonomía del medio fotográfico. Sin embargo, tal y como especulaba Víctor del Río en la visita guiada que realizó por la exposición del *Bombas Gens*, la producción de Graham oscila entre los "distintos modos de hacer fotografía" (Losada 2017, p .1). A través del análisis de la visualidad y los parámetros de la cámara, estos proyectos poseen "la capacidad para "desbordar el formato documental" en tanto que lo va desfigurando, deformando, mediante estrategias presentes en la propia imagen y en el montaje" (Losada 2017, p .1).

Empezando por la serie quizá más icónica de Paul Graham, fama que probablemente se deba por su alto interés visual debido a su "monocromatismo", consideramos *American Night* una alegoría sobre la visión, o más bien, sobre la pérdida de la misma. Llevando al extremo los parámetros de exposición

que ofrece la cámara, Graham presenta unas fotografías casi veladas. En dichas fotografías se intuye, fantasmagóricamente, un paisaje limítrofe. Se intuye la realidad precaria de los suburbios de diferentes ciudades de EE. UU., en relación con las coloridas postales de la clase burguesa americana. Graham, controla la cantidad de luz que deja pasar en el momento de la toma, y decide utilizar la sobreexposición como herramienta discursiva, para señalar así, la tendencia del capitalismo de deslumbrar hasta ocultar las realidades marginales.

En segundo lugar, Graham también presenta a *shimmer of possibility*, la cual define como momentos "tartamudeantes de tiempo" de cualquier e inofensivo momento cotidiano, cortados en una serie de secuencias controladas mediante el obturador de la cámara. En esta serie se expande el campo de visión sobre el paisaje. En un movimiento casi cinematográfico, Graham reflexiona no sólo sobre la "imagen-tiempo" y la "imagen-movimiento" citando a Deleuze, sino que, a la vez que sitúa el





GRAHAM, Paul. "Sin título 3". De la serie
American Night [Impresión Inkjet], 2003. © de
las imágenes: Paul Graham



GRAHAM, Paul. "Sin título 33". De la serie
American Night [Impresión Inkjet], 2003. © de
las imágenes: Paul Graham





punto de vista al activar la "inversión de índice" que antes comentábamos, la naturaleza del encuadre se desborda al mostrar el fuera de campo en una secuencia, la cual no es lineal, sino que atiende a interrupciones (tartamudeos) más comunes al movimiento inconsciente de la mirada. Además, y esto es algo importante que más adelante mencionaremos, Graham localiza las imágenes en el montaje de una manera particular:

"Víctor señaló que los montajes de Paul Graham son sinuosos, especialmente en los formatos pequeños, pues no siguen una linealidad, sino que se sitúan en distintos planos. Esto se debe a que lo que cuenta se complementa y activa desde ópticas contradictorias, tal y como ocurría en las series con la presencia de lo sublime" (Losada 2017, p. 3)

La fotografía, al ser montada, impresa, encuadrada, proyectada, revelada, deviene objeto. En realidad, en el momento en el que una fotografía se mira, aunque sea en el respaldo de la cámara, latente en un negativo, o en la pantalla del ordenador, no solo miramos la imagen, sino el soporte que la sostiene. Miramos un objeto. Un objeto que se lee, pero que también se observa imbricado en un contexto, y en relación con otras imágenes y otros objetos. Si afirmamos que *The Little Screens* era un desplazamiento hacia atrás en nuestra tarea de análisis del medio fotográfico, *a shimmer of possibility* propone algo parecido. Mediante un montaje que recuerda casi a una

partitura, esta propuesta expande la imagen-paisaje. Ofrece un "conjunto de campos", que, una vez más participan de la metáfora holística del *omnipaisaje*³.

En tercer lugar, *The Present* es la última serie que Graham propone dentro de *The Whiteness of the Whale*. Esta serie muestra un conjunto de dípticos y trípticos de la manifestación, quizá más pura y arquetípica, junto con el París de finales del XIX, de la práctica de la *street photography*: Las calles de Manhattan. El autor juega con la referencia formal a la práctica pictórica (los dípticos y trípticos) a través de quizá uno de los "modos de hacer" fotografía más consagrados en la tradición fotográfica, la fotografía callejera. Este "género" en el caso de que pueda llamarse así, cita a toda una genealogía de fotógrafos desde Eugen Atget, Berenice Abbott, Alfred Stiegliz, Diane Arbus, Robert Adams, Alice Austen entre otras. Acompañado de esta genealogía, Graham retrata aquellos micro encuentros y pequeños relatos que ocurren en las concurridas calles de Nueva York.

Mediante un ejercicio de juegos de enfoque, Graham desplaza la "conciencia focal", es decir, la conciencia de la mirada como la punta de un vector, a través de las imágenes. En un recorrido por los tercios de la profundidad de campo de la imagen, Graham nos propone un ejercicio de entrada y salida de la imagen. Al contrario de *a shimmer of possibility*, en donde todo se movía, en *The Present*, se propone un punto de anclaje.



El punto de vista está perfectamente situado, y el tiempo discurre en torno a él. Este proyecto, según cuenta Graham, habla de la consciencia a través del ejercicio de la visualidad. Sin embargo, también habla de la temporalidad de la imagen fotográfica, de ese "presente fugado", Anota Gilles Deleuze: "El presente tiene que pasar para que llegue el nuevo presente, en el momento en que lo está. La imagen por tanto tiene que ser presente y pasada, aún presente y ya pasada, a la vez, al mismo tiempo" (1986, p. 110). En *The Present*, el punto de vista no se coloca únicamente espacialmente, sino también temporalmente, entre uno o dos lapsos de tiempo indefinidos, de instantes sin duración.

Esta trilogía de proyectos está agrupada en una exposición itinerante, que recorrió desde San Francisco, Atlanta, Valencia y Francia en 2017, y de la que surgió una publicación que compartía su mismo nombre, como ya hemos dicho: *The Whiteness of the Whale*. Este precioso título, hace referencia al capítulo cuarenta y dos de la novela de Herman Melville, *Moby-Dick* (1851), en el que se describe qué es lo que se siente al estar en el vientre de la bestia. A Graham, le pareció una imagen simbólica suficientemente potente para describir el paradigma social del pueblo estadounidense, asentado sobre las fauces del capitalismo, edificado en el vientre del Leviatán.

Hemos comparado las obras de Friedlander y de Graham para reflexionar acerca de las distintas maneras que dispone la fotografía para hablar

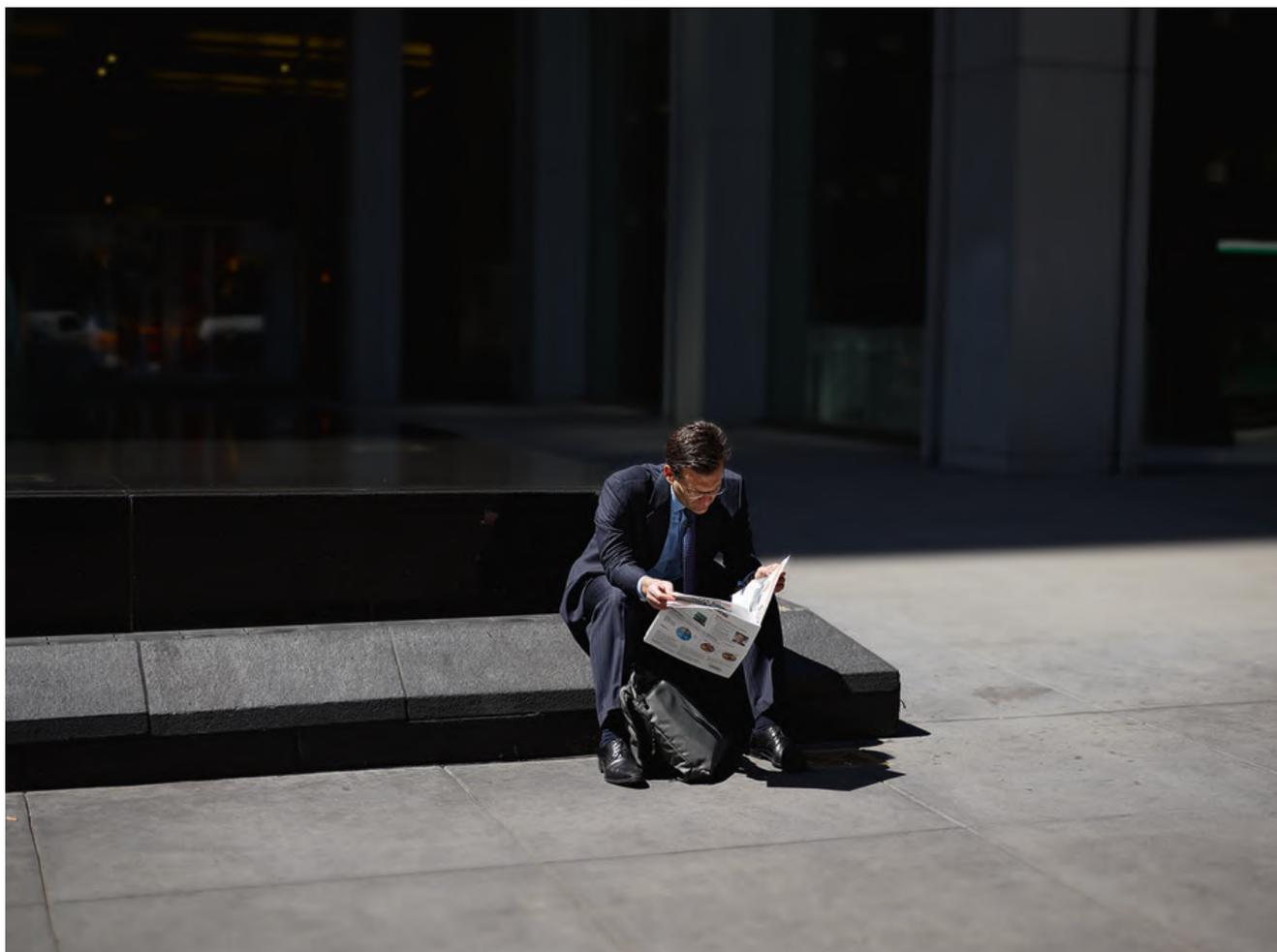
sobre el propio medio, y lo interesante que resultan estos aportes para desarrollar distintas teorías acerca de la propia visualidad. Sin embargo, vemos cómo en ambos trabajos, a pesar de ser proyectos que reflexionan sobre la propia fotografía, también lo hacen de algo más, porque es imposible separar a la imagen fotográfica de "la cosa en sí". Ambos trabajos tienen un gran carácter documental, hablan del régimen social de una determinada época y población: la sociedad estadounidense, entre los sesenta y los dos mil.

Por mucho que Szarkowski y otros agentes del modernismo estético quisieran reivindicar una práctica fotográfica autónoma, con un lenguaje propio y desligada de problemáticas sociales y políticas, la condición documental de las imágenes es intrínseca a ellas.

³El paisaje contemporáneo, es decir, nuestro pensamiento sobre el paisaje en términos culturales, está, como apunta Jakob, íntimamente relacionado con el surgimiento de las tecnologías modernas. Estas tecnologías, continuando con el análisis del autor, generan un *omnipaisaje*, un paisaje que está presente siempre y en todas partes, y es que "el paisaje se ha afianzado no sólo fuera (en el mundo), sino también dentro, en la conciencia de las personas" (Porras y Alemán, 2022, p. 7).



GRAHAM, Paul. "A woman eating". De la serie *a shimmer of possibility*. [Seis impresiones Inkjet montadas en Dibond, medidas variables] 2004. © de las imágenes: Paul Graham



RUPTURA DEL DISCURSO DOCUMENTAL

Takuma Nakahira, en el libro *La ilusión documental*, especula precisamente, sobre la condición documental de las imágenes fotográfica:

"Ciertamente, la tesis que sostiene que las fotografías son documentos deja muy poco margen a la crítica, como mínimo si se tiene en cuenta que la película y la cámara son instrumentos ópticos. Además, la misma imagen siempre lo es de algo, y la idea de una imagen independiente del mundo exterior es una contradicción de términos (...) el significado de la cosa retratada depende solamente del grado de entendimiento que haya entre quien la hace y quien la mira. Ahora mismo es muy poco probable que nadie cuestione en modo alguno el carácter documental de la fotografía" (2018, p. 47).

Sin embargo, Nakahira continúa el desarrollo de su tesis exponiendo que "este carácter físico de la fotografía está ligado directamente con su carácter social" (Nakahira 2018, p. 47). Nakahira manifiesta que la fotografía, asimilada por los medios de comunicación, pierde la potencia simbólica

en tanto que los hechos que se muestran a través de ellas están alejados, mediados. Las imágenes de la "realidad" que observamos a través de los medios, es la realidad de los propios medios, una realidad cohesionada. "La moral burguesa se ha elevado al rango de moral humana, y las imágenes que captan la realidad se han convertido en la realidad universal" (Nakahira 2018, pp 50). La realidad se ficciona a través del sujeto mediático, y, como también ocurría en los albores de la fotografía cuando Maxime du Camp realizó las expediciones

por África para traer imágenes de sus viajes a la burguesía, el documento adquiere un carácter de monumento. "La imagen dejó de ser una

ventana abierta a la realidad y se convirtió en un símbolo sagrado, autónomo" (Nakahira 2018, p. 55) Mediante los medios de comunicación de masas y la fácil reproducibilidad de la imagen técnica, parece como si las afirmaciones de veracidad de dichas imágenes se repitieran hasta la saciedad, imponiendo su relato. "Parece que el valor de reproducción adquiere un nuevo valor sacralizador" (Nakahira 2018, p. 55).

Como alternativa o vía de escape a esta situación, Nakahira, como también lo expondrán Jorge Ribalta o Allan Sekula, propone deconstruir el mito documental de la imagen. Para ello, afirma que la lucha deberá ser extremadamente política y afirma además que "esto requiere un trabajo de iluminación crítica mediante el uso de la palabra" (Nakahira 2018, p. 70)

ENTRE LO MODERNO Y LO POSMODERNO

Jorge Ribalta realiza un texto para el libro *Meine Prüfung; Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad* publicado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a modo de "mapeado" de la teoría sobre la condición documental de la fotografía y su "desmantelamiento" a lo largo de los años setenta. Referencia un texto, contenido también en dicho libro, de Allan Sekula, llamado *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental*. Es interesante traer en este momento este texto de Sekula, pues viene a contestar a lo que planteamos, desde el momento en el que se pretende aprehender a la fotografía dentro del museo de arte moderno, hasta que Takuma Nakahira propone un cambio en la forma que es asimilado el carácter epistémico de la fotografía en los medios de masas.

"La reinención del documental, postulada por Sekula, puede leerse como resistencia o respuesta crítica a la fotografía moderna en



un doble sentido. Por un lado, el documental supuso devolver a la fotografía su dimensión de práctica social. La defensa de una noción de valor de uso propia del documento (que es un valor epistémico, archivístico y comunicativo a la vez) cuestionaba la integración discursiva de la fotografía en las instituciones de arte autónomo, particularmente del museo. Se trataba de recuperar una filiación histórica del documental como forma artística híbrida, menor, cuya lógica archivística y comunicativa era en cierto modo, antiartística, indisociable de proyectos políticos de transformación social. (Ribalta 2015, p. 21)

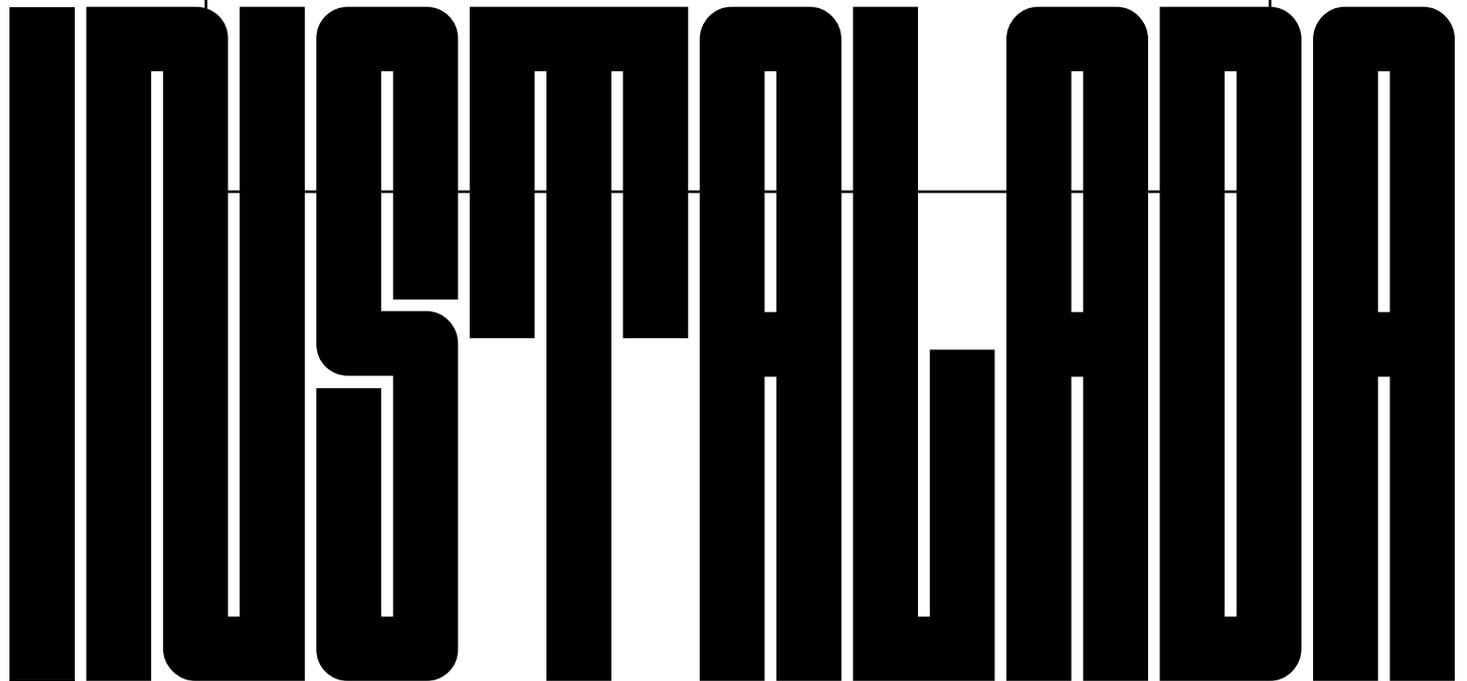
La reinención del documental contribuye a realizar una crítica a la modernidad desde la metodología que propone Michel Foucault en *Sobre la ilustración*, que es la misma, en cierta forma, de lo que planteaba Takuma Nakahira en la *Ilusión documental*. La modernidad había dejado de lado todas las pequeñas historias en favor de los grandes relatos, y el peligro en el que la teoría posmoderna se encuentra, es de pensar en que hay un gran relato en la caída de la modernidad. De esta misma forma, dejando de lado el análisis histórico-filosófico que Foucault plantea y el mismo que también la escuela de Frankfurt propone desde la teoría crítica, se volvería a caer en la misma tendencia de las vanguardias modernas que rompían con la historia, en favor de una autonomía de las esferas.

"Resulta tentador ahondar en el paralelismo histórico de los treinta y los setenta tanto en términos de cultura documental como de historia económica. No parece casual que ambos periodos correspondan a las dos grandes crisis económicas del capitalismo en el siglo XX, 1929 y 2972. Ambos son, respectivamente, los momentos de invención y reinención del documental. De ahí, esta interpretación histórica del documental como una respuesta artística a tales crisis, para la representación de sus correspondientes subjetividades políticas" (Ribalta 2015, p. 7)

Realizando una deconstrucción de la controversia entre lo moderno y lo posmoderno, se plantea, siguiendo una lógica derridiana una estrategia "para la descomposición de la metafísica occidental" (Borges de Meneses 2013, p.2), mediante la cual

volver a analizar y enfrentar, desde perspectivas distintas, las diversas construcciones del paradigma cultural, social, político y económico de un cierto momento de nuestro tiempo. Este modo de operar surge de la necesidad de evitar, en las diversas tendencias en la construcción teórica y en la constitución de discursos de legitimación, la tentativa de enfrentar posturas a primera vista, antagónicas, que nos conduzcan a trazar una mirada direccional que atienda únicamente a la promesa del progreso y que está acompañada de un devenir temporal puramente cronológico. Una serie de sucesos que transforman la sociedad al pasar de un periodo a otro de aquello que llamamos Historia.

Una de estas tentaciones podría ser la de creer que con el advenimiento de la posmodernidad, el proyecto moderno se daría por concluido, y que, retomando una vez más una actitud crítica, aquella que Kant promulgaba cuando hablaba de la *Aufklärung* y que, posteriormente Foucault retomaría, sería posible que ocurriera por fin la caída de los grandes relatos propios de la modernidad, aquellos relatos que, a diferencia de los mitos y las fábulas, no "buscan una referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, una idea a realizar" (Lyotard 1999 p. 29). Es por ello tentador creer, como apunta Jean-François Lyotard en *La Posmodernidad (explicada a los niños)* "que hay un gran relato de la declinación de los grandes relatos" (Lyotard 1999, p. 40).





EL DISCURSO HUMANISTA DE LOS IMPERIALISMOS

"El MoMA juega un papel legitimador fundamental en el nuevo orden, que tiene dos fases. una primera de alineamiento con las políticas de la Unesco, que corresponde a la dirección de Steichen y que culmina con la exposición *The Family of Man*, y una segunda bajo la dirección de John Szarkowski, a partir de los sesenta, que supone la canonización de los grandes autores modernos y la articulación de una estética formalista basada en la *straight photography* y el "estilo documental" de Walker Evans, como la gramática fundacional de la fotografía, vaciando definitivamente de consideraciones sociales del género documental." (Ribalta 2008, p. 24)

Retomando la materia sobre la ruptura del discurso documental, comprendido dentro de la crítica a la modernidad, seguimos el relato propuesto por Jorge Ribalta, en el libro anteriormente mencionado. Ribalta, en este libro que dedica a la memoria de Allan Sekula, comenta cómo, paradigmáticamente, el discurso documental ha tendido a reinventarse en dos momentos específicos del siglo XX, que casualmente, coinciden con dos momentos de crisis económica: en 1929 y en 1972.

Durante la crisis del crac del 29, la condición documental de la fotografía se replanteó como el medio para que la clase obrera trabajadora industrial pudiera relatar las realidades del proletariado ante dicha situación precaria. Sin embargo, no fue hasta los años setenta, que esta corriente se analizó en profundidad. Durante la segunda guerra mundial y la guerra fría, habían desarmado el aparato documental revolucionario "La recepción de la cultura documental revolucionaria había quedado neutralizada en la posguerra por el gran aparato propagandístico de la Guerra Fría, que consagró el humanismo como el discurso dominante de la cultura fotográfica". (Ribalta 2015, p. 7)

Por otro lado, y durante la crisis del petróleo de 1972, el paradigma de la sociedad occidental tradomoderna se desinfla, tras los años de bonanza del capitalismo de posguerra con la caída del "estado del bienestar" y al alza del neoliberalismo rampante. El documental se reinventa en tales momentos para, ante las situaciones sociales derivadas de las crisis económicas, la fotografía pueda establecerse como una herramienta de representación de las nuevas "subjetividades políticas emergentes" y pueda "superar los mitos modernos de universalidad y transparencia" (Ribalta 2015, p. 10).

Unos años antes de las propuestas de Szarkowski en el MoMA, Edward Steichen, que en ese entonces sería el director del departamento de fotografía del MoMA, realizaría, el claro ejemplo de la manifestación de la propaganda imperialista y el humanismo impuesto por los Estados en plena Guerra Fría: la exposición *The Family of Man* (1955). Esta exposición buscaba encontrar un clima de conciliación a través de más de 500 fotografías escogidas, minoritariamente por convocatoria pública, de fotógrafos de alrededor del mundo. *The Family of Man*, pretendía ser una experiencia catártica de apaciguamiento, a través del documental de carácter humanista, que "evidentemente descansa sobre presupuestos ideológicos del cristianismo occidental" (Ribalta 2008, p. 25) Como comentábamos antes, lejos de cumplir sus presunciones universalizadoras, dejaban de lado las verdaderas realidades divergentes, en pos de una propaganda imperialista. El planteamiento que realiza esta exposición venía a cumplir el sueño ilustrado sobre la emancipación de la cultura de la política de Estado.



IMAGEN EN EL CAMPO EXPANDIDO

El diseño expositivo de dicha muestra, seguía las tesis propuestas por Herbert Bayer, un diseñador gráfico y arquitecto austriaco. Las fotografías seguían un recorrido específico y se alojaban en distintos planos y soportes. La cualidad de objeto de la imagen fotográfica, relegaba de su condición de ser considerada como espejo o como ventana⁴ y trascendía el plano vertical de la pared y su herencia pictórica y se mostraba como un nuevo elemento. Esta disposición del dispositivo institucional, fruto de las propuestas del diseño propagandístico de la Rusia de los años veinte colocaba, a través del diagrama de visión en el campo expandido de Herbert Bayer, a un espectador "oculocéfalo" en

STEICHEN, Edward. *The Family of Man*, 1935.

© de la imagen: Museum of Modern Art of New York

el centro del espacio, atento con su gran ojo, a las grandes dimensiones y a la estimulante experiencia que su visita a la exposición le ha proporcionado.

"El contraste de la escala de las imágenes, el desplazamiento de los puntos de focalización, la intrigante perspectiva de la visibilidad de largo o corto alcance en las imágenes que se van presentando y que se atisban más allá de las imágenes que tiene uno inmediatamente ante los ojos, son recursos que permiten que el espectador desarrolle una participación activa que ninguna otra forma de comunicación puede otorgar" (Steichen 1963, p. 227)

Tanto Steichen como Bayer, habían entendido la gran potencialidad de la fotografía instalada, y puesta en relación con la arquitectura. Como

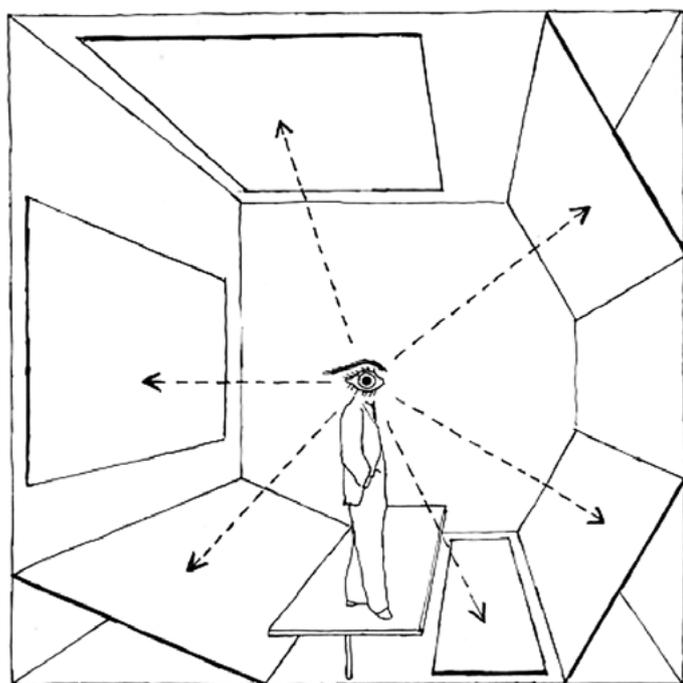


comentábamos en el anterior capítulo, al tomar cierta distancia con la imagen fotográfica para así entender, que cuando miramos una imagen fotográfica, miramos dicha imagen instalada en un contexto, comprendemos que la instalación de las mismas, juega un gran papel en la cualidad discursiva de las imágenes, algo que la propaganda política, la publicidad mercantil y la comunicación de masas ha asimilado prácticamente desde los albores de la reproductibilidad técnica de la imagen.

CRÍTICA INSTITUCIONAL Y ARTE PÚBLICO

Ante las numerosas problemáticas que surgieron dentro del discurso artístico sobre cuál sería el lugar adecuado desde el que realizar una crítica institucional y, al mismo tiempo, replantear los usos de la fotografía, muchos artistas a partir de la década de los setenta y ochenta realizaron movimientos extrainstitucionales desde los que se plantearon nuevos espacios para la producción artística. Por un lado, se instauró dentro de práctica fotografía, esta crítica al documental humanista y el formalismo fotográfico, de la mano de artistas como Dan Graham, Hans Haacke y Martha Rosler, entre otros, y por otro lado, una corriente que, no paralela sino complementaria, tendería hacia el espacio público, más concretamente a elementos de la comunicación de masas como la televisión y las vallas publicitarias, como Daniel Buren, Barbara Kruger, Jenny Holzer y Félix Gonzalez-Torres.

Como respuesta a las tendencias de la institución arte de las nuevas vanguardias, tanto por la vía del imperialismo humanista propuesta por Steichen, y la sacralización de la práctica fotográfica propuesta por Szarkowski, Sekula, como ya habíamos comentado, realiza una crítica a las prácticas institucionales del lenguaje fotográfico de las nuevas vanguardias de los setenta, desde muchas perspectivas. Una de ellas, es desde la obra de Martha Rosler *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1975). Esta obra de Rosler, subvierte el problema representacional de la fotografía documental desde la fotografía y el texto. Dos mecanismos que, posición que la propia artista ofrece desde el título, son insuficientes a la hora de realizar una obra documental social. Rosler, según Sekula, realiza una metacrítica al género documental, heredado de la tradición fotográfica, en este caso, por la vía de Walker Evans (fotógrafo que influyó directamente a Rosler). Comenta Sekula "El manierismo frío e inexpressivo arremete contra el liberalismo, a menudo expresionista, de la escuela "busca un vagabundo" de la fotografía social.



BAYER, Herbert. *Diagram of Extended Vision*, 1935. En Herbert Bayer. *Visual communication, architecture and painting*. [Diagrama] Nueva York: Reinhold 1967. © de la imagen: Van Nostrand Reinhold

⁴Referencia a la exposición *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, que comisariaría John Szarkowski en 1978.

Esta distancia "antihumanista" queda reforzada por el texto, que consta de una serie de palabras y frases, una inmensa lista de léxico argótico sobre el alcoholismo. (Sekula 2015, p. 160). *The Bowery in two inadequate descriptive systems* debe su nombre a uno de los barrios marginales de Nueva York, y Rosler lo presenta con esa impostada neutralidad de la fotografía documental, perfectos encuadres e interesantes composiciones. Sin embargo, en ningún momento aparece una persona, tal solo el rastro, la huella. El halo fantasmagórico de los cuerpos.

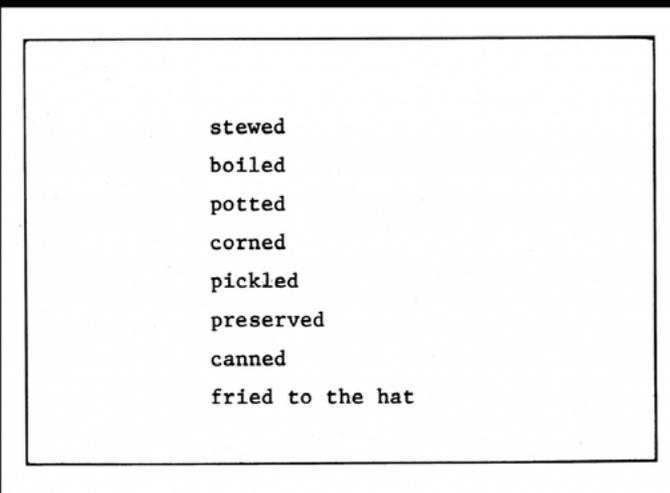
Por otro lado, Rosler, por medio de la inclusión del texto, "agrietaba mediante el uso del lenguaje cualquier pretensión de identificar la especificidad del medio fotográfico, concentrándose, por el contrario, en explorar sus potencialidades críticas dentro de un sistema signico más complejo". (Vindel 2015, p. 25). La artista propone desconfiar de las imágenes mediante la inclusión de texto, y al mismo tiempo, señala la insuficiencia del lenguaje acompañándolo de una imagen.

Se establece un vector de tensiones entre la voluntad de incluir la a la fotografía dentro de la institución museo desde la cual, poder realizar una crítica institucional que cambiase las dinámicas modernas, y a su vez, la voluntad de escapar del hermetismo de la misma, salir del cubo blanco para poder escapar de ese espacio deslocalizado y poder operar desde lo local. Ocurre en esta época,

finales de los setenta y principios de los ochenta, una necesidad de escapar de la institución museo, no solo porque esta, bajo el peso del modernismo, renegaba de otras prácticas que tendieran al documentalismo, o que, en definitiva, hicieran alusión a algo "más allá" de las paredes del cubo blanco e hiciera que el arte perdiera la autonomía que le estaban tratando de inferir.

La arquitectura, el contexto, la ciudad, dota a las imágenes de una nueva dimensión, un nuevo espacio. Las imágenes no solo se observan constreñidas dentro de su propio marco, dentro de los límites de la imagen. Al ser comprendidas como una instalación en la que el soporte no la aísla, sino que las colocan en relación a un contexto, hace que las imágenes cobren una nueva dimensión. Y no solo una dimensión espacial, sino plenamente social. Ya no hay una imagen, sino dos. Dos, o incluso infinidad de ellas, pues al proyectar la amplitud de la mirada desde el espacio público, hace que el punto de vista pueda ser infinito. Esto era lo que proponían Lissitzky y Bayer con sus diseños expositivos, y será lo que vendrán a proponer, fuera del museo, artistas como Buren, Kruger y Gonzalez-Torres.

ROSLER, Martha. *The Bowery in two inadequate descriptive systems*. IFotografial. 1974-1975. © de la imagen: Martha Rosler





Por comenzar cronológicamente, Daniel Buren, durante el año 1974, realizó una serie de intervenciones públicas en la que pegó, en las calles de París sin ningún tipo de autorización y de forma ilegal (así lo proclama orgullosamente el MoMA en su página web), una serie de litografías de color verde y blanco. Un patrón de líneas de colores, formato póster. Las pegaba con cola sobre soportes destinados a las imágenes publicitarias, codificando así el lenguaje del capital, velando la imagen.

“Uno debe darse cuenta de que paralelamente a la fuga de los Museos/Galerías cuya presencia viciosa hemos observado de otra manera, existe un escape más general del entorno urbano. No hay duda de que los límites impuestos por la cultura, representada por la ciudad y la sociedad urbana, han sido percibidos. Y obviamente, como siempre, tan pronto como los marcos, límites, se perciben como tales, en el arte, uno se apresura a buscar formas de sortear de sortearlas” (Buren 1973, p. 48).



Barbara Kruger, por otro lado, durante finales de los ochenta y principios de los noventa realizó una serie de intervenciones bajo la subvención del *Public Art Fund*, en las que instaló, a lo largo de varios años en la ciudad de Nueva York, una serie de imágenes en las vallas publicitarias de la ciudad.

A modo de curaduría dinámica, la obra de arte dialoga con su contexto, con la ciudad en la que está inscrita, y comienza un diálogo gráfico en el que se adoptan lenguajes de la cultura de masas, como la maquetación, el texto y el soporte, que

extraen a la pieza de su condición institucional y la dota de una dimensión social. Esto, le permite relacionarse con otros contextos y otros mensajes, e incluso ser intervenida. La obra de 1990, *Untitled (Your body is a battleground)*, comisionada por el *Wexner Center for the Arts*, Columbia, para la exposición *New Works for New Spaces: Into the Nineties*, es un ejemplo de ello.

En esta ocasión, la imagen de Kruger se enfrenta a otra imagen, la de un colectivo pro-vida, que parece que responde al mensaje propuesto por Kruger. La valla es intervenida una vez más, generando así un espacio discursivo para la imagen en un aparcamiento de Columbia. La obra de Kruger ya no será tan solo una sola imagen, sino dos, tres. Infinitas en tanto que posibilidades de acción existen. Está expuesta y eso la hace aún más potente.

Es también un ejemplo de estas prácticas, la obra que Félix González-Torres instala en otra valla publicitaria en 1992 con motivo de la exposición *Projects 34: Félix González-Torres (1992)* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. El artista instala en veinticuatro vallas publicitarias en distintos lugares de Nueva York, una imagen de una cama desecha, en la cual el artista dormía con su pareja Ross Laycock antes de que este muriera un año antes a causa de la pandemia del SIDA. Bajo el lema de los 70 “Out of the closets, into the streets!” (¡Fuera del armario, a la calle!) González-Torres saca del museo hacia la calle una pieza hecha denuncia. Muestra la huella indicial de un cuerpo, la inscribe en las arterias de la urbe, la expone ante los ojos de los viandantes y la materializa: la hace visible. Establece un paralelismo entre lo más íntimo del espacio privado y el espacio público, con la salida del objeto artístico de la seguridad del espacio de legitimación al espacio crítico de la calzada.

Como último ejemplo, Pipilotti Rist, con su pieza *Open my Glade (Flatten)* (2000-2017), inunda el conocido espacio de Times Square con una pieza de videoarte proyectada desde las 23:57 hasta las 00:00 cada noche de enero. La que la artista, figurando en la multitud de pantallas que constituyen el emplazamiento, aprieta su cara contra el cristal de la pantalla. Rist critica la representación de la mujer en los

Buren encolando una valla publicitaria en París, 1969. © de la imagen: Supplied



GONZÁLEZ-TORRES, Félix. *Untitled*, 1991, (installation view)
New York: MoMA. © de la imagen: David Allison/MoMA

medios de masas y trata, en cierta manera de activar la posición del espectador, increpándole directamente mediante la mirada.

Esta obra, está inscrita en el proyecto *Midnight Moment*, una exposición de arte multimedia organizada de la mano de la unión de *Times Square Advertising Coalition* y *Times Square Arts*, un proyecto que pretende, efectivamente, utilizar el espacio de alto impacto publicitario que ofrece Times Square, para realizar una serie de intervenciones en la vía pública, en un espacio tan globalmente reconocido (y reproducido) como lo es dicho emplazamiento.

Veamos cómo la progresión de tantas propuestas, tan interesantes en su planteamiento, van combustionando su sentido y siendo asimiladas por los discursos y los lenguajes que en una primera instancia, pretendían denunciar.

En un primer lugar, observábamos como Daniel Buren en una acción de intervención urbana manual, ilegal, nocturna, al instalar sus bandas en lugares destinados al lenguaje publicitario, silenciaban, a modo de carta de ajuste, el lenguaje del capital. Tratándose así de intervenciones efímeras, autogestionadas y reaccionarias. Ya con Kruger, es el fondo de arte público de la ciudad de Nueva York quien subvenciona sus primeras intervenciones. En una primera instancia, sería lógico que hubiera una plataforma pública destinada a realizar estos proyectos de arte público, y sería absurdo escribir contra ello, pero podemos observar cómo la práctica ha pasado de ser una actividad reaccionaria, a un proceso de selección burocrático e institucional.

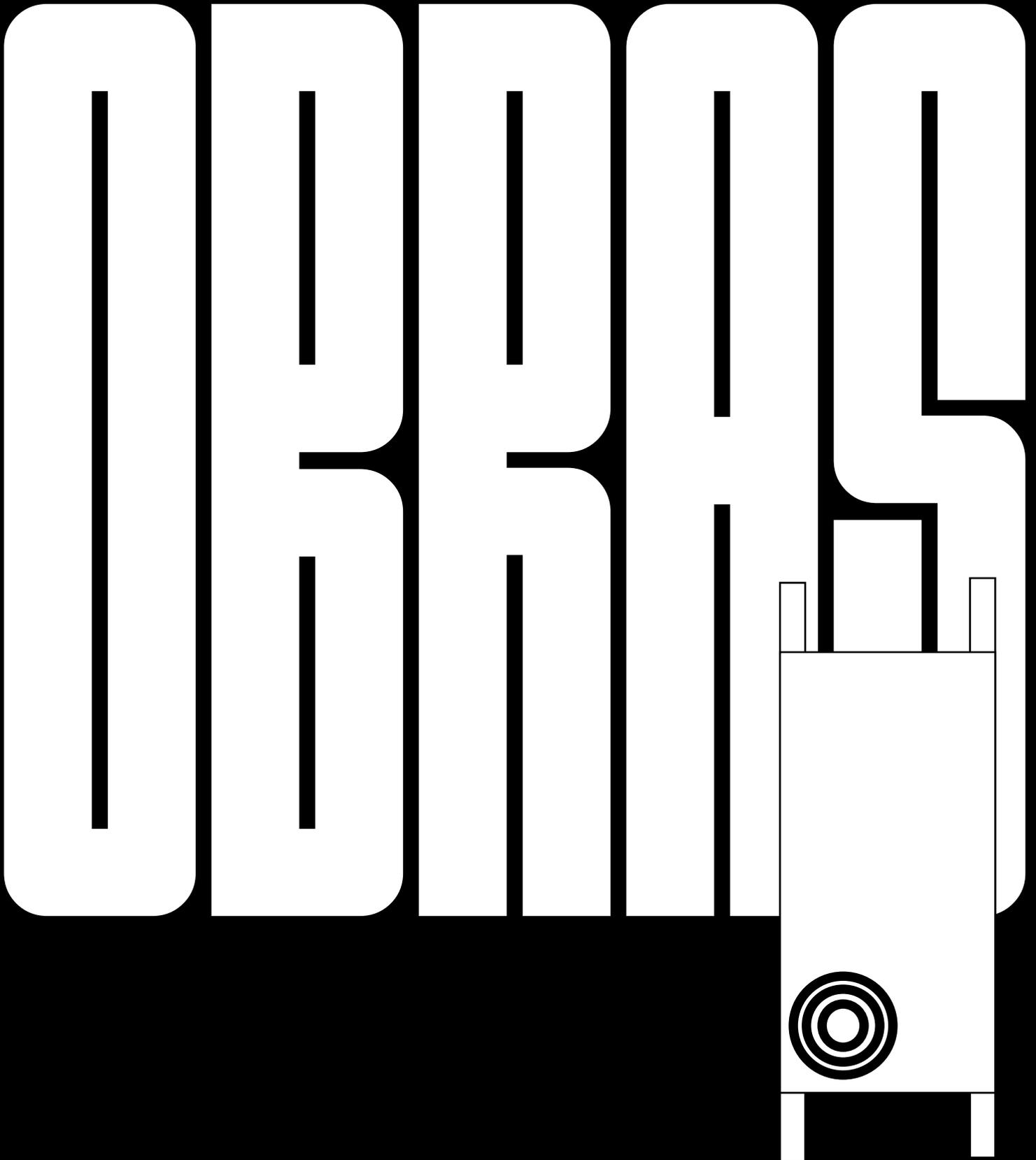
Con González-Torres, entendemos que es un gesto de transgresión de las condiciones del propio MoMA, el hecho de sacar hacia afuera las imágenes, sin embargo, la instalación dura lo que



dura la exposición. Una vez terminada, el MoMA dejará de cubrir los gastos de los soportes y, como toda lógica tanto del museo como de las leyes de la cartelería en el espacio público, desaparecerá al cabo de un tiempo.

Es sin embargo en la obra de Rist, en la que paradigmáticamente observamos que el gesto queda completamente asimilado por los media al establecer una coalición entre el espacio del arte y la TSAC, la coalición de Publicidad de Times Square. No solo la pieza, que en su origen pretende ser crítica con nuestra relación con la imagen publicitaria en sí, fue expuesta a lo largo de 17 años en Times Square: el monumento de la publicidad por antonomasia. Además lo hace en un rango horario muy reducido, durante tres minutos, en un proyecto cuyos comisarios han nombrado *The Midnight Moment*, dando a entender que se trata de un momento mágico, especial, en el que Time Square se podrá desprender de la característica de espacio genéricos y diferenciarse de Yonge-Dundas Square en Toronto, del Cruce de Shibuya en Tokio, o cualquier cruce de caminos en una gran metrópolis, gracias a la inclusión de una programación exclusiva en sus pantallas: obras de arte.

El problema que ha acarreado la crítica institucional, dentro de la cual se incluye la reinención del documental, es que "la persistencia de la eficacia política ha sido cuestionada, en la medida en que no siempre ha sabido renovar sus estrategias, estas prácticas son fácilmente asimilables por la institución, convirtiéndose en ocasiones en mera "crítica de salón"" (Vindel 2015, p. 55). Sea lo que sea, la conclusión está clara: Cuanto más permanezca una intervención, cuanto más se emita una imagen en la televisión, y cuanto más permanezca expuesta en un museo, en definitiva, cuanto más se observe mediáticamente una imagen, más carácter monumental se le otorgará.





UNEXPECTED SURPRISE

Unexpected Surprise es un prototipo de un video-ensayo experimental, que trata de reflexionar sobre el punto de vista del propio medio filmico.

Por medio del uso de una herramienta de grabación constituida por una rama de árbol y dos llaves clamp, se pretende referenciar a la tecno-artesanía. La fabricación de la herramienta nos conecta con el *Homo faber*, un proceso de deconstrucción temporal, de retroceso, que coloca al animal humano en contraposición con el *Homo sapiens* (denominación biológica de la especie humana). "La capacidad humana de controlar el entorno mediante herramientas" (Arendt 1958, p. 132).

Esto, lejos de distinguir al animal humano de los no humanos, acerca aún más sus devenires. Con el desarrollo de la mano prensil, el animal humano reafirma su parentesco con el chimpancé.

"(...) Esos movimientos son movimientos de desterritorialización. Ellos son los que hacen al cuerpo un organismo, animal o humano. Por ejemplo, la mano prensil implica una desterritorialización relativa no sólo de la pata delantera, sino de la mano locomotriz. Y tiene un correlato, que es el objeto de uso o de herramienta: el bastón como rama desterritorializada." (Deleuze y Guattari 2004, p. 173).

Siguiendo por los derroteros de la relación de los "objetos parciales del cuerpo", hablaremos pues de la corporeidad de la mirada y su relación con el devenir animal. Esta propuesta desplaza la visión monocular de la lente singular de la cámara, a una mirada estereoscópica que, abatiendo su posición fisiológicamente frontal, que alude al campo de visión de los depredadores, se asemejará más al campo de los herbívoros. Una mirada abierta. Sin embargo, al operar desde el campo de la tecnología y aludiendo al propio medio filmico, este campo abierto se fuerza aún más, rompiendo su continuidad. Al contar ahora con dos puntos de vista enfrentados, el fuera

de campo se desplaza a una región aún más reducida: la posición de la operadora.

En el filme, el punto de vista está bajo, a una altura agazapada, muestra una escena que transcurre en un entorno natural: una mujer corriendo con perros. Esta figura alegórica recrea la mítica escena de Diana cazadora, comúnmente representada en compañía de perros, los perros de Acteón.

El proceso inscrito en esta obra, partirá pues de una necesidad visceral de resignificar el deseo de la mirada, que ya no estará activado por el cuerpo desnudo de la mujer, sino por la aprehensión del devenir animal de la misma, o incluso por la apropiación y agenciamiento del término *homo-faber* en *mulier-faber*, mediante la fabricación de una herramienta que combata el régimen escópico. Una "voluntad de poder", transgrediendo el término de Nietzsche, hacia la empoderación que no subyuga pero sí combate.

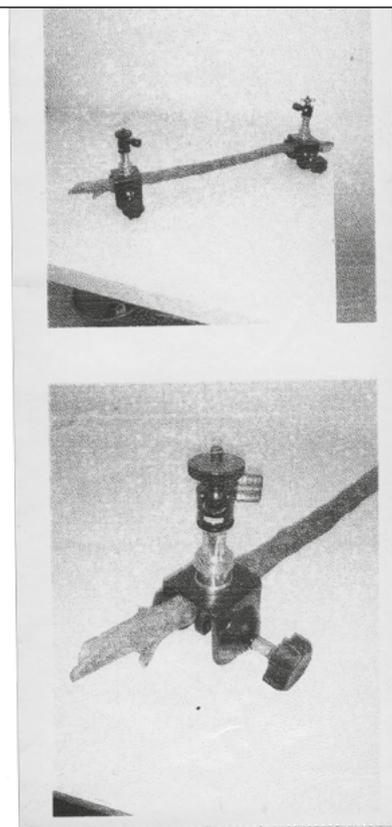
Ficha técnica

Formato: Multicanal, .mp4

Duración: 4'58"

Calidad: 4k

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ui1G6CscJI-Q&t=1s>







AVEC LE SOLEIL

Avec le Soleil referencia el *Diagrama de visión en el campo expandido* que Herbert Bayer realizó en 1935. Consiste en una propuesta expositiva en la que la obra se resignifica debido al soporte que la contiene.

Comúnmente, los objetos que soportan imágenes en la cotidianeidad, están relacionados con la publicidad, la propaganda política o el *merchandising*. Tanto el culto al consumo, como el fenómeno *fan*, evidencian el monopolio que tiene el capitalismo sobre la generación de imágenes. *Avec le Soleil* trata de apropiarse de un soporte de la cotidianeidad, como es el parasol, y dotarlo de la capacidad de alojar imágenes en su superficie. Posteriormente, estas obras serán expuestas en coches siguiendo las lógicas de su naturaleza objetual. El coche, un pequeño reducto privado en la vía pública, se convierte en un posible espacio discursivo para albergar y contextualizar las imágenes.

Avec le Soleil, está compuesta por ocho parasoles de cartón. Tres, intervenidos mediante la técnica de la serigrafía, dos, mediante corte láser, y los últimos tres alojan tres imágenes adhesivadas en su superficie, impresas en papel mate en impresora Inkjet. Sin embargo, podríamos dividir a los parasoles en dos grupos: cuatro que realizan una aproximación fotográfica del paisaje, y los otros cuatro dan soporte gráfico, diagramático y textual a dichas imágenes.

Las imágenes que se muestran, son imágenes realizadas en los alrededores de Benimaclet, durante una serie de derivas fotográficas en las que se ha intentado reflexionar sobre el tipo de mirada (el tipo de voz poética) que se desarrollan al establecer una relación subjetiva el paisaje.

La propuesta plantea la posibilidad de ser expuestas en el mismo espacio público, en los aparcamientos del dicho barrio

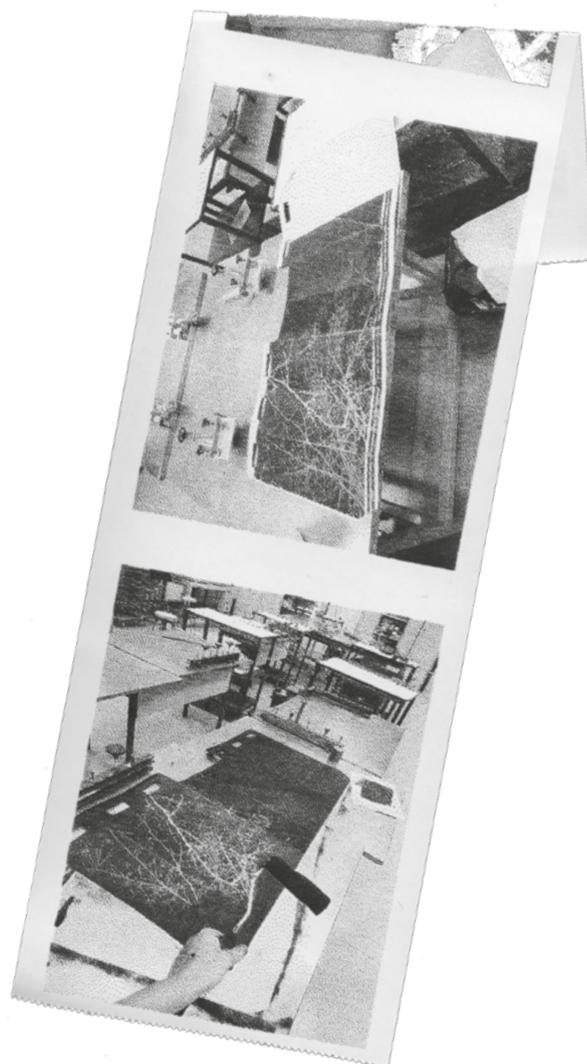
La realidad es un repertorio que se puede reensamblar.

Ficha técnica:

Tamaño: 130x80cm

Material: Parasoles de cartón blanco

Técnica: Serigrafía, corte láser e impresión inkjet sobre papel adhesivo













ALEMÁN, Sofía. *Avec le Soleil*, 2021, [Instalación] © de la imagen: Sofía Alemán

Ficha técnica:

Tamaño: 130x80cm

Material: Parasoles de cartón blanco

Técnica: Serigrafía, corte láser e impresión inkjet sobre papel adhesivo



DESPLAZAMIENTOS SOBRE LA IDEA DE IMAGEN-PAISAJE

Desplazamientos sobre la idea de imagen-paisaje, es una instalación fotográfica que explora la materialidad de la imagen y las posibilidades del display expositivo, atendiendo a la historiografía del montaje. Trazando un vector desde *Prensa* (1928), *Parallel of Life and Art* (1953) y *The Family of Man* (1955), hasta los soportes de la imagen utilizados en la comunicación de masas y en la señalética utilitaria.

A partir de una concepción de imagen como la imagen-paisaje, se pretende realizar una investigación sobre las distintas aproximaciones a la naturaleza de la imagen, sea gráfica y fotográfica, atendiendo a los procesos de abstracción por síntesis, característicos de la imagen gráfica (en este caso, la diana como imagen-paisaje sintética) o de contextualización de la imagen a partir de un paso hacia atrás, que permite concebir a la fotografía como un objeto que se puede instalar y que posee un cuerpo.

A través de lenguajes propios del medio gráfico y fotográfico, se plantea esta instalación que traza un vector de miradas a través del *conjunto de campos* que conforman la percepción y la construcción del régimen escópico, heredado de la tradición pictórica y acelerado por el tecno-capitalismo.

Esta instalación está conformada por varios elementos. En primer lugar, los paneles de madera establecen una relación cañón-blanco, haciendo referencia a los dos elementos gráficos serigrafiados en su superficie. Se disponen de tal manera que, al mirar a través del estenopo que uno de ellos ofrece, el ojo del espectador tropieza con una imagen-diana con la agudeza de un disparo furtivo.

Por otro lado, la instalación propone utilizar dos *alftbox* para reiterar la relación imagen-diana a través de dos soportes de blancos de puntería, como como marco en el que instalar una imagen.

Su forma cónica recuerda a la estructura interior de una cámara oscura, así que también al interior de un ojo. Ambos, espacios donde se invierte y se ordena la transferencia reflejada de la luz a través de un estenopo. También aluden a la perspectiva cónica y su punto de fuga, la cual propició durante el Renacimiento un cambio fundacional de la imagen y los dispositivos de generación de las mismas. Esta pieza dota a la fotografía de un fondo simulado y la concibe nuevamente como objeto. Y además, al ser dual (debido a la dualidad de nuestra mirada, dos ojos, dos dianas) permite establecer relaciones entre dos imágenes, como lo haría un álbum de fotografías o un libro.

Además de los elementos ya mencionados, esta instalación propone diferentes dispositivos y formatos desde los que evidenciar el cuerpo de la imagen. Por un lado, se manifiesta el carácter reproducible de la imagen a través de la serigrafía que, al mismo tiempo, le otorga una sustancia pictórica. Por otro, se propone el uso de distintos soportes desde los que plantear la imagen, que de algún modo también referencian al medio fotográfico, como el fondo de fotografía o el portarretratos.



1



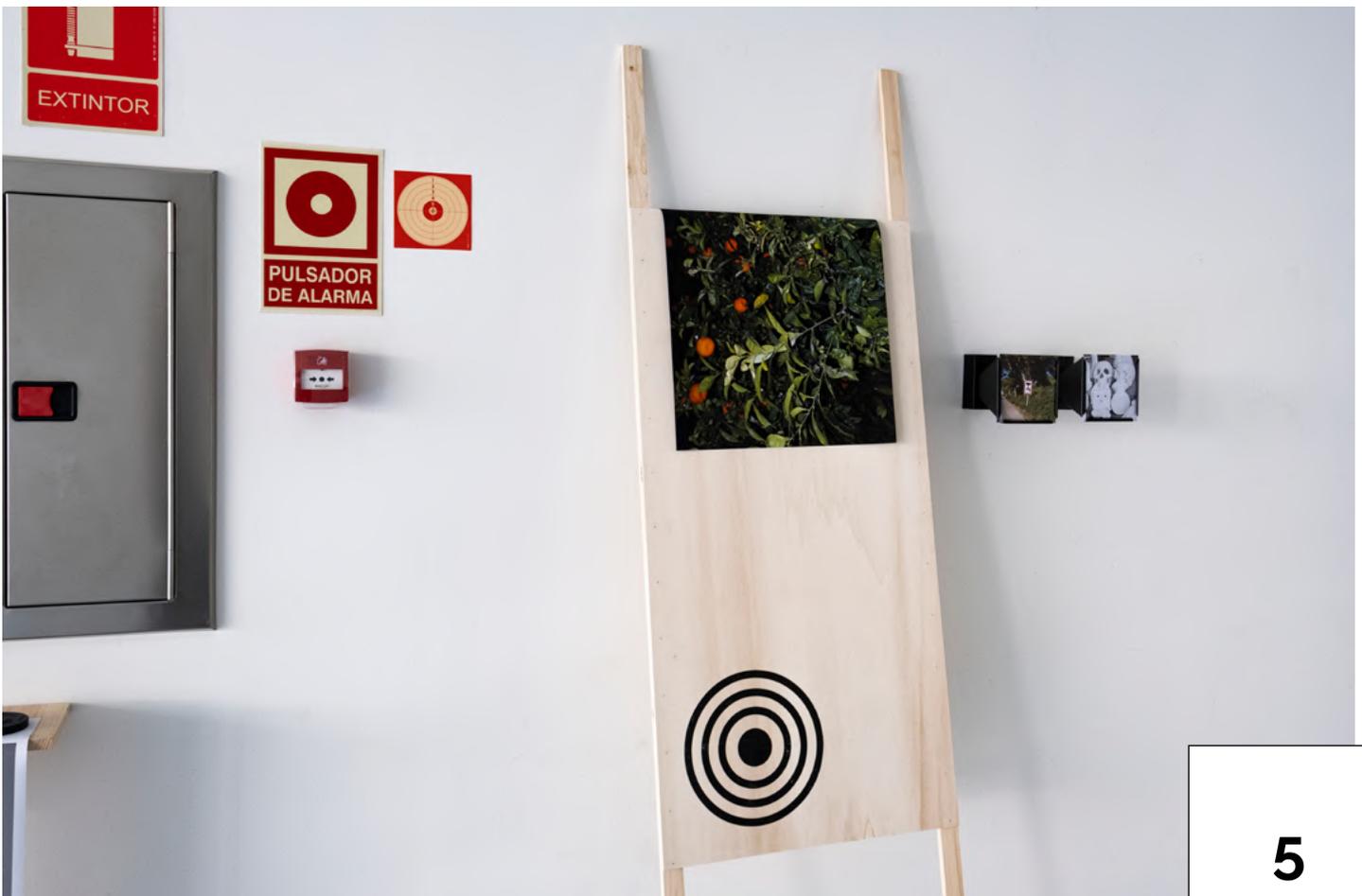
2



3



4

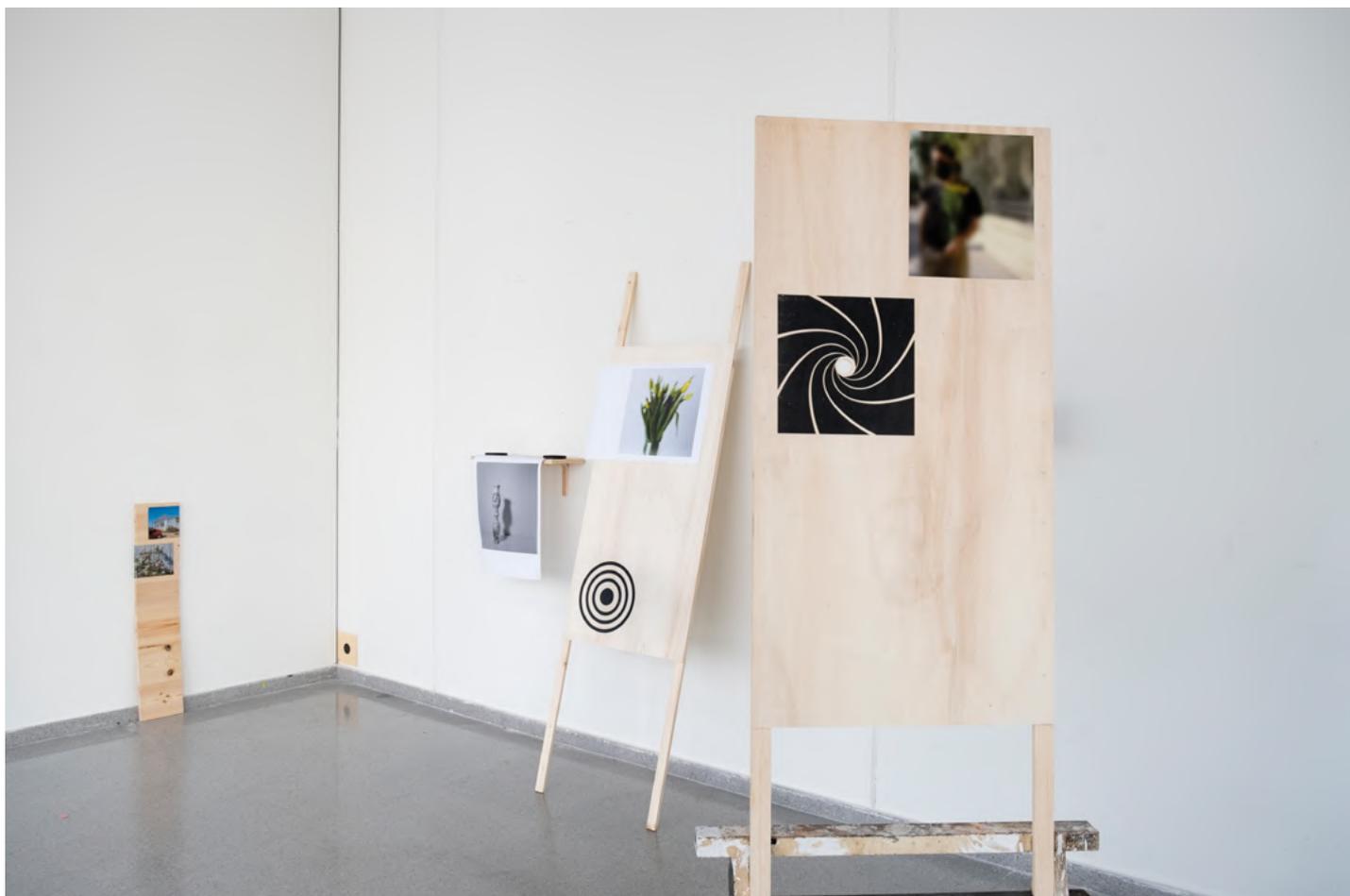


5











Fichas:

1

Tamaño: 250x190cm
Material: Acrílico, papel popset y soporte para fondo de fotografía
Técnica: Serigrafía

2

Tamaño: 40x40 cm
Material: Madera de pino y acrílico
Técnica: Serigrafía

3

Tamaño: 30x42 cm
Material: Papel continuo gris y acrílico
Técnica: Serigrafía

4

Tamaño: 15x15x20cm
Material: Altbox e impresión inkjet
Técnica: Impresión Inkjet

5

Tamaño: 120x60cm x2
Material: Chapa marina, listones de pino y acrílico
Técnica: Serigrafía

6

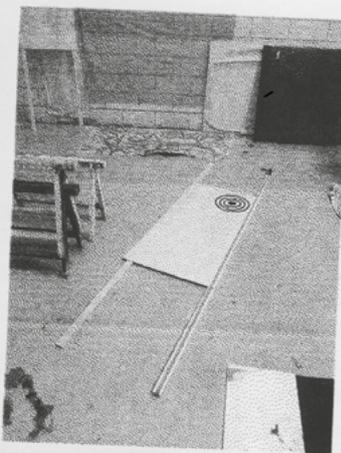
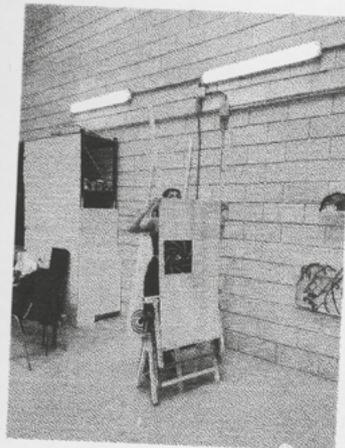
Tamaño: 70x90cm
Material: Acrílico y papel continuo blanco
Técnica: Serigrafía

7

Tamaño: 32x42cm
Material: Papel Tecco double sided 250grm
Técnica: Impresión Inkjet

8

Tamaño: 20x30 cm
Material: Madera de pino, 2 pesos de 1 kg e impresión inkjet
Técnica: Impresión Inkjet





COMBA 00

COMBA es un proyecto editorial encaminado a la difusión, exploración y experimentación sobre el medio y las dinámicas de la investigación en torno a la práctica artística. Es un proyecto que nace a comienzos de 2022 y que arranca públicamente en marzo con la edición del primer número de la revista: *COMBA 00. Conjunto de campos*. La revista se edita estacionalmente, imprimiendo cuatro números al año, manteniendo una misma estructura de cinco secciones.

Se plantea como una revista de difusión y exploración de afinidades a través de distintas perspectivas de los estudios visuales. Se trata de un proyecto que toma forma de publicación estacional impresa, editado por Sofía Alemán Arozena y Álvaro Porras Soriano. El proceso editorial atiende a líneas de investigación de autores con procesos recientes, abiertos, en ciernes. Busca generar una estructura discursiva a través de la potencia de estos proyectos inscritos en una relación dialógica.

La revista surge como un espacio para enmarcar distintas afinidades y dar respuesta a algunos asuntos interesantes que se producen en el contexto de la práctica artística, principalmente en España. Véanse entre algunos de estos asuntos: la pronunciación de discursos teórico-críticos por parte de los y las artistas en torno a su propia obra tras la desaparición de la figura del crítico, la fugacidad con la que aparecen y desaparecen proyectos de gran calidad en la inmediatez de la difusión en redes sociales, la aparición de espacios periféricos a las instituciones reconocidas del contexto español, en su mayoría espacios autogestionados o dependientes de ayudas públicas, etc.

La revista COMBA se estructura en cinco secciones, que pretenden plantear distintos acercamientos a los temas propuestos. Las secciones son las siguientes:

- Editorial:
Pronuncia el margen conceptual que toma el número de la revista. Es un texto posicionado y crítico, no meramente descriptivo del contenido que le sucede. El texto editorial no sólo da respuesta a la

búsqueda de vinculaciones entre los y las autoras de cada número, si no que trata de desplegar ciertas referencias teóricas que sirvan de trasfondo para aunar los distintos pasadizos discursivos que se den en cada número. En el apartado Editorial de *COMBA 00*, Álvaro Porras y Sofía Alemán estructuran un relato sobre la relación entre sujeto y paisaje, adquiriendo términos de Agustín Berque y Michael Jakob. Adquiriendo el término naturaleza-jardín y atendiendo a cómo los conceptos de cultura, paisaje, sujeto y mirada forman una circularidad en la que siempre se ha encontrado inmersa la producción artística, los autores trazan una línea común a todos los proyectos posteriormente presentados, cohesionando y contextualizando el tema de la revista.

- Meseta:
Recoge distintas formas de atención a construcciones discursivas autónomas sobre los asuntos tratados en cada publicación. Es un espacio de construcción teórica y de reflexión que pretende dar difusión a investigaciones abiertas. Los artículos incluidos en esta sección no buscan sintetizar el todo de la investigación de sus autores, si no que se plantean como un disparador de conocimientos aportados por los autores en algún punto no final del proceso de desarrollo de su modelo teórico. En el caso de *COMBA 00*, la revista cuenta con dos textos en la sección Meseta. El primero de Miguel Rubio Tapia, y el segundo de Carla Marzán. Ambos textos, tienen en común que el punto de vista desde el cual se enfrentan a la construcción de la imagen-paisaje, es desde el territorio Canario. Rubio, por un lado, establece una analogía entre dos pinturas del siglo XVIII de Pierre Ozanne y la relación entre la representación del territorio y la expansión colonial. Marzán, por otro, busca ahondar en la memoria indicial en los pueblos canarios a través de la huella de las mujeres trabajadoras que moldeaban las tejas en sus muslos.



- Laguna:**
Plantea una radiografía del proceso de creación de los autores. Es una sección dedicada a la difusión de imágenes, en el espectro múltiple del concepto, que narran o se aproximan al hacer de los autores. Esta sección pretende ser un espacio dentro de la publicación en la que se genere un ensayo visual sobre la construcción de imaginarios como respuestas de los procesos de investigación desde las prácticas artísticas. En *COMBA 00*, Marina González Guerreiro presenta una selección de fotografías procesuales, tomadas principalmente con el móvil, de todos aquellos objetos, procesos y gestos que acompañan su producción artística.
- Domo:**
Expone un diálogo posicionado entre el comité editorial y uno o varios autores sobre proyectos recientes de estos últimos en relación a la temática de cada publicación. La sección toma forma de entrevistas en las que se pretende explorar los procesos, las metodologías y las distintas aproximaciones teórico-críticas de los autores a lo largo de su investigación y de su proceso creativo. Para *COMBA 00* se ha realizado una entrevista al diseñador y editor Jaime Sebastián, quien recientemente ha publicado un fotolibro de su proyecto *4PX/1KM*. Este proyecto, a través de prácticas tecnoartesanales, propone acceder antiguos satélites que aún continúen en funcionamiento para utilizarlos como una gran cámara de fotos. Sebastián realiza una cartografía del territorio a través de estas precarias imágenes.
- Cabo:**
Difunde la construcción de relato de distintos espacios artísticos que pueden entenderse al margen, independizados o sobrevolantes de los espacios e instituciones hegemónicos. Se plantea como un diálogo con los agentes encargados de desarrollar los modelos curatoriales de los espacios. Esta sección pretende marcar una cartografía de espacios que planteen una acción paralela a los modelos expositivos dominantes.

Para *COMBA 00* se visitó el nuevo espacio que plantea Manuel Minch, dentro del contexto de su proyecto *Internet Moon Gallery*, ubicado en Tres-forques, Valencia con el nombre de *LUNA*. Este proyecto satelital de IMG, busca la posibilidad de generar relaciones entre lo local y lo global a través de una experiencia expositiva que conecte, a través de las posibilidades virtuales, propuestas de carácter físico y propuestas de carácter hipertextual.

COMBA es una revista indexada, con ISSN 2794-0799 y depósito legal V-1077-2022. Tiene una licencia Creative Commons "Reconocimiento-NoComercial-Compartirigual 4.0. Está impresa en Valencia y forma una tirada pequeña de 50 copias en físico, no obstante, después de su presentación se procederá a la filtración del archivo digital del pdf.

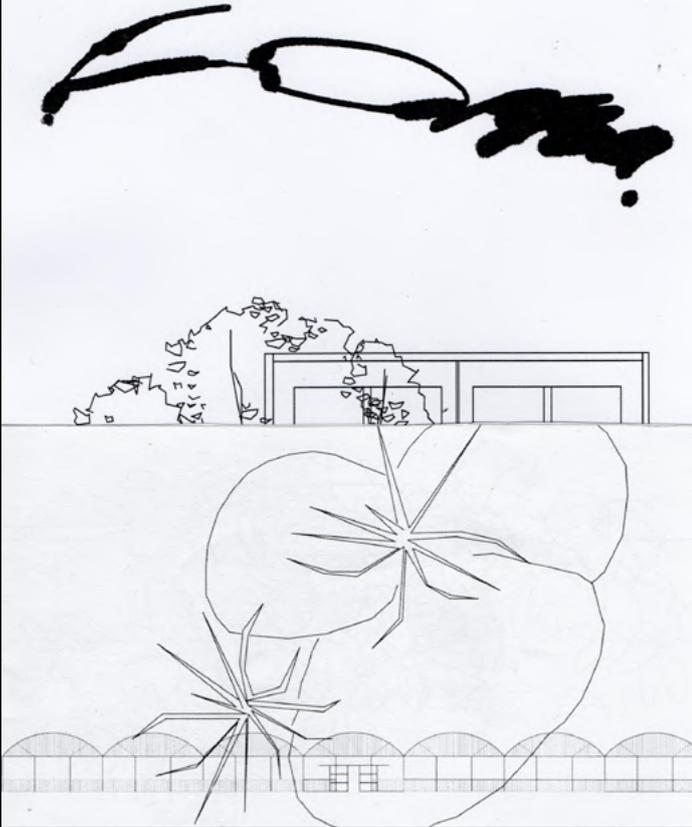
EL comité editorial de *COMBA* ya tiene planteados los siguientes números que se realizarán a lo largo del año 2022-2023, entre los cuales destacan temáticas como: *COMBA 01* "Hacer del espacio neutralizado. Teoría, espacio y arquitectura"; *COMBA 02* "El relato no se puede memorizar. Memoria e historia"; *COMBA 03* "Guardar, acumular, mantener. Archivo y máquina".





COMBA 00

PRIMAVERA 2022



COMBA es una revista de difusión y exploración de afinidades a través de distintas perspectivas de los estudios visuales.

Se trata de un proyecto que toma forma de publicación estacional impresa. El proceso editorial atiende a líneas de investigación de autores con procesos recientes, abiertos, en ciernes. Busca generar una estructura discursiva a través de la potencia de estos proyectos inscritos en una relación dialógica.

Responsables de la edición
Álvaro Porras Soriano
Sofía Alemán Arozena

Editores
Álvaro Porras Soriano
Sofía Alemán Arozena

Coordinación editorial
Álvaro Porras Soriano
Sofía Alemán Arozena

Archivo fotográfico
Sofía Alemán Arozena

Diseño gráfico
Sofía Alemán Arozena

Impresión
La Imprenta G.C.

D.L.: V-1077-2022
ISSN: 2794-0799

Editado en Valencia por Álvaro Porras Soriano y Sofía Alemán Arozena

Impreso y encuadernado en Valencia, 2022

©de las obras: sus autores. 2022.

©de esta edición: COMBA. 2022

Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

This work is licensed under the Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



CONJUNTO DE CAMPOS

Editorial:
Conjunto de campos
Álvaro Porras y
Sofía Alemán

/6/

MESETA: LOS ARTÍCULOS INCLUIDOS EN ESTA SECCIÓN SE PLANTEAN COMO UN DISPARADOR PARA LOS AUTORES EN ALGÚN PUNTO NO FIJO DE SU MODELO TEÓRICO. • **LAGUNA:** PLANTAN LOS R

Meseta 01:
Ladrillo - Corteza: Sobre
varios cuerpos atlánticos
Miguel Rubio Tapia

/8/

NO BUSCAN
S, SI NO QUE
SE PLANTEAN COMO UN DISPARADOR

ARTADOS POR
DESARROLLO DE
DEL PROCESO

LA DIFUSIÓN
DE IMÁGENES, EN EL ESPECTRO MÚLTIPLE DEL CONCEPTO, QUE NARREN O SE APROXIMEN AL HACER DE LOS AUTORES. ESTA SECCIÓN PRETENDE SER UN ESPACIO DENTRO DE LA PUBLICACIÓN EN LA QUE SE GENERE UN ENSAYO VISUAL

DE CREACIÓN DE LOS AUTORES. ES UN

Meseta 02:
Paisajes del intersticio
Carla Marzán

/14/

DE IMÁGENES, EN EL ESPECTRO MÚLTIPLE DEL CONCEPTO, QUE NARREN O SE APROXIMEN AL HACER DE LOS AUTORES. ESTA SECCIÓN PRETENDE SER UN ESPACIO DENTRO DE LA PUBLICACIÓN EN LA QUE SE GENERE UN ENSAYO VISUAL

LOS R

Laguna:
Marina González Guerreiro

/18/

LA DIFUSIÓN
DE IMÁGENES, EN EL ESPECTRO MÚLTIPLE DEL CONCEPTO, QUE NARREN O SE APROXIMEN AL HACER DE LOS AUTORES. ESTA SECCIÓN PRETENDE SER UN ESPACIO DENTRO DE LA PUBLICACIÓN EN LA QUE SE GENERE UN ENSAYO VISUAL

MAGINARIOS COMO RESPUESTAS A
DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS. •

DOMO: EXPONE UN DIALOGO POSICIONADO Y UNO O VARIOS AUTORES SOBRE PRO

Domo:
1PX/4KM
Jaime
Sebastián

/28/

ÚLTIMOS EN RELACIÓN A LA TEMÁTICA DE C TOMA FORMA DE ENTREVISTAS EN LAS QUE

PROCESOS, LAS METODOLOGÍAS Y LAS

TEÓRICO-CRÍTICAS DE LOS AUTORES A LO LARGO DE SU INVESTIGACIÓN Y DE SU PROCESO CREATIVO. • **CABO:** DIFUNDE LA CONSTRUCCIÓN DE RELATO DE DISTINTOS ESPACIOS ARTÍSTICOS QUE PUEDEN ENTENDERSE AL MARGEN, INDEPENDIZADOS O

Cabo:
Luna
Manuel Minch

/31/

DE LOS ESPACIOS. ESTA SECCIÓN DE ESPACIOS QUE PLANTEEN UNA ACCIÓN PARALELA A LOS MODELOS EXPOSITIVOS DOMINANTES.

COMITÉ EDITORIAL
ENTES DE ESTOS
CIÓN. LA SECCIÓN
DE EXPLORAR LOS

DISTINTAS APROXIMACIONES
DISTINTAS APROXIMACIONES
TEÓRICO-CRÍTICAS DE LOS AUTORES A LO LARGO DE SU INVESTIGACIÓN Y DE SU PROCESO CREATIVO. • **CABO:** DIFUNDE LA CONSTRUCCIÓN DE RELATO DE DISTINTOS ESPACIOS ARTÍSTICOS QUE PUEDEN ENTENDERSE AL MARGEN, INDEPENDIZADOS O

SORPREVOLANTES DE LOS ESPACIOS E
INSTITUCIONES HEGEMÓNICOS. SI
AGENTES ENCARGADOS DE DESA
DE LOS ESPACIOS. ESTA SECCIÓN

DIÁLOGO CON LOS
LOS CURATORIALES
UNA CARTOGRAFÍA



Ladrido-Corteza: Sobre varios cuerpos atlánticos

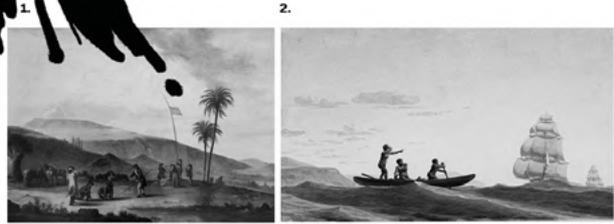
Miguel Rubio Tapia

"Quizás, uno debe seguir de nuevo el viejo lema antievolucionista de Marx (la propositio, tomado literalmente de Hegel) de que la anatomía de hombre proporciona la clave de la anatomía del mono - esto es que, para desplegar la estructura notional inherente de una formación social, uno debe empezar con su más desarrollada forma."¹
(Zizek 2001)

"Conrad's Heart of Darkness becomes Apocalypse Now. In the early days of the Vietnam conflict CIA agents set up their Ops in remote outposts, requisitioned private armies, overawed the superstitious natives and achieved the status of white Gods. So the context of 19th-century colonialism was briefly duplicated. That is what writing is about: time travel."²
(Burroughs 2013, p. 74)

¹ Resulta casi obligatorio señalar el carácter evolucionista y especista (articulado y problemático ya en el momento de la publicación original) de la cita de Žižek al sugerir una línea continua y progresista con relación al estudio de las especies (el ser humano como culmen del mono) y no como casos de estudio separados e independientes. Si esas palabras inician el texto, más allá de la conclusión del análisis del capitalismo, tiene que ver precisamente por el paralelismo entre la comparación de formas de vida en clave ascendente con respecto a un sistema de poder y de conocimiento que en realidad lo produce.

² El corazón de los tenebrosos, de Conrad, se convierte en Apocalypse Now. En los primeros días del conflicto en Vietnam agentes de la CIA desplegaban sus Operaciones en puestos remotos, movilizaban ejércitos privados, intimidaban a los supersticiosos nativos y alcanzaban el estatus de Dioses blancos. De esta manera el contexto del colonialismo decimonónico fue duplicado brevemente. De eso se trata la escritura de viajes en el tiempo. Traducido y citado en LAND, Nick 2019. Fanged Nothings. Barcelona: Hidroborte ediciones, p. 115.



1. Le Chevalier de Borda ou Pie de Tenerife (1778). Pierre Ozanne. © Musée de Borda. Fotografía de MC Meléndez.
2. L'Échoce (1771). Pierre Ozanne. © Julius Lewis Endowment and Fund, The Art Institute of Chicago. (CCI)

desborde técnico, una teleoplosia salvaje). Estamos entonces ante los mismos gestos en dos imágenes, con dos códigos de conducta (quizás naturaleza) distintos, pensados y planificados desde el mismo espacio ilustrado que concibió el sistema métrico o el mapa científico.

Desde la fundación de la Academia de Ciencias de Francia y de la concepción del ya mencionado sistema métrico decimal como sistema universal, la recogida y gestión de la información geográfica pasa a ser un problema de primer orden, sobre todo en tomo al desarrollo que se estaba dando con respecto al comercio naval en el Atlántico (que daría pie al pensamiento de un mundo global y dentro de la misma imagen) y las múltiples expediciones coloniales del siglo XVIII. Prueba de ello fueron las cuatro expediciones navales realizadas por la Academia -estrechamente relacionada y financiada por la armada francesa- que orbitaron las islas Canarias con el propósito de medir y cartografiar. Fue en 1762, resultando en la medición de los meridianos de El Hierro y un primer intento en la medición del Teide. Otras, como las del oficial de la marina D'Éveux de Fleufieu llevaban como objetivo la viabilidad y practicidad de relojes marinos en la determinación de la longitud geográfica del mar. Si existe un interés por mejorar un saber y establecer una metodología que permita una lectura coherente de un todo, está desde luego subyugada a unos intereses militares-coloniales y a la creación de un espacio monotécnico (donde aparece la línea del progreso a la que se incorpora de forma jerarquizada toda forma de conocimiento).

La última y que más me concierne es la de Charles de Borda en 1776, como continuación a una primera aproximación en 1771. Al mando de las corbetas *La Boussole* y *L'Espégle*, la intención de llegar a las Islas Canarias era la de construir la primera carta náutica del archipiélago a través de una metodología científica y la correcta medición del Pico del Teide. Ambas mediciones se realizaron a través del relevamiento astronómico técnica inventada por el propio Borda y con varios instrumentos de medición como el cuarto de círculo de Ramsden y el círculo de repetición que resultaban innovaciones técnicas con respecto a cualquier ejercicio de medición anterior. La cartografía de las islas se vio acompañada de visitas al Norte de África y América, para continuar la exploración del territorio colonial a través de los nuevos avances técnicos (además de corregir cartas marinas para el correcto avance del comercio naval) y continuar el desarrollo con la trata de

8 Formas navales

Se trata de dos imágenes producidas de forma casi simultánea, cuya interacción y a dónde parecen conducir no termina de estar clara. Por un lado, el contraste entre el ejercicio cartográfico y la introducción del conocimiento científico -propio de la ilustración- con las imágenes secundarias (como la construcción de aparatos tecnológicos, representaciones descriptivas del proceso y contacto con los habitantes de esos espacios) me parecía indicar que existe un elemento militar en la genealogía y funciones de los mismos sistemas de representación. Por otro lado, conforme aparecían más vestigios de las expediciones francesas y a la aplicación del sistema métrico para pensar y ver el mundo, más me he estado convenciendo de que tanto naturaleza como mundo son construcciones que no existen más allá de la cartografía y de términos científicos. Hacer mapas es un gesto autógelo, el porvenir es una construcción.

Estos dispositivos recogen y se encuentran entre cuerpos que aparecen frente a los barcos del ejército francés del siglo XVIII. Parece que la mirada pertenece a las fragatas. La conjunción de imágenes es siniestra porque no deberían ir bien juntas, pero funcionan como un pliego de un mismo encuentro, es decir, los gestos que produce cada cuerpo en ambos casos son similares -reclinados y postrados o rectos y erguidos.

El desplazamiento³ es el momento que permite las posturas. La distancia entre el pie del Teide y la costa más cercana de África es de un centenar de kilómetros, por eso se siente como un pliegue. Si bien la condición de la imagen de la medición del Teide se rige por su cercanía al conocimiento (tanto el repliegue como el estar erguido aparecen como evolución del cuerpo orgánico), en la segunda imagen, los cuerpos se repliegan sobre sí para convertirse en animal, (como un

Meseta 01

Miguel Rubio Tapia

mercancías y esclavos hasta Europa (recordemos que, históricamente, Canarias ha servido de campo de entrenamiento de esclavos). Me gustaría colocar el mapa resultante como espacio de especulación con respecto a todos los elementos contextuales que lo conformaron, y para pensar la ilustración como un proceso colonial (y del despliegue de la técnica occidental).

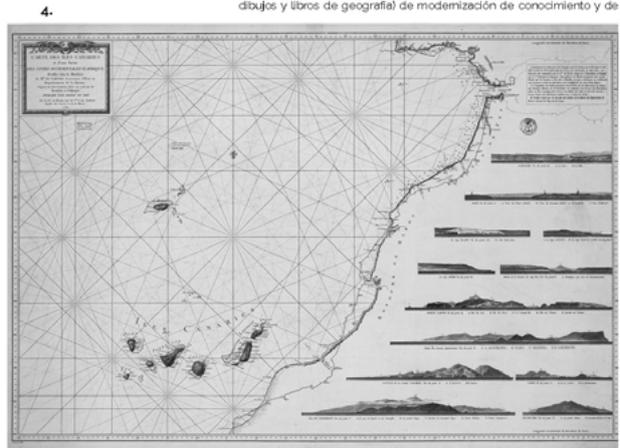
Como ya se señala en imágenes alegóricas de la época como en *El mapa del mundo coraliforme vestido de bufón* (1590), pensar el mundo parece estar entre dos paradigmas incompatibles, el de la geografía y el de la moral, entre el expansionismo imperial, comercial y la condena ética (primeros planteamientos de un conocimiento universal) y la misma complejidad del mapa equivale a la creación del mundo como un concepto claro (conjunción de todos los elementos visibles), tal como plantea Christian Jacob (1992), citado por Edward H. Dahl (2006, p. 29), "sin el mapa, el mundo no tiene contorno, ni límite, ni forma, ni dimensión".

³ Fox's Cop Map of the World (sic. 1590). Autor desconocido (atribuido a Oronce Fine y a Jean de Gourmont, entre otros). © Bodleian Libraries, University of Oxford. (CC BY-NC-SA 3.0)



La creación de superficies ocurre como resolución dialéctica entre la planificación dibujada y las trazas hechas por los navíos coloniales (los sistemas de explicación premodernos habían dejado abandonado el concepto de mundo; cuando los primeros atlas de la Modernidad lo ponen en la mesa, lo hacen sobre las trazas de realidad e identificación ya existentes). El mundo ocurre como la equivalencia de todo en una imagen plana, cuya intención de convertir todos los cuerpos en sujetos planarios se enfrenta con los cuerpos coloniales que están sumergidos en las líneas. Hacia 1780, el mapa ya realizado deja ver su carácter propagandístico, con respecto a los avances tecnológicos (y las formas de relacionar el cuerpo con estos avances), sincronizando todas las temporalidades que documenta en un único eje temporal, global, priorizando formas específicas de conocimiento como fuerzas productivas. El mundo del cual esa imagen forma parte solo existe como su representación en forma de mapa, siempre posterior a su síntesis. La imagen, como aparato estético (descriptivo) da forma a conceptos

3.



4. Carte des Isles Canones avec corrections (1760). Jean-Charles Borda. © BnF Bibliothèque Nationale de Francia.

la realidad. Es natural la organización del mundo desde la perspectiva occidental de centro-periferia. Me es sencillo unir este binomio bajo el cual se regula la cartografía y las bases de establecer lo natural con la base cultural y alegórica bajo la que se construyó la economía atlántica, que es la dicotomía entre la figura de Heracles y la Hidra.

El héroe griego, como metáfora del imperio, opera como figura de orden, unificador del estado territorial centralizado y símbolo de la vasta ambición imperial para los romanos. Los labores de Heracles simbolizaron el desarrollo económico: la limpieza de la tierra, el drenado de los pantanos, y tanto el desarrollo de la agricultura como la domesticación del ganado, el establecimiento del comercio y la introducción de la tecnología. El héroe que representaba progreso y servía para sugerir el carácter casi divino del capitalismo por definirse, se copia a la figura monstruosa de la Hidra de múltiples cabezas, metáfora de la dificultad del imperio colonial europeo de establecer el orden en el recién inventado sistema de trabajo global. La construcción colonial de

10

Meseta 01

Meseta 01

9

Miguel Rubio Tapia

Meseta 01

11

Miguel Rubio Tapia



Paisajes del intersticio

Carla Marzán

14

La representación del paisaje canario siempre ha estado impregnada de una iconografía exótica, capaz de construir un imaginario ficticio que oculta la amnesia histórica de las islas. Un imaginario que se erige como objeto de culto y contemplación a ojos externos pero que, al mismo tiempo, impone al habitante una determinada manera de relacionarse con el territorio. De ahí, que el paisaje pueda resultar engañoso, agríptico, algo así como una escenografía que transforma en pura estética el transcurso de la vida, pero que da por hecho a quienes se encuentran detrás de esa representación, de ese telón. Siendo ellos y ellas precisamente, quienes experimentaban un vínculo directo con el entorno y mantenían viva la narración y las formas singulares de habitar. En definitiva, quienes cultivaban el lugar. Un espacio que –lejos de su concepción meramente visual– respondía al origen etimológico de la palabra cultura (del lat. *colere*, *cólere*, *cultum*) porque creaba lazos entre los habitantes y su territorio, porque cultivaba y transmitía experiencia (del lat. *cultus*).

“Que no son, aunque sean.
[...] Que no hacen arte, sino artesanía.
Que no practican cultura, sino folklore.”
(Galeano 2006, p. 62)

Hasta el siglo XIX, muchos de los techos de las casas terreras del norte de Tenerife estaban contruidos con tejas musteras, un objeto de barro que las mujeres modelaban sobre sus muslos en el ámbito doméstico mientras realizaban otras tareas. Estos componentes terrosos, dibujaron un paisaje arquitectónico autosuficiente, que se valía de los recursos naturales que tenía la isla para la construcción de estructuras sostenibles. Con la imposición de una isla global que abandona todo rasgo diferencial, la teja mustera deja de tener valor y nos resulta lejana: una “brecha que señala pero a la vez separa” (Sánchez 2020, p.105). La cultura en ese sentido mencionado se convierte en transgénica y queda subsumida bajo una identidad uniforme.

La traza de esos cuerpos aún perdura en el paisaje que sobrevive entre el cemento. Así, la impronta de sus huellas al modelar las tejas o la variedad de sus formas –que dependía de quién las hiciera– siguen latiendo. Cuando paseo y veo los tejados en mi pueblo, quisiera trepar por ellos para tocar esas inclusiones desconocidas e intentar descifrarlas, como quien descifra un jeroglífico. Porque algo dentro de mí sabe que la huella de la narradora quedó adherida a la narración, como sus huellas a la superficie de la teja¹. Algo me dice que aunque no las pueda entender, siguen transmitiendo un mensaje claro y poco rebelde a pesar de los años:

un día estábamos vivas y estuvimos aquí (Abaga 2007).



1.

¹La huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro” (Benjamin, 2001, p. 119)

1. Composición de un paisaje intersticial, modulable entre citas icónicas y canciones de cura. © Carla Marzán



Meseta 02

Carla Marzán

En *Alter Ego* (1986) (2021), Lucía Dorta, artista y amiga, también habla en esta videoinstalación del paisaje de la memoria del entorno rural canario. Lo hace desde una mirada histórica que se amplía (literalmente) a través de la pantalla, pero que tiene intención de escuchar de cerca los pasos de los cuerpos que narraron la memoria colectiva de Los Silos, su pueblo natal. De registrar –para así, seguir transmitiendo– el recorrido de esas palabras ya olvidadas. Como una cartógrafa, reinventa un paisaje intersticial. Un espacio que, aplicando las tesis de Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método* (1998), haría de intermediario entre herencia e interpretación, día yuxtaposición entre lo local y lo global y de hibridación entre una memoria particular y otra colectiva. En su mapa, Dorta propone un trazado en el que por un lado, recoge las voces de las mujeres que transmitían su aquí y ahora de modo estático y permanente. Pero, por otro, desde una perspectiva cenital que recuerda a un videojuego, capta un paisaje que se deslocaliza dentro de la esfera de la globalización virtual, en el que el tiempo real se vuelve un tiempo diferido.



2.

2: Lucía Dorta, *Alter ego* (1986) (2021). Videoperformance instalativa, medidas variables. 14' 55" © Lucía Dorta.

La figura que aparece en *Alter Ego* (1986) se mueve rápido y sin rumbo alguno; una mujer perdida en mitad de la carretera infinita que parece pedir auxilio. Quizás, intenta escapar del control social, que muchas veces impone un pueblo, donde algunas palabras y formas de vida se tienen que llevar ocultas (sobre todo aquellas que suscitan mayor incompreensión). La huida se vuelve controlada por los ojos que observan el acto que, desde una posición superior, vigilan (y castigan) cada movimiento del personaje. Así, la pieza pone en evidencia cómo algunos elementos que constituyen el paisaje, como la planificación urbana, consiguen –desde la mirada hegemónica– ser constituidores de sentido; comportarse como una herramienta significativamente opresiva que es capaz de organizar y acotar a los sujetos que envuelve, dotándolos de un rol y comportamiento concreto. Como en un videojuego en el que según la elección del género del personaje (siempre binario y sexualizado), el usuario puede tener ciertos privilegios que definen el modo y la forma en la que interactúa con el territorio.

Si el turismo, la industrialización y la superpoblación produjeron en el paisaje isleño una mutación desgarradora que socavó las marcas, los rastros, las huellas y las palabras de los cuerpos que lo construyeron, con la transición hacia el entorno digital, el tejido territorial, tan siquiera aparece en la escena. Los dispositivos mediáticos parecen conformar una nueva representación del paisaje, donde la mirada se dilata a nivel global, y no existe una mirada territorial –ni identitaria– a la cual aferrarse. El sujeto y el objeto borran sus matices diferenciadores y pasan, cada vez más, de ser constituyentes de la realidad a devenir entes constituidos.

A diferencia de un paisaje de la memoria que reordenaba la diversidad local para elaborar algo semejante a un “mundo” con sus propias estructuras, con su propio ser, estos paisajes virtuales –como consecuencia del propio soporte mediático en el que se

16

Meseta 02

Carla Marzán

Walter Benjamin (2008, p.307), citando a Leopold Ranke, dice que articular el pasado históricamente no significa reconocerlo “tal y como ha sido”. Es evidente que la dinámica de esta labor –que orienta los objetos a cuerpos productivos que habitan, a su vez, un espacio reproductivo– es desigual y circular, por lo que no pretendo reconocerme en ella. Más bien, la acción recoge esa práctica desde un cuerpo y tiempo distintos que nos interpelan y que quieren dialogar para tratar de entender. Desde una conciencia histórica, reescribe sobre el barro –como si fuera un palimpsesto– el pasado de quienes entre cuatro paredes, olvidadas y sin reconocimiento, fabricaron un elemento que hoy pasa desapercibido, pero que fue capaz de recubrir multitud de hogares y pueblos que aún siguen en pie.

Meseta 02



15

Carla Marzán

encuentran– tienen la capacidad de subvertir los códigos locales a lenguajes universales y viceversa. Mientras la identidad del paisaje de la memoria intentaba delimitar una semejanza de lo que era el contexto local, los paisajes contemporáneos son capaces de construir nuevas configuraciones identitarias, que se modifican, fragmentan y remodelan constantemente. La particularidad de este paisaje, como símbolo de identidad, deviene un catálogo del todo. La imagen –que parecía no vivir por sí misma, sino en un entorno que creaba subjetividades– desambigua ahora fugazmente autónoma, tirando sin mapa alguno las distintas culturas de un mismo color. Y mientras tanto, vinculado a ese desvanecimiento del paisaje virtual, somos hijos e hijas de la falta de pertenencia a un lugar, de una identidad a la cual sujetarse, del desarraigo. “Un territorio lleno de personas que no quieren irse y que hacen lo posible por no tener que hacerlo. (...) Que señalan las ausencias, que inciden en lo que tenemos que preservar” (Sánchez 2020, p.105).

¿Cómo hablar entonces de lo que nos resulta desconocido y lejano?
¿A dónde irá la cultura (en su origen etimológico) que se resbata de la fugacidad de internet?
¿Es posible hablar de lo local en un mundo globalizado?

Es difícil, cambiar la forma de mirar cuando se ha interiorizado y enraizado esta identidad a lo largo de la historia. Por ello creo que no debo tener una visión pesimista de los paisajes virtuales (ya no hay distinción alguna de su inherencia en nuestra mirada), sino más bien lo contrario. Me planteo si en esta época de aceleración tecnológica, es posible reimaginar la narración local y la emancipación de los feminismos; reflexionar si es necesario apropiarnos de la morfología del imaginario que ha definido a Canarias para provocar su transformación en algo totalmente opuesto a su intención pirimigenia. De la misma manera, esto lleva a cuestionarme la potencialidad de la reconfiguración constante de (las) identidades) que promete la red para atender a aquellas más desfiguradas, como los cuerpos que no han encontrado representación ni objetos de identificación en ese proceso espacial y cultural dentro del paisaje, pero que con sus huellas y palabras, compulsionaron aquello que habita tímidamente en nuestra memoria. Podría ser un ejercicio interesante responder desde las pantallas a una nueva categoría de paisaje a fin de encontrar otras dimensiones de la historia y así aprovechar los medios tecnológicos para reinterpretar y hacer legible un pasado que ha perdido su voz para nombrarlo lo que carece de nombre. Seguir recordando (y reivindicando) desde esos paisajes intersticiales el rastro que dejaron quienes estuvieron detrás del telón y que no podemos olvidar:

un día ellas estuvieron vivas y estaban aquí.



3.

ATXAGA, Bernardo. 2007. *Marqués*. Barcelona: Editorial Anada.

BENJAMIN, Walter. 2008. “Sobre el concepto de historia”. En: ROF TEJEMANN y Hermann SCHWEPPEHAUSER (eds). Walter Benjamin. Obras. Libro 1, vol. 2. Madrid: Abada Editores, pp. 305-318.

BENJAMIN, Walter. 2001. “El narrador”. En: Eduardo SUBIRATS (comp). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, pp. 111-134.

GALEANO, Eduardo. 2006. *El libro de los abstrusos*. Madrid: Siglo XXI Editores.

GADAMER, Hans Georg. 1998. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

SÁNCHEZ, María. 2020. *Tierra de mujeres*. Madrid: Editorial Planeta.

Meseta 02

17

Carla Marzán

1PX/4KM

Jaime Sebastián

Jaime Sebastián (Valencia, 1992) presentó el pasado febrero su último proyecto editado desde Handshake, que lleva por título *1PX/4KM* (2022). El libro es la materialización de una investigación de más de dos años bien aprovechados, durante los cuales el autor ha conseguido capturar imágenes del planeta Tierra, desde más allá de la atmósfera, haciendo uso de las cámaras de antiguos satélites que derivan en la órbita terrestre en un proceso de abandono y obsolescencia.

1PX/4KM es un libro de formato complejo, y el trabajo de edición del proyecto así lo experimentó, teniendo que pasar por tres imprentas distintas y contando con las manos del autor en el proceso final de encuadernación. Podría describirse como un conjunto de documentos, en formato apaisado, con portadas satinadas de líneas platinadas, encuadernado con unos tomos que imitan los documentos científicos. Contiene varias láminas impresas en risografía de las imágenes que el autor ha capturado con los satélites. Estas láminas están acompañadas de varios inserts que completan el objetivo principal del proyecto: contribuir con la difusión y hacer divulgación de las posibilidades de la técnica fotográfica empleada.

Unas semanas después de su primera presentación pública nos reunimos con Jaime en su estudio de Valencia para que nos ayudara a entender un poco más el proyecto. De lo hablado en esta charla, transcribimos la entrevista que aparece a continuación, con la que esperamos abocar al interés y al entusiasmo que el autor nos ha contagiado sobre su proyecto.

28

A lo largo del proyecto, y también desde la forma en la que lo produces y construyes como libro, hay una alusión constante a lo que podríamos llamar tecnortesanía precaria. ¿De qué manera te has relacionado con ese mundo tan específico que mira al espacio, buscando y esperando encontrar algo allí arriba?

Claro, yo no he inventado nada, esto pertenece a una comunidad alrededor de todo el mundo organizada desde hace muchos años, que son los radioaficionados. Esta gente utiliza distintas técnicas, y lo mismo les gusta escuchar a la policía, que hacer cohetes, que esto. Me empecé a meter en sus foros, en *Reddit*, en canales de *Discord*, y aunque hay gente haciendo cosas muy interesantes, en general son perfiles que parten de la ingeniería o de las telecomunicaciones... Les interesa la tecnología y punto, quieren mejorar sus habilidades, las técnicas, los procesos, abaratar los costes... La técnica que yo uso para el proyecto funciona como una puerta de entrada al mundo, pero en la que los radioaficionados, en general, no profundizan. La desmontan durante una semana y cuando lo consiguen saltan al siguiente reto, a por los satélites a color. Los más actuales... y a mí me entran ganas de decirles: espérate, párate, mira lo que has hecho, saca el ordenador, imprímelo, enséñame también lo que te han salido mal, no me pases solo las fotos técnicamente buenas...

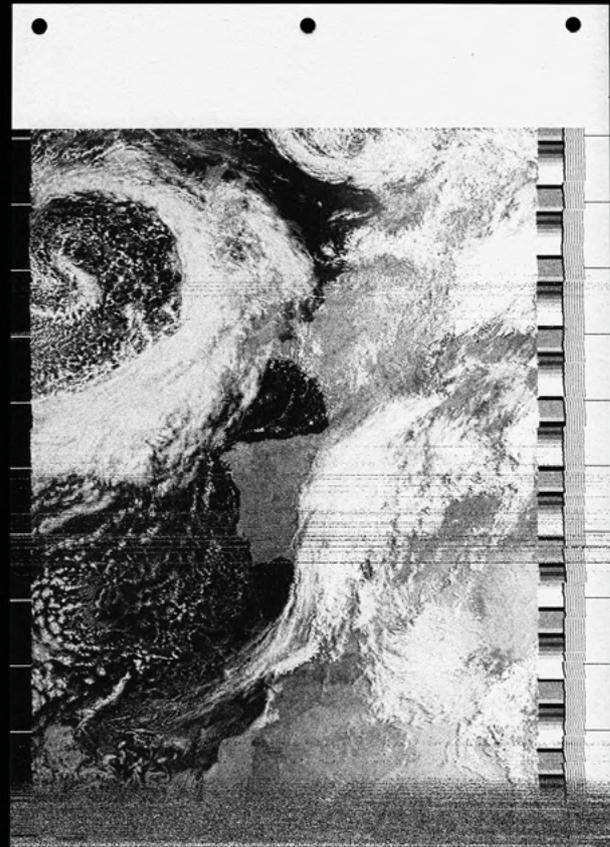
Domo

Buscando material, fui descubriendo como, en los 70, el hobby comenzó difundirse en revistas y clubs privados, que pronto evolucionarían a los diferentes lenguajes de Internet. Se trata de un hobby que poco a poco, se ha ido democratizando, tanto en sus formas de divulgación como en los recursos necesarios y costes implicados. Si antes había falta una habitación llena de trastos, racks hasta arriba de material industrial, de miles de euros, hoy basta con un emulador del tamaño de un USB para simular todos esos dispositivos. Yo lo llevo dentro de una funda que actúa como jaula de Faraday, y hace de puente entre el ordenador y una antena casera, formada por dos palos metálicos de 435 cm que forman un ángulo de 120 grados, y con eso basta para capturar imágenes que están siendo tomadas desde un satélite.

Cuántanos un poco: ¿Qué tipos de satélites utilizas? ¿Cómo llegas a ellos? ¿Qué es lo que te atrae de estos satélites?

Los que uso en el proyecto son satélites meteorológicos, que se han usado y se usan para estudiar la tierra, la evolución del cambio climático, y todo eso. Empezaron a usarse en 1960, con el

1. Estrado de *1PX/4KM* (2022).
Cartero de Contreras, C. Contreras,
Los Los 1116. In 4772030304050504.
+34 9250070203050503. Sciteller.
Derechos © Jaime Sebastián.



Jaime Sebastián

Tros-1 y en 1965, ya tenían fotografiado el globo completo y habían lanzado nueve satélites más. Es una carrera que va muy rápida la obsolescencia de los satélites es muy corta. Yo uso los NOAA-15 NOAA-18 y NOAA-19, que son unos satélites que dan vueltas a la tierra cada 101 minutos, escaneando el planeta al completo. Hoy en día, son satélites a los que solo se recurre para emergencias o situaciones donde los satélites más modernos necesitan un respaldito, no son basura espacial, porque siguen encendidos, pero están en proceso de abandono. La misión oficial que tienen suele durar 2 años, después los dejan funcionar 2 años más, por si acaso. A partir de ahí son abandonados hasta que se caen, se estropean, o algo impacta contra ellos y salen de su órbita. Me interesa utilizarlos porque supone trabajar con una tecnología casi obsoleta, como podría ser la máquina de escribir o la fotografía analógica, son ejemplos de tecnologías que ofrecen un espacio muy amplio para la experimentación. Pero claro, nunca vamos a dejar de tener la posibilidad de revisitar la máquina de escribir o la cámara analógica, eso da cierta tranquilidad. En cambio, estos satélites tienen una fecha de caducidad, una cuenta atrás impredecible, que me llevaba a plantear el proyecto como una misión de urgencia, porque en cualquier momento se puede acabar, y quien no haya investigado esto, ya no va a poder hacerlo.

Al fin y al cabo, y al margen de los dominios de la autoría, estas generando una relación y una interacción con la cámara, aunque nunca vayas a llegar a tocarla.

De alguna forma hay un proceso de intimación con la cámara con la que trabajo como parte del proceso de humanizar la imagen. Al principio comencé mi investigación a 3 satélites concretos del proyecto de la NOAA, Oficina Nacional de Administración Oceánica y Atmosférica de EEUU, y me centré en su historia: los avances tecnológicos que supusieron, su proceso de manufacturación. Por ejemplo, en 2003 hubo una negligencia en la fábrica que se encargaba de construir el modelo NOAA-19. A alguien se le pasó apretar unos tornillos y, al darle la vuelta, se les cayó al suelo. Lo día de hoy es uno de los accidentes más caros de la historia aeroespacial, unos 135 millones de dólares en dinero público de metedura de pata. Un desastre económico que en parte fue subsanado por la empresa privada encargada del proyecto, Lockheed Martin, que es una de esas compañías gigantes como Northrop Grumman, Boeing, y demás, que derivan entre la industria satelital, los aviones comerciales y la industria de la guerra global. Un rollo un poco chungo.

A mí me interesan estos satélites porque la imagen que producen es temporal. Después del NOAA-20 la tecnología cambia y los satélites llevan ordenadores a bordo que procesan la imagen y envían un archivo cerrado. Con este gesto se pierde mucho. Los archivos se igualan casi independientemente de quien tome la captura. Y es ahí donde encuentro una posible autoría. No hay un autoría de la imagen como tal,

Domo

porque me limito a recibir información del satélite, es una comunicación unidireccional. Pero, la imagen final, se ve afectada por muchos condicionantes sobre los que sí tengo control.

En todo caso, habría una forma de apropiación económica. Son biliones de dólares de inversiones públicas, de los cuales obtenemos un beneficio muy abstracto. Podemos entender la sección del tiempo del televisor, pero no se nos explica que consiste el proceso. Mi labor ha sido la de simplificar ese relato al máximo para que podamos integrarlo y ser conscientes de nuestra propiedad pública. Al fin y al cabo, por 40€ que vale la antena tienes acceso a cámaras de decenas de millones de dólares.

Con respecto a esa temporalidad de la imagen: hay un componente de performatividad en el acto de obtenerla, que está suñado a la traducción de la frecuencia en una imagen que es casi un escaneo ambiental del mundo, en el que el propio contexto condiciona la toma de la imagen. El paisaje afectado por el paisaje, y la imagen afectada por la mirada. ¿Cómo te has desenvuelto ante la acción y las posibles contingencias del acto fotográfico? ¿Cuál es el ejercicio para descifrar cómo y cuándo puedes tomar la imagen?

La posición de los satélites es de dominio público, y hay programas que trackean el recorrido y te ofrecen una lista de horas en las que el satélite que buscas pasará cerca de tu localización. A la hora de tomar la fotografía, la cámara del satélite actúa como un escáner que registra línea a línea una imagen constante e infinita. Con el movimiento del los porpios satélites, se van construyendo las imágenes que componen el proyecto. En cada captura, el ancho de línea es fijo y el alto representa la variable del tiempo, lo que haya durado la conexión entre receptor y satélite. En el libro, las capturas se ordenan de conexiones más cortas a conexiones más largas. La resolución de estos satélites es la que da título al proyecto, 1 píxel cada 4 kilómetros.

Por otro lado, estas ventanitas de conexión son el principal contacto con el satélite. ¿De qué depende esa ventanita? De las condiciones del paisaje desde el que se fotografía. La conexión sólo funciona cuando no existen obstáculos entre la antena y el satélite, es decir, cuando puedes ver el satélite en el cielo, aunque no lo puedas ver realmente, y eso depende en gran medida de tus horizontes. Si te encuentras en una ciudad rodeada de edificios, tus horizontes están más altos y tu ventana de conexión es más pequeña. Por ejemplo, la primera imagen del fotolibro está tomada desde Vallecas entre edificios, mientras que la última está tomada en Pirineos. Para esta última me paré con el coche en el arcén de la carretera de Canfranc sabiendo que iba a ser punto con más altitud de mi trayecto, pero claro, hasta llegar ahí tuve que ir acelerando, porque tenía apurada la hora a la que el satélite pasaría por encima y si no llegaba a tiempo había que esperar 5 horas para la próxima ventana.

Lo más interesante del proyecto ha sido aprender a leer las imágenes que sacaba. Hay glitches que son interferencias solares, pero también hay interferencias terrestres, por antenas o ruido. En una de las capturas hay una interferencia que causaron los gritos que

dos imágenes a la vez, que vienen de dos cámaras distintas, una en blanco y negro, y otra en infrarrojos. Me puse como pauta usar sólo las imágenes en B+N para el libro para simplificar la lectura. Aunque las imágenes de infrarrojos también son muy interesantes.



rodeaban el campo cerca de una carbonera. Hay un *cr-cr* constante que se traduce como líneas verticales sobre el paisaje. Creo que esto es lo más bonito que me ha pasado a lo largo del proyecto. Eso es el paisaje afectado por el paisaje.

Entonces, la imagen está totalmente afectada de lo acto de captura, ¿no? ¿O tiene el propio satélite algo que añadir a la imagen?

Las imágenes contienen muchas huellas del propio proceso fotográfico. Por ejemplo, hay algunas franjas negras, que son registro de mi propia negligencia, por impaciente. Al tomar la foto, yo no puedo escuchar la señal que recibí sino está escuchando el codificador, por lo que para asegurarme de que todo funciona, a veces me salía del software y lo escuchaba yo, interrumpiendo así la señal y generando una franja sin información en medio de la imagen. Otro ejemplo, son los finales en blanco de algunas de las imágenes. Estas huellas aparecen porque los satélites tienen un montón de satélites al espacio y les gusta hacer livestreams de todos ellos, en mi opinión, SpaceX es más plataforma de creación de contenido que agencia aeroespacial. En estos directos, los cohetes llevan a bordo decenas de cámaras para controlar todos elementos del lanzamiento, algunas cámaras les usan para el streaming y otras van encriptadas ya que podrían revelar algún secreto empresarial, o

2. Proceso de conexión en la Carbonera de Belvés, Francia. Fotografía por LUCE. © Jaime Sebastián.

dan información sobre los niveles de vegetación, concentraciones de CO2, posibles fuegos forestales, la temperatura de la tierra y la temperatura del mar. De hecho, combinando ambas imágenes es como los científicos obtienen los datos meteorológicos que buscan. En ese proceso, el software incorpora muchos datos como modificaciones de color, correcciones geométricas y también las líneas cartográficas de los países. Es algo que a los radioaficionados les gusta mantener, pero a mí me interesaba mucho más la señal en bruto.

¿Estas imágenes no se encriptan?

En los satélites más recientes, sí, en los que uso para el proyecto no. Pero aún así, la gente es muy capaz de acceder a ellos. Ahora SpaceX está mandando un montón de satélites al espacio y les gusta hacer livestreams de todos ellos, en mi opinión, SpaceX es más plataforma de creación de contenido que agencia aeroespacial. En estos directos, los cohetes llevan a bordo decenas de cámaras para controlar todos elementos del lanzamiento, algunas cámaras les usan para el streaming y otras van encriptadas ya que podrían revelar algún secreto empresarial, o

Domo

31

Jaime Sebastián



Marina González Guerreiro, antes de mudarse, trabajaba en el estudio que hoy ocupamos nosotros. Cuando llegamos para instalarnos, el espacio aún conservaba huellas de su proceso, gotas de cera en el suelo, polvo de yeso en los rodapiés, un tronco de árbol en el que seguimos grabando las iniciales de quienes vienen a visitarnos y unos dibujos de puentes esbozados con pintalabios sobre la pared. Durante las primeras semanas en el estudio, la huella de Marina tenía forma de paisaje. El imaginario que Marina desarrolla, alude a un campo que sale y entra del cuerpo y la memoria hacia y desde escenarios ficcionales. Su trabajo, que ya sabemos que es íntimo y tan delicado como abrupto, se proyecta hacia el afuera como un paisaje somático que, prácticamente, obliga a quienes escribimos sobre él a hacerlo desde el vínculo que tenemos con ella. Marina es, por ello, un vórtice hacia el paisaje oculto. Esto es algo de lo que Alex Granero también parece haberse dado cuenta cuando salió a buscar agua junto a Marina. Para Granero, el ejercicio zohori fue un contexto para "pensar la búsqueda como el tránsito por un paisaje oculto y explorar su potencia simbólica. Intentando sonar solemne y convencido, le digo a Marina que sin la voluntad de querer encontrar agua no se puede salir a buscarla. A Marina parece no importarle mi tono trascendente. Se lo agradezco en silencio. Ella insiste en que si sigo practicando, algún día podré llegar a encontrarla" (2022, p.64). La búsqueda de Marina parece tener más que ver con pasearse por el paraíso perdido que con replicar estanques, bosques, lagos o ríos.

GRANERO, Alejandro. 2021. Decir casa, cielo, bosque. Ensayo sobre la habitabilidad del mundo en los límites de la visualidad. Miguel Molina y Elias Pérez, dir., Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, Valencia.

Jaime Sebastián

no tienen interés visual para el neófito. Hace un par de meses un grupo de radioaficionados consiguió desenscriptar una de las cámaras de abordaje privadas y retransmitiría en abierto. Todo esto en directo mientras el conete despegaba!

¿Habrá problemas legales con las compañías si esto continúa practicándose?

Bueno, hasta cierto punto. La NASA y NOAA son muy conscientes de que existe una comunidad de radioaficionados que les gusta usar su maquinaria, al final estas comunidades son su mejor público y en ocasiones son potenciales futuros empleados. Por lo tanto, es algo que permiten e incluso, en algunas ocasiones, lo incentivan y promueven. Hay muchos ejemplos de proyectos de gente que usan estas tecnologías para proyectos personales y colectivos. Existe un periódico en Tokio que lleva años usando la frecuencia asignada al parte meteorológico de los barcos, para publicar su portada día a día y hay un tipo en Australia que las recopila en un blog. También el programa ARISS-SSTV en el que, desde la Estación Espacial Internacional, emiten por radio cada dos o tres meses, unas estampitas coleccionables, como sellos conmemorativos de misiones espaciales. Los radioaficionados quedan para este evento y las coleccionan como si fueran NFTs. Es un claro ejemplo de que la NASA es consciente de la existencia de estas comunidades y en ocasiones prefiere incentivar estas prácticas a encriptar sus señales.

32

Wow, como-NFTs... Perdón, volviendo a tu proyecto. De alguna manera te has involucrado en una labor de resignificación de la imagen cartográfica, pero, a su vez, también podemos pensar las imágenes del libro como una serie de autorretratos. La mirada del mapa cenital, la relación entre la distancia del espacio con respecto al cuerpo. Hay una idea de presencia del cuerpo como elemento de la fotografía, pero también la hay de construcción del paisaje que incluye al cuerpo. ¿Cómo te has encontrado en esa deriva entre fotografía y cartografía?

En las imágenes de este libro no hay territorios, es una cartografía del mundo como todo. En el proyecto hay algo de borrar las fronteras, cambiar el ángulo, abstraer los territorios... Realmente, somos una generación que da por hecho la imagen cenital pero, si se contextualiza con la historia de la humanidad y con la historia del arte, es una auténtica bizarra. Julián Barón me recomendó un texto de Hito Steyerl que va sobre la imagen cenital, en la historia del arte. Dice algo así como que el punto de vista siempre ha estado relacionado con la evolución de la humanidad. Cuando no se usaba la perspectiva vivíamos en una época de deidades y verdades absolutas. Con la invención de la perspectiva caballera se empiezan a establecer conocimientos colectivos, y con la perspectiva cónica llega la iluminación y la subjetivación de la realidad, la cónica es la mirada del propio sujeto, arranca el antropoceno. Hoy, tal y como

expone Steyerl, la perspectiva que nos representa es la cenital, vivimos en la era de la pos-verdad, un horizonte infinito de capitalismo destructivo, sin suelo en el que apoyarnos, omnicidentes de todo y sin poder conocer nada.

Además, estas imágenes cenitales, que consideramos que sabemos leer, están plagadas de códigos estéticos y convenciones sociales que asumimos sin ser conscientes. Por ejemplo, estamos acostumbrados a que todo lo que vemos desde un plano cenital, esté corregido con respecto al Norte. En estas imágenes, el Norte terrestre no siempre está recto, depende de la trayectoria del satélite, y como consecuencia a muchos las cuesta reconocer la forma de los países y situarse en el plano. Me fascina que basten 5 grados de inclinación para que la cosa se vuelva abstracta. En el libro todas las imágenes están en horizontal porque no me interesa un reconocimiento pleno de la cartografía, sino un proceso de abstracción, sin metadatos, sin colores, sin fronteras, me apetece observarlo tal como es, tal y como somos. Quizás desde un punto existencialista, estas imágenes están poniéndonos en nuestro lugar y en nuestra escala real. Se podría decir que son autorretratos de escala existencialista.



3. Documentación de *SPX/GAM*, 2022. © Jaime Sebastián.

Domo

Luna

Cabo

Manuel Minch

Internet Moon Gallery (IMG) surge en 2016, como un proyecto sin ánimo de lucro a raíz de un trabajo de investigación que realizó Manuel Minch en la Universidad de Castilla-La Mancha vinculada con el arte digital y las prácticas post-internet.

Utilizando herramientas de software digital, empleadas mayormente por las agencias inmobiliarias para realizar tours virtuales, Minch plantea un espacio 360º ubicado, si así puede decirse, en Internet. IMG se define así como un espacio desde el que realizar propuestas curatoriales, y en el que diversos artistas de cualquier parte del mundo desarrollan propuestas *site specific*, que dialogan con este espacio y con las otras múltiples propuestas realizadas dentro de la larga trayectoria del proyecto.

IMG trataba de huir de la jerarquía del scroll que impone la web 2.0 y proponer así un espacio virtual hipertextual y colaborativo, que se inaugura cada luna llena en el espacio web www.internetmoongallery.com.

El relato del origen de este espacio virtual narra cómo el colectivo GATAP, *Graphic Thoughts About The Postinternet*, envió a Luna un astrónomvil que portaba un router Mo-Fi. Este terminal, según ficciona la historia, tras varios intentos infructuosos de hackear las conexiones de la Estación Espacial Internacional, consiguió establecer la primera zona con Internet libre en la Luna, desde donde se transmite Internet Moon Gallery. Partiendo de este relato post-documental y la potencialidad del espacio virtual, Minch comisaría y gestiona numerosas exposiciones y propuestas artísticas hasta que este año 2022, decide embarcarse en un nuevo proyecto de gestión curatorial, esta vez como un espacio físico, un local asentado en el barrio de Tres Forques de Valencia al que bautiza como Luna.

Manuel Minch, con este nuevo proyecto que pretende ser, haciendo un juego de palabras, satélite de Internet Moon Gallery, hace un ejercicio de desplazamiento. Con IMG, este vector se traza de lo local a lo global, cogiendo distancia, colocándose en este espacio lunar especulativo y mirando hacia la Tierra. Con Luna, se hace el trabajo inverso desde un punto muy específico de Valencia. Propone una toma de distancia y aproximación, a través de la recta que une la Tierra con el cuerpo celeste.

Nos desplazamos al espacio, aún en construcción, para que nos cuente un poco más sobre el proyecto.



¿Cómo surge Luna y cómo dialoga con tu anterior proyecto, Internet Moon Gallery?

Luna surge a raíz de la necesidad de tener un espacio de producción para mi práctica artística. Después de la situación que propició

la pandemia del COVID-19, la cual pasó en un espacio muy pequeño, en Barcelona, sentí que el retorno al taller era un movimiento necesario. Además, debido a las restricciones de la pandemia, los espacios culturales y las instituciones comenzaron a

adoptar las mecánicas virtuales propias del arte digital: los tours virtuales en galerías se habían convertido en la única forma de visitar las exposiciones, pero no pretendían generar nuevas dinámicas. Simplemente, se trataban de proyecciones literales

Manuel Minch

del espacio de la galería al entorno 360º, pero las jerarquías seguían siendo las mismas, así como la manera en la que el espectador se relacionaba con las obras, de una manera frontal. Se había perdido toda la dimensión colaborativa, que era lo que a mí me interesaba cuando desarrollé IMG.

Este espacio es tanto mi taller como un espacio expositivo en donde generar diálogos. Me interesa especialmente el carácter procesual de los proyectos, por eso considero que un taller es el espacio idóneo para reflexionar sobre esto. La idea es que los artistas que expongan trabajen aquí durante un tiempo en el que compartamos ideas y procesos, al igual que pasaba durante el desarrollo de las propuestas de Internet Moon Gallery. Mi intención es mantener ambos proyectos de forma simultánea y que dialoguen entre sí, aprovechando las características de cada uno. Entender Luna como un satélite de IMG, me permite poner en relación a artistas que no residen en esta ciudad con artistas que sí que lo hacen, y esa es la idea. Serán dos propuestas que convivirán al mismo tiempo, en dos especialidades distintas.

¿Se mantendrá el calendario lunar?

Sí. Las exposiciones continuarán siendo en luna llena. Me gusta mucho el hábito de mirar a la luna para saber cuánto quedaba para la siguiente exposición, era como mi calendario. Había veces que mirar a la luna a veces me agobiaba. Uoder, no queda nada!

Volviendo a lo que nos acabas de contar, al pretender que artistas locales compartan durante un tiempo taller contigo, ¿las propuestas serán específicas para este espacio, al igual que lo son en IMG?

Sí, esa es mi intención. Me interesa convivir con los artistas que participen en el proyecto, ceder mi espacio, más que elegir una serie de piezas. Me interesa

conocer los distintos procesos de las personas, que replensen el espacio y que cada expo sea muy distinta. No me interesa tampoco que en Luna, al igual que en IMG, se limiten a un formato expositivo impuesto, sino que experimenten y tensen los límites de ambas tipologías de espacio. Me gustaría que todo el lugar fuera abercable, instalable, transitable.

Nos llama la atención tu interés por generar espacios expositivos y por el comisariado, por encontrar vínculos entre las artistas y los propios espacios, y observar que esta práctica, enfocada a la curaduría, va muy ligada a tu práctica artística. ¿Consideras que todo consiste en una retroalimentación?

A veces es bastante conflictivo, porque ambas actividades demandan tiempo y dedicación. Sin embargo, sí que existe una simbiosis en todo ello. Al final, para mí un buen artista es el que sabe comisariar, porque al final se articulan ideas, igual que lenguajes, imágenes, obras. El comisariado participa y es otra forma de la producción artística. De igual forma, IMG nunca estuvo vinculada con mi nombre. Me interesa que sean prácticas tangenciales que, efectivamente, se retroalimenten de una forma personal, pero que no se vean directamente relacionadas.

Sin embargo, la urgencia de gestionar un espacio físico que dialogue con el entramado cultural, proviene de la progresión de lenguajes en tu producción.

Sí, es lógico que, al final, estén relacionadas porque responden a aquellas investigaciones que estoy realizando a nivel de producción. Al final, todo está afectado por el contexto y los lenguajes varían. En mis inicios en la universidad, pintaba. Después, influenciado por el trabajo de mi padre, comencé a experimentar con la mecánica. Prosegui investigando sobre arte digital, porque mi hermano me enseñaba informática, que fue cuando comencé con IMG. Ahora,

pués de lo comentábamos antes. Después de varios años trabajando en pantalla, la necesidad de instalar y trabajar con distintos materiales era imperiosa. De ahí que Luna busque perseguir esta lógica, aunque siempre en relación con todo lo anterior.

Estás actualmente en Valencia varios proyectos de espacios de arte autogestionados. Póts. A10 o Zapé, dentro de los cuales se inscribirá Luna.

En Valencia se están desarrollando cada vez más espacios independientes autogestionados en los que se están planteando propuestas muy interesantes, desde lo editorial, lo procesual, lo discursivo y lo instalativo. Ojalá pronto confluyan todos los proyectos y se potencie una comunidad experimental paralela al circuito galerístico. Al fin y al cabo, nos separan varios barrios, pero orbitamos entre nosotros.

1. Manuel Minch en Luna. © Sofía Alemin

Miguel Rubio Tapia (1993, La Palma) trabaja desde la práctica artística y el comisariado. Su objeto de estudio orbita en torno a las formalizaciones que realiza el poder, desde las tendencias de producción capitalistas a la producción de conocimiento, para legitimarse y reproducirse a través del cuerpo. Es graduado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna por la rama de Transdisciplinarias. Actualmente finaliza el Máster de Producción Artística en la Universitat Politècnica de València.

Carla Marzán (1997, Tenerife) es graduada en Bellas Artes por la Universidad de la Laguna en la especialidad de Proyectos Transdisciplinarios. Mediante su investigación artística y comisarial, indaga las distintas yuxtaposiciones entre el contexto local y el global desde una mirada feminista. En su producción artística, es común encontrar binomios de materiales -coetáneos y atávicos- que adoptan diversas formas y lenguajes, que tratan de dialogar de forma continua entre sí, para interrelacionar el pasado y el presente.

Marina González Guerreiro (1992, A Guarda) es graduada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca y Máster de Producción Artística en la Universitat Politècnica de València. Con una aproximación desde lo 'instalativo' a medios como la escultura, el vídeo, la fotografía o la pintura, aborda la inserción de los grandes relatos en el ámbito cotidiano a través de la subjetivación y la resignificación de los objetos. Su proceso creativo parte de la acumulación de materiales, convirtiéndolo el estudio en un espacio de ensayo, donde objetos de las más diversas procedencias conviven en un ritual íntimo. En su práctica se percibe un precioso construido a través de materiales precarios y usados, así como la búsqueda del equilibrio entre el orden y el desorden, el control y el azar.

Jaime Sebastián (1992, Diseñador y editor. En 2018 abre Junto con Rubén Mantecinos el estudio/editorial, «Hendstheke». Desde entonces, han diseñado y publicado libros con un fuerte enfoque en la experimentación gráfica y han participado en ferias de edición independiente por toda Europa. En 2020 co-fundaron su propia Feria del Libro de Arte en Valencia, «Rincón Art Book Fair». Su interés por desarrollarse en nuevos campos de la cultura le ha llevado a colaborar con artistas, arquitectos, compañías de teatro, músicos y poetas.

Manuel Minch (1993, Santander) es graduado en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha, en la Facultad de Cuenca, donde colaboró con el Museo Internacional De Electrografía (MideClant). En el año 2017 se trasladó a Barcelona y completó el Máster de Investigación en Arte y Diseño en el Centro Universitario de Diseño y Arte de Barcelona (EINA). Sus últimos trabajos toman conceptos como la precariedad, la restricción, el autocontrol y las macro-narrativas que neutralizan modelos de vida alejados del hegemónico. Busca formas de actuación que funcionen inscritas en los márgenes, con especial interés en prácticas urbanas que partan de la colaboración y de la generación de comunidad.



34

Cabo



Conjuncto de campos

Álvaro Porras
y Sofía Alemán

Augustin Berque, en *La pensée paysagère* (2008), plantea la ineludible vinculación entre paisaje y sujeto. Lo hace desde dos mecanismos a través de los cuales pensar el paisaje como concepto, o como acción, es decir, como formas de contemplar o como formas de actuar. Berque parte de estos dos modos de pensamiento para encontrar un origen del paisaje. Define el primero de esos mecanismos como *el pensamiento (sujeto) del paisaje*, "un pensamiento que tiene por objeto al paisaje" (2009, p.19), es decir, un pensamiento, generado tras unos mecanismos de reconocimiento y representación -metalingüísticos-, en el que se produce una contemplación y análisis del paisaje como objeto. Este pensamiento (sujeto) del paisaje deviene tras el retorno lúcido de la mirada dirigida hacia fuera, al margen de la ortodoxia cristiana medieval, de la conciencia como mirada introspectiva, que impediría a Petrarca seguir contemplando el Monte Venturo.

El paisaje como objeto del pensamiento traería al Renacimiento europeo una nueva forma de pensar el paisaje, pero que no resolvería por sí misma "la identidad del hecho de pensar y el hecho de que haya paisaje" (2009, p.19). Esta relación queda manifestada en el concepto del *pensamiento paisaje*, que define el grado de vinculación histórica de una sociedad con su paisaje. Este vínculo está marcado por la cultura, como elemento de enlace que hace del paisaje un constructo cultural. Esta vinculación desarrolla un escenario conflictivo en el que se da una relación inversamente proporcional al grado de preocupación e investigación sobre el paisaje con respecto al cuidado del mismo. Un ejemplo de ello es que, tal y como dice Berque (2009, p.21), "de la Revolución Industrial en Inglaterra datan, aproximadamente, las primeras inquietudes seguidas de las primeras medidas de protección del paisaje, y eso claramente es porque la civilización industrial -la nuestra- es adversa a la calidad de los paisajes".

La mirada desde el *pensamiento paisaje*, elaborada desde la comprensión del paisaje de las civilizaciones primgenias, ha quedado cogida como una feticción laciana. La relación entre el trabajo y el paisaje, como acciones sobre lo natural, no solo ha condicionado el pensamiento sobre el paisaje, al trabajar la tierra, sino también su representación. La psicosis freudiana que apartaría la mirada del trabajo y del cultivo, "como un rasgo fundamental en las sociedades lo suficientemente complejas en términos de división del trabajo social como para desarrollar ciudades y una clase ociosa" (Berque 2006, p.40), generó una separación,

un distanciamiento entre lo humano y lo natural, entre el sujeto y el paisaje, como dos cosas distintas. Desde esta distancia, la naturaleza, como todo aquello que no es humano, ha sido construida como un objeto de estudio desde la mirada como objeto de conocimiento por parte del modelo científico, por una parte, y como objeto de contemplación por parte del pensamiento sobre el paisaje, por la otra.

Esa construcción, al igual que el desplazamiento en el paisaje, por parte del sujeto que se posiciona en él, exige, tal y como expone Michael Jakob, que ese sujeto reconozca la propia dimensión histórica de su conciencia, porque, para Jakob (2019, p.31) "allí donde hay paisaje, se produce un encuentro entre naturaleza e historia: la historia se inscribe en la naturaleza". En esa magnitud histórica del paisaje, la representación del mismo viene dada por un pensamiento constituido culturalmente. La genealogía de la representación del paisaje describiría una tendencia nihilista y pesimista del pensamiento sobre el paisaje asimilado. En su inicio, la identidad de naturaleza-jardín que tendría el paisaje en el Renacimiento europeo, si es que podemos hablar de paisaje antes del XVII, implicaba, según Jakob (2017, p.32), "haber interiorizado el proceso cultural de domesticación, el prolongado trabajo sobre la naturaleza que precede a toda constitución del paisaje". A este gran periodo histórico de la naturaleza pintoresca, le sucede, en la segunda mitad del siglo XIX, una concepción del paisaje más allá de lo bello, que ha perdurado hasta nuestros días. Un paisaje lacrado, partido, redibujado, modulado *antropotópicamente* como una réplica del poder humano que actúa sobre él.

Basado en una aproximación temprana de este abandono de la belleza puede leerse hasta William Turner y a la pintura de *Stowers Throesop Overboard the Dead and Dying - Typhoon coming on (1840)*, con la que el pintor inglés se iría aproximando al proceso de abstracción que vendría gestando desde que comenzó a alzar la mirada del horizonte al cielo. En este cuadro, se observa cómo los esclavos africanos enfermos, sometidos al dictamen del poder mercantilista sobre la vida y desaparecidos en la burocratización de la muerte, fueron virados por la borda en las faldas azules del Atlántico, bajo las órdenes del capitán, para que el sindicato dueño del barco cobrase el seguro que solo cubriría la vida de los esclavos ahogados. Para Turner, esta situación ocurre en mitad de una fuerte tormenta, un paisaje marino que deviene en masa agitada de agua, cielo y cuerpos.

En este escenario de caos, zanjado y pérdida del horizonte pintado por Turner, la perspectiva del sujeto, como apunta Hito Steyerl, ya no posee un punto de apoyo y el horizonte referencial se difumina como una sensación de vértigo y de oscuridad permanente. Las herramientas de medición como el astrolabio y la brújula sirven de poco en la oscilación de un sujeto que se desvanece porque "su estabilidad depende de la estabilidad de un observador situado en algún tipo de base, una costa, un barco o fundamento que pueda imaginarse como estable, aunque en realidad no lo sea" (Steyerl 2014, p.17). Curioso que el mismo Turner obligase a los marineros con los que se enrolaba a que le abiesen al mástil para poder capturar la imagen, poniendo a riesgo su propia vida.

Y es que, es necesario, para la mejora del aparato instrumental del modelo científico que toma el conocimiento del paisaje, un punto de vista externo, fuera, orbitante, sobretodo cuando las condiciones del propio paisaje no permiten la correcta lectura, es decir, cuando

el paisaje fagocita cualquier acto de dominio y control. La perspectiva lineal, ligada al régimen escópico y acompañada por los descubrimientos del proceso ilustrado, "también porta la semilla de su propia destrucción. Su objetivo científico y su actitud objetivista impusieron una representación que se afirmaba como universal, un vínculo con la veracidad que socavó las visiones del mundo particularistas" (Steyerl 2014, p.21).

En *Dialektik der Aufklärung* (1964), Adorno y Horkheimer realizan una crítica al sistema económico y a la herencia de las corrientes de pensamiento ilustradas. Para los autores, la técnica es la esencia del saber del sistema económico al que se refiere, o sea, el saber del capitalismo. Un saber, el cual, "no aspira a conceptos e imágenes, tampoco a la fidelidad del conocimiento, sino al método, a la explotación del trabajo de los otros", en definitiva, al "dominio sobre la naturaleza y sobre los hombres" (Adorno y Horkheimer 2009, p.60). La instrumentalización, ligada a la idea de progreso haría, de las gestiones del sistema, tareas mucho más directas y eficaces: "la radio, como imprenta sublimada; el avión de caza, como artillería más eficaz; el botemando, como la brújula más segura" (Adorno y Horkheimer 2009, p.60). Es, sin embargo, en el año 1959 cuando se pone en órbita la nueva herramienta "hija de los inventos de la modernidad, la cual traería consigo un nuevo cambio de paradigma y sintetizaría en sí misma los anhelos instrumentales de la modernidad. La gran herramienta del siglo XX no solo supliría cualquier necesidad de vigilancia y control, sino que traería consigo un nuevo giro escópico. Hablamos de la imagen cenital, del lanzamiento del Sputnik-1, de la fotografía aeroespacial. Hablamos del satélite.

Nuestro sentido de la orientación espacial y temporal ha cambiado radicalmente en años recientes como consecuencia de las nuevas tecnologías de vigilancia y monitoreo. Uno de los síntomas de esta transformación es la creciente importancia de las vistas aéreas, panorámicas: Google Maps, imágenes por satélite. Nos estamos acostumbrando cada vez más a lo que antes se denominaba la visión del *exo de Dios*" (Steyerl 2014, p.27).

Volviendo a Turner, la voluntad de trasgresión del punto de vista del sujeto con respecto al paisaje se daría, no solo en sus cuadros navales, sino, como apunta Steyerl, en representaciones como *Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway (1844)*, en los que el sujeto que mira al paisaje lo hace a través de una perspectiva en la que no hay sujeto. Es una perspectiva semi-aérea, en la que, nuevamente, el horizonte se difumina. En el cuadro de Turner, igual que en Maps o en las visualizaciones 360°, el espectador queda anclado al centro de la perspectiva y el paisaje se transforma en una suerte de ambiente general, en el que, además, el tiempo de la escena no es relativo al desarrollo de su acción sobre él. ¿Qué queda del sujeto entonces, si al mirar el paisaje no está afectado del tiempo ni del espacio? Este desplazamiento de la perspectiva, según Steyerl, crea una mirada descorporizada que es una mirada que surge de las vistas aéreas, tras la cámara espacial y la conquista de la mirada cenital sobre el mundo, reveladoras de la desigualdad social, y que tienen por origen a la industria militar y a la industria del ocio. "La navegación aérea expande el horizonte de comunicación y los drones vigilan, monitorean y matan" (Steyerl 2014, p.24).

Ahora, como Turner deseó al imaginar la masacre de los tripulantes del *Zong*, o al sacar la cabeza por la ventanilla del tren para comprender la fuerza de la velocidad, existe un punto de vista evento del *turbulente* suelto del vacío. Más eficaz, más poderoso, con una perspectiva divina. El paisaje contemporáneo, es decir, nuestro pensamiento sobre el paisaje en términos culturales, está, como apunta Jakob, íntimamente relacionado con el surgimiento de las tecnologías modernas. Estas tecnologías, continuando con el análisis del autor, generan un *omnipaisaje*, un paisaje que está presente siempre y en todas partes, y es que "el paisaje se ha afianzado no sólo fuera (en el mundo), sino también dentro, en la conciencia de las personas. Terremoto: la cabeza llama de paisaje" (Jakob 2011, p.45). El paisaje contemporáneo es, en sí, una suerte de *metáfora* histórica que contiene el mundo completo.

1 Según Javier Haderuelo Bosc, de conjunto, visión de conjunto, p.10, "una gran mayoría de sujetos de sufre -oge a/ende una perspectiva nivel cultural creen que el paisaje sobre el pose, es decir, una mirada es un concepto universal o que "La naturaleza es indeterminada los orígenes del término se puede perder en la oscuridad más que bajo la condición de un paisaje es una palabra moderna y sólo de acuerdo con y, por lo tanto, hay que tratarla las dos modalidades, móvil, in con cierta prevención: cuando vial y adherente in ita, de la el encuentros en textos, actualización Esta diferenciación transcripciones o traducciones léxica reciente fino se remota anteriores al siglo XVII y, por más allá del siglo XIX se encuentra en la mayoría de las lenguas en el uso contemporáneo. Pero occidentales: *Land* (Landscape especificando un origen del en inglés, *land-landschaft* en alemán, Alain Roger, apóyandose alomán, *landscap* en neerlandés, en Jean-Pierre Le Dantec, afirma *landscap* en sueco, *landshof* en danés, *paissage* aparece en francés, por primera vez en 1643 cuando *paissage* en español, posee el poeta holandés Jean Holmet traduce al francés el término flamenco *landscap* para referirse *topos-topos*, y también, pareciera a un "suelo" que representa se, aunque sin *racios* como en *palé*". El término aparece como árabe, *biid-mondor*. El *palé* es, un neologismo compuesto por en otro modo, el grado cero del el *sudario* *paiss* y el *paiss* -age, que tiene sentido

"En ella, la perspectiva lineal se desvanece en el fondo. No hay resolución ni punto de fuga, ni una visión clara del pasado o el futuro. Una vez más, lo que resulta más interesante es la perspectiva del propio espectador, que parece estar colgado en el aire, en el lado externo de las vías de un puente ferroviario. No hay claramente un pie bajo la posición que se le presume. Podría estar suspendido en la niebla, flotando sobre una tierra aserte" (Steyerl p.23)

ADORNO, Theodor W. y Horkheimer, 2009. *Dialektik der Aufklärung*. Editorial Bóicica Nueva.

BERQUE, Augustin, 2009. *El pensamiento paisaje*. Madrid: Editorial Bóicica Nueva.

JAKOB, Michael, 2018. *Contra la utopía temporal, la temporalidad del paisaje*. *Quinceo* revista del Departamento de Historia del Arte, *Urbipis e zofia nca artes lineal*, nº 15, pp. 31-51.

JAKOB, Michael, 2011. *Metacritique de l'omnipaisage*. En Toni LUINA

Ficha técnica:

- Páginas: 36
- Tamaño: 170x240mm
- Tintas portada: 1+1 (negro 2 caras)
- Papel portada: offset blanco standard 200gr
- Tintas interior: 1+1 (negro a 2 caras) - (4+4) CMYK en 4 pliegos
- Papel interior: offset blanco standard 140 gr
- Encuadernación: grapado standard

URL: <https://drive.google.com/file/d/1ZNPBGkSLpT-gBKcWGWg9LsPQKltyUbm4Le/view?usp=sharing>

CONCLUSIONES

Queremos considerar este apartado como un espacio para la autocrítica, pues planteamos este Trabajo de Fin de Máster como una oportunidad para continuar indagando sobre una serie de planteamientos e inquietudes que llevaban gestándose alrededor de nuestra producción desde sus comienzos. En ningún momento consideramos el resultado de este proyecto como la clausura de un camino, más bien todo lo contrario. Por ello, pretendemos que lo expuesto a continuación sirvan como apuntes y consejos para futuros derroteros.

Somos conscientes de la magnitud del tipo de estudio que hemos propuesto. Se trata de una propuesta muy amplia, en la que, a pesar de que hemos justificado a lo largo del texto las lógicas relaciones entre un capítulo y otro, se tratan de tres vías de actuación paralelas. La primera, nos permite conectar con nuestra práctica gráfica, la segunda, con nuestra práctica fotográfica, y la tercera, con nuestra práctica curatorial. Nuestro planteamiento, no obstante, propone una deriva libre y fluida entre estos tres aspectos de la imagen fotográfica y nos permite generar alegorías y otros mecanismos conceptuales para nutrir nuestra producción.

Por otro lado, es cierto que el contexto en el que se contempla nuestra investigación se limita a un determinado país, casi a una determinada ciudad y a una temporalidad concreta. Cierto es que la tendencia de la mayoría de las lecturas planteadas en la bibliografía era la de conducir al contexto estadounidense de los años sesenta. En cierta manera, comprendemos el contexto político y social del pueblo norteamericano como un exponente de gran importancia a la hora de hablar de la crisis de la modernidad ligada al liberalismo económico y a la racionalidad instrumental. En definitiva, para hablar de tecnocapitalismo. Sin embargo, y para futuras investigaciones, consideramos la necesidad de trasladar el objeto de estudio a otros contextos. Esto, además de ofrecer diversidad y nutrir las aportaciones teóricas, posibilitaría realizar a nivel pragmático un estudio desde una posición más próxima, local. Exponer y relatar sucesos ocurridos

en la lejanía temporal y espacial, tomando voces prestadas y comparando experiencias ajenas, es útil para plantear un contexto global. Pero a la hora de focalizar sobre algo en concreto, lo más recomendable sería hacer un estudio de campo sobre el mismo. Moverse. Estar presente.

Como justificación al tema planteado, queríamos indicar las motivaciones que nos llevaron hasta este tipo de investigación, y de qué forma, deductivamente, nos han llevado a un lugar inesperado.

Cuando comenzamos a realizar esta investigación, quizá un poco antes, pretendíamos enfocar nuestro estudio en torno al propio medio fotográfico y su relación con el arte, pues sentíamos el discurso artístico, sus problemáticas, críticas y dinámicas, de suficiente interés como para centrar nuestra producción en referenciar sus propios mecanismos. Pensábamos que lo que nos interesaba era el arte como objeto de estudio y no tanto el arte como lenguaje desde el cual relatar otro tipo de experiencias. Conservamos esta posición como válida y vigente dentro de nuestra investigación. Sin embargo, comprendimos que el arte, y más concretamente la fotografía dado sus distintas naturalezas, está intrínsecamente relacionada con el contexto político y cultural del momento. Es decir, el discurso artístico, sea directa o indirectamente, está influenciado por su condición social. Comprendemos que es imposible realizar una teoría del arte lícita sin tener en cuenta los parámetros histórico-sociales del lugar en el que se desarrolla, pues de no ser así, estaríamos cometiendo los mismos errores de la modernidad estética, e incluso, de algunas prácticas posmodernas que han heredado las tendencias de las vanguardias modernas.

Así pues, a partir de ahora incluiremos esta dinámica en nuestra metodología. Deducimos que no se puede teorizar sobre la imagen sin tener en cuenta quiénes, cómo, dónde y cuando se consumen. Es decir que, al hacer un estudio sobre la imagen visual, también debe llevar a cabo un estudio sobre la mirada.



BIBLIOGRAFÍA

- ARENDT, Hannah, 1958. *The human condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BAUDRILLARD, Jean, 1994. *La simulación en el arte*. [Disponible en: <https://www.ugr.es/~filosofayterapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>]
- BORGES DE MENESES 2013. La deconstrucción en Jacques Derrida: qué es y qué no es como estrategia. *Universitas Philosophica*, Bogotá, vol 60, pp. 177-204.
- BREA, Jose Luis, 1996. *Nuevas Estrategias Alegóricas*, Madrid: Tecnos.
- BUREN, Daniel, 1973. *Five texts*. New York: The John Weber Gallery.
- CRIMP, Douglas. 2004. El viejo tema del museo, el nuevo tema de la biblioteca. En *Los usos de la imagen. Fotografía, film y video en La Colección Jumex*. Buenos Aires: Malba-Colección Costantini, pp. 27-34.
- DEL RIO, Victor, 2003. Las interpretaciones de Edward Ruscha. Avatares de la fotografía objeto. *Papel Alpha. Cuadernos de Fotografía y Video*. Salamanca: Universidad de Salamanca nº 6. pp. 3-23.
- DELEUZE, Gilles, 1986. *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, 2015. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, pp. 173.
- EMMELHAINZ, Irmgard, 2019). Erotismo existencial y modernismo en Jeff Koons y Marcel Duchamp. En: *Campo de relámpagos* [Disponible en <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/27/9/2019>]
- FOUCAULT, Michel, 2003. *Sobre la Ilustración*, Madrid: Tecnos.
- BOMBAS GENS Centre d'Art, 2018. Recorrido por la exposición "La blancura de la ballena" de Paul Graham. En: *YouTube* [Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-yWoXBmEIMs>]
- HABERMAS, Jürgüen, 2002. *La modernidad: un proyecto incompleto*. Barcelona: Kairós.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor, 1994. *La dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- KLOSSOWSKI, Pierre, 1990. *El baño de Diana*. Madrid: Tecnos.
- KRAUSS, Rosalind, 1997. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- LYOTARD, Jean-François, 1999. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- LOSADA, Sara, 2017. *Recorrido con Víctor del Río por "La blancura de la ballena" de Paul Graham*. [Disponible en: <https://www.bombasgens.com/es/actividades/visita-guiada-desde-la-imagen-victor-del-rio/>]
- NAKAHIRA, Takuma, 2018. *La ilusión documental*. Barcelona: Ca l'Isidret.
- PORRAS, Álvaro y ALEMÁN, Sofía, 2022. Conjunto de campos. *COMBA*. Valencia: COMBA, no 0, pp. 3-33.
- RIBALTA, Jorge, 2008. Espacio discursivo de la exposición. En: *VVAA. Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Pressa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 11-26.
- RIBALTA, Jorge, 2015. Esbozo para una cartografía de los debates sobre el documental en los "largos setenta". En: *VVAA. Meine Prüfung: Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica a la modernidad*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 16-45.

- SEKULA, Allan, 2015. Desmantelar la modernidad. Reinventar el Documental. En: VVAA. *Meine Prüfung: Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica a la modernidad*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 153-167.
- STEICHEN, Edward, 1963. *A life in photography*. Nueva York: Doubleday.
- STEYERL, Hito, 2014. *Los condenados a la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- STOICHITA, Victor, 1997. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.
- VINDEL, Jaime, 2015. *Transparente opacidad. Arte conceptual en los límites del lenguaje y la política*. Madrid: Brumaria
- WALL, Jeff, 1997. Señales de la indiferencia. En VVAA: *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gilli, pp. 213-249.

