

LOS ESTADOS DE AUSENCIA A TRAVÉS DEL VIAJE: TRES ESTADIOS DE AUSENCIA

Juan Carlos Meana Martínez



**LOS ESTADOS DE AUSENCIA A TRAVÉS DEL VIAJE:
TRES ESTADIOS DE AUSENCIA.*****STATES OF ABSENCE THROUGH TRAVEL:
THREE PHASES OF ABSENCE***

Autor: Juan Carlos Meana Martínez

Universidad de Vigo (España)

jcmeana@uvigo.es

Sumario: 1.Introducción. 2. Metodología: método autoetnográfico. 3. Resultados: tres momentos de los estados de ausencia. 4. La ausencia. Ejemplo práctico. 5. Conclusiones. Notas. Referencias bibliográficas.

Citación: Meana Martínez, Juan Carlos. "Los estados de ausencia a través del viaje: tres estadios de ausencia". En Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras, nº 10, 2021, pp. 115-126.

LOS ESTADOS DE AUSENCIA A TRAVÉS DEL VIAJE: TRES ESTADIOS DE AUSENCIA

STATES OF ABSENCE THROUGH TRAVEL: THREE PHASES OF ABSENCE

Juan Carlos Meana Martínez

Universidad de Vigo (España)
jcmeana@uvigo.es

Resumen

Estudiamos los estados de ausencia propiciados a través del viaje, definiendo estos estados como una posición de la conciencia. La palabra “ausencia” evoca la pérdida, el olvido, la presencia que deja la ausencia provocada por su desaparición.

Estos estados de ausencia, divididos en tres momentos, nos sirven para elaborar una reflexión del acto creativo. Hemos distinguido tres fases donde los estados de ausencia han tomado protagonismo. Unos momentos previos donde damos cuenta de determinadas experiencias iniciales acontecidas en el viaje; posteriormente, desde la ausencia y la negación de la representación, se relata como el espectador experimenta la contemplación de imágenes que sirven para reflexionar estéticamente sobre la denominada negación de la representación; y, por último, la ausencia que se produce cuando revisitamos el archivo fotográfico como documento, además de anotaciones que ayudan a crear un relato.

Se presenta un ejemplo práctico sobre una serie escultórica, donde los secretos son protagonista.

Palabras clave: estados de ausencia; experiencia estética; proceso creativo; caminar; contemplación.

Keywords: states of absence, aesthetical experience, creative process, walk, contemplation.

Abstract

The author explores states of absence fostered by travelling as a creative experience. A state of absence is initially described as a position of the consciousness, a fleeting state that stays just enough to be distinguished. The word “absence” recalls loss, oblivion, desertion, the presence left by absence and the void brought about by its fading.

The states of absence, having acquired or become sensitized to them during the journey, are divided into three moments or phases which provide the basis upon which to reflect in particular on the creative act and on the glance in the broadest sense. These three phases or moments of the journey have been spotted when states of absence gain a special prominence. They are previous moments, the prelude to any creative act, when we account for certain initial experiences that occurred while travelling. Later on, out of absence and rejection of representation comes a narrative on the way in which the viewer experiences the contemplation of images found along the way. These images are taken as a starting point from which to aesthetically reflect on the so-called denial of representation. Finally, once the journey has been completed, absence arises when we revisit and visualize the photographic archive as a posteriori document as well as additional notes and remembrances that help create a story about travelling itself.

A case study is presented on a sculpture series where secrets are the protagonists of the states of consciousness

1. INTRODUCCIÓN.

En todo viaje el tema de reflexión y conocimiento es uno mismo y cualquier intento de realizar un viaje y buscar, sea en el interior de uno mismo, sea en los otros, sea en un paisaje, etc., lo importante es el proceso de búsqueda, a diferencia del turista que pretende la conformación de lo contratado con anterioridad. Hay algo de iniciación en el viaje. “Antes, durante y después se descubren verdades esenciales que estructuran la identidad (Onfray 2019: 88)”.

La pretensión de todo viaje es la elaboración de una subjetividad, que puede ayudar en nuestras creaciones y a pensar sobre las obras. La mirada se construye con nuestro observar el mundo y presupone una consciencia sobre el mismo que hay que ir elaborando. Onfray nos dice que:

“El destino de un viaje no cesa de coincidir con el núcleo irrompible del ser y de la identidad. Tras el arsenal toponímico de los mapas geográficos se ocultan variaciones increíbles sobre el tema de la subjetividad (Onfray 2019: 93)”.

Ante cualquier escenario para el viaje, el primero con el que nos confrontamos es con nosotros mismos. El viaje nos puede ofrecer la posibilidad de reflexionar sobre las imágenes y la mirada. Si el viaje se realiza a un país extranjero con una lengua extraña para nosotros, lo familiar se diluye, cualquier pretexto para no enfrentarse consigo mismo, queda diluido y la confrontación con uno parece no tener escapatoria. Sin lugar a dudas la lengua extraña que se puede hablar en el lugar que se visita ayuda a darnos cuenta de nuestra identidad construida a través del lenguaje.

La lengua extranjera nos sitúa en ese espacio insalvable, en esa distancia incómoda de la brecha frente a la realidad donde las palabras no parecen relacionarse con las cosas. Brecha insalvable entre la realidad y su nombrar. Poder poner nombre a los sentimientos en lengua extranjera resulta ser una empresa casi inabarcable. Poder pensar los pensamientos en lengua extranjera es haber dominado el idioma y sus formas de enlace y relación (Meana 2018: 50).

En ese cuestionamiento Peter Handke nos habla de lo que él denomina la *fuerza de los lugares*.

Creo en los oasis del vacío, no en los que se encuentran apartados sino en los que están en medio de la abundancia de aquí. Estoy seguro de que aquellos lugares, aunque nadie los pise realmente, de un modo renovado, se conviertan en lugares fértiles, solamente con la decisión de partir y con el sentido del camino. Allí yo voy a rejuvenecer [...] En aquel lugar, sobre los cimientos del vacío, habremos visto simplemente la transformación de las cosas y lo que ellas son. Estando en el camino, solo por haberla mirado nosotros, una brizna de hierba, antes rígida, habrá empezado a balancearse; y al revés, delante de un árbol, por un momento nuestro interior habrá crecido hasta llegar a ser la correspondiente forma de árbol (Handke 1993: 73 y 74).

La fuerza de los lugares es nuestra interiorización de los mismos y en donde se produce la transformación. No se trata de una dualidad entre experiencia exterior e interior. Es un diálogo permanente entre ambas. Experiencia interior y realidad externa no son excluyentes, ni tampoco gozan de una porosidad traspasable en la que los lugares son el testigo y la caja de resonancia de lo que se está experimentando.

El artículo habla de los llamados *estados de ausencia*, que, no son exclusivos de la experiencia de viajar.

Fue a la vuelta, cuando comprendimos la elección del país y damos justificaciones:

[...] viajaba para tener un contacto con lo real, con aquello que tiene que ver con lo más cercano: una imagen, un sabor, unas gentes, una lengua; en definitiva, para permanecer alerta con aquello que parece inmediato, cercano a la tierra, a lo imprevisto extraño. No reconocemos al extraño si no somos capaces de ponernos en cuestión, a lo no programado. Se produce así una especie de desconfianza hacia lo que ya se sabía, surgía una necesidad cada vez más imperiosa por adentrarse en otras realidades ajenas, en lo que es el verdadero sentido de lo extranjero, reconocer nuestra propia extrañeza (Meana 2015: 20).

Hemos distinguido tres fases o momentos del viaje donde han tomado una mayor importancia y protagonismo estos momentos. Unos momentos previos donde damos cuenta de determinadas experiencias

acontecidas en el viaje; posteriormente, desde la ausencia y la negación de la representación se relatan, como espectador, experiencias donde imágenes, que se encuentran en el viaje, sirven para reflexionar estéticamente la geografía poética atravesada por nuestra experiencia sobre el lugar; y un momento último, al finalizar el viaje, cuando se crea un relato.

2. METODOLOGÍA: MÉTODO AUTOETNOGRÁFICO.

La metodología tiene que ver con la denominada autoetnografía, método que sigue pautas que se emplean en trabajos propios de las ciencias sociales y van encaminados a la obtención, no de datos cuantitativos sino cualitativos.

La investigación surge a partir de un relato del propio viaje. Conviven la descripción de lo vivido en primera persona, reflexiones surgidas a partir de lo observado, junto con otros pensamientos más amplios que apoyan el relato y que tienen por objeto la imagen y el arte. El relato va acompañado de citas de varios autores que nos ayudan a centrar la narración y nos dan cuenta de los autores de referencia manejados por quien da cuenta de lo observado.

La disciplina de la escritura es inseparable de la disciplina de la lectura. Los etnógrafos escriben, pero su escritura está marcada por lo que leen. El buen etnógrafo no puede esperar tener éxito sin un hábito amplio de lectura. “El etnógrafo desarrolla idealmente un marco, una perspectiva comparativa sobre la literatura (Hammersley, M. y Atkinson, P. 2016: 261)”.

No ha sido nuestra pretensión hacer de etnógrafos sino dar cuentas de una experiencia en donde el viaje y lo que en él sucede son los auténticos protagonistas.

Las citas elegidas nos dan cuenta de las lecturas llevadas a cabo y todas ellas han ejercido su amplia influencia en el relato. Así autores como Peter Handke (*La ausencia, La montaña de Saint-Victoire, Ensayo sobre el cansancio*), Maurice Blanchot (*La espera el olvido y El espacio literario*), el poeta Hugo Mujica (*Y siempre después del viento, Sed adentro, Pensando el acto creador*), Blaise Pascal (*Pensamientos*), François Jullien (*El sabio que no tiene ideas*), José Ángel Va-

lente (*El fulgor*), Georges Didi-Huberman (*Lo que vemos, lo que nos mira*) Rafael Argüello (*El fin del mundo como obra de arte*), Antoni Marí (*Libro de las ausencias*) y José Luís Pardo (*Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*) forman parte del relato, unas a priori, otras mientras se tejía el mismo y las menos a posteriori. “Los criterios estéticos interactúan indudablemente con asuntos más lógicos (Hammersley, M. y Atkinson, P. 2016: 268)”.

Pensamos que esta metodología es recomendable para reflexiones de carácter estético y que tengan por objetivo alcanzar el rango de investigación de los propios procesos creativos, siempre impregnados de un grado de subjetividad. Elaborar una subjetividad a partir de los datos objetivos observables y de los textos leídos forma parte del trabajo artístico. Entendemos que los procesos de subjetivación también tienen cabida en una investigación artística que ha de buscar apoyo metodológico en otras disciplinas.

Paralelamente, y como parte de la metodología, hay un pensar las imágenes que desarrolla un análisis de aquellas que han llamado nuestra atención. Pensar las imágenes nos lleva a pensar en la creación, cerrando así el proceso en el que la experiencia del viaje y el arte se ven enriquecidas.

Como parte de la metodología es el trabajo de campo cuyo proceso elemental se ha basado en el acto de caminar como la acción física principal que nos ha ayudado a poner el cuerpo en disposición, a la vez que activa el pensamiento sobre un presente continuo que reflexiona sobre el territorio y lo geográfico.

Caminar se entiende no como un dominio del territorio sino como una forma de resistencia, de dejarse penetrar por las cosas más sencillas y por la naturaleza que nos hace contactar con sensaciones más pegadas al territorio. “Todo ello encaminado a contactar con un universo inaccesible a las formas de conocimiento más actuales y promulgar un modo de percepción diferente al predominante, activando todos los sentidos (Meana 2015 b 3)”. El caminar supone una percepción de la duración del tiempo y del espacio que puede ser utilizado como experiencia estética. Es el cuerpo la medida del espacio y el tiempo. Cualquier impresión de duración se desvanece sumergiendo al caminante en un tiempo lento que es el de la medida vital que el propio

cuerpo impone. Lo mismo ocurre con el espacio, es el paso la medida de todas cosas, siendo el cuerpo el instrumento que ha de dominar y cubrir el espacio. “Cuando el caminante recorre infinitamente el espacio, realiza un circuito igual a través de su cuerpo que adopta entonces la proporción de un continente cuyo reconocimiento siempre será parcial (Le Breton 2011: 31)”. En el caminar tenía especial importancia el hecho de un caminar en grupo como si ello supusiera una energía añadida en el estado de ausencia:

Seguir los pasos de quien fuera delante agudizaba la mirada de los pequeños fragmentos de piedras, tierra y vegetación donde colocaba el pie. Cada pequeña parcela de suelo contenía todos los detalles y el pisar rítmico y en grupo, provocaba una especial sensación: se formaba parte del grupo, pero al mismo tiempo la ausencia estaba presente (Meana 2015: 67).

La ocupación y el habitar un área geográfica nace de la acción de caminar sobre ese territorio, acto que conlleva una presencia directa y activa del cuerpo. Caminar supone un equilibrio frente al inmenso protagonismo que la mirada tiene en nuestro tiempo. Podemos decir que activa el cuerpo para una participación que posibilita una experimentación plena. Las necesidades mínimas que requiere la caminata nos sitúan frente a una actitud que ha de comulgar de lo mínimo, de lo sencillo, del despojo, de lo elemental y necesario.

Rebeca Solnit en su obra *Wanderlut: Una historia del caminar*, nos dice:

Me gusta caminar porque es lento y sospecho que la mente, como los pies, trabaja a cuatro kilómetros por hora. Si esto es así, entonces la vida moderna se está moviendo más rápido que la velocidad del pensamiento, o de la atenta consideración.

Caminar tiene que ver con estar afuera, en el espacio público (Solnit 2015: 30).

Relacionando el caminar como metodología para alcanzar esos estados de ausencia Rebeca Solnit afirma que:

lo aleatorio, lo inédito, te permite encontrar lo

que no sabes que andas buscando y no se puede decir que conoces de verdad un lugar hasta que no te sorprende. Caminar es una manera de mantener un bastión contra esta erosión de la mente, el cuerpo, el paisaje y la ciudad, y cada caminante es un guardia que patrulla para proteger lo inefable (Solnit 2015: 31).

Caminar de una parte, retorna al cuerpo hacia sus límites originales, frágiles y vulnerables, mientras que por otra, aumentan el cuerpo extendiéndose por el mundo como una herramienta para hacerse con él.

3. RESULTADOS: TRES MOMENTOS DE LOS ESTADOS DE AUSENCIA.

3.1 El estado de ausencia previo.

El *estado de ausencia* lo podemos encontrar, en una primera fase, como elemento previo de la creación misma,

[...] he considerado estos estados de ausencia, en sus múltiples matices y formas, imprescindibles para el acto creativo, como predisposición para la posterior creación. Para crear hemos de perder., una conexión con el mundo de la realidad para proponer otra mirada y desvelar así aquello que nos permanece oculto (Meana 2015: 10 y 11).

Para definir, a partir de la matizada y extensa idea que hace Antoni Marí ayudándonos a situar el concepto *estado de ausencia* y así comprender su significado dentro del análisis de su función en el proceso creativo, nos dice:

[...]”estado”, remite a una posición de la conciencia, dinámica y estática a la vez, a un estado pasajero que se mantiene el tiempo necesario para distinguirse del momento anterior y del posterior, que forma parte de la cadena de la vida y es un eslabón que se engarza como una perla en el collar de la existencia. La palabra “ausencia” evoca la pérdida, el olvido, el abandono, la presencia que deja la ausencia y el vacío provocado por desaparición (Marí 2012: 17 y 18).

Viendo esta definición subyace de la experiencia un sentimiento de lejanía, acompañada de una pérdida

de la voluntad que nos adentra en territorios de imprevisibilidad e indeterminación. La representación en sí misma se sustenta en la idea de ausencia al sustituir el objeto por su representación sensible, al ausentarse el objeto y hacer aparición su representación. Con ello el espectador se adentra en un espacio fracturado donde la distancia entre el objeto y su imagen da pie a múltiples y ricas interpretaciones.

Estar ausente no es marchar, estar ausente es estar viviendo y hacer presente un vacío. No hay posibilidad de pertenecer a los demás, hay una indisponibilidad para aquello que no viene de fuera; se vive en un estado de introspección que requiere cuanta energía se pueda poseer. Prosigue Marí diciendo:

Se renuncia, sobre todo, al lenguaje, que es con el que hemos construido nuestra identidad. Se renuncia a la identidad y los propio prejuicios,..., que han conformado nuestra identidad [...] Hay una desaparición absoluta del sujeto. En eso reside lo que lleva a la crisis de identidad. Y formula una pregunta oportuna sobre las consecuencias del estado de ausencia, si es una crisis de identidad lo que se esconde bajo este estado (Marí 2012: 172 y 173).

En este mismo sentido otorgamos a este estado de pérdida, una característica, una fuga. Matiza A. Marí, una condición física de aislamiento necesaria que es consustancial a la idea de ausencia.

Como si el alejamiento físico propiciara la ausencia, digamos mental, necesaria para cumplirla (Marí 2012: 175)...El recogimiento y la soledad son necesarios para dominar y reponearse de la vanidad, pues si no pone cuidado, el escritor, *-yo lo haría extensible el artista en general-....*, puede vanagloriarse del lucimiento exitoso de su obra (Marí 2012: 176 y 177).

Refiriéndose a la concentración absoluta nos dice:

Y este estado de concentración absoluta no es un elemento secundario de la creación, sino que constituye el elemento ineludible, la verdadera médula de nuestro secreto. El artista solo puede crear olvidándose del mundo real [...] Por ese ensimismamiento resulta incapaz de describir el proceso de la creación artística (Marí 2012: 185).

3.1.2.- Contemplación.

El viaje se había convertido en un pretexto para reflexionar sobre el régimen escópico y sus consecuencia. Si en un principio habían sido los estados de ausencia el motivo de estudio y reflexión, se hace extensible esta reflexión a pinturas y fotografías vistas y visitadas a lo largo del viaje.

Esta experiencia de los estados de ausencia son experimentados no solo en los procesos creativos sino que aquí actúan como desencadenantes de un proceso que tiene que ver con la forma de mirar la realidad y que se utilizará como una estrategia en la creación.

De esta experiencia deriva una reflexión sobre la contemplación en la que se ha visto inmersa un pensamiento sobre el tiempo en el acto de mirar mismo. Pensar sobre el tiempo nos lleva a establecer un diferenciación entre el tiempo fragmentado y la propia duración de las cosas. En palabras de Han:

El aroma impregnado de imágenes e historia, devuelve la estabilidad a un yo amenazado por la disociación, dándole marco en una identidad, un autorretrato. La extensión temporal permite que vuelva sobre sí mismo. Este *regreso-a-sí* es feliz. Donde hay aroma hay recogimiento (Han 2015: 72).

La experiencia del tiempo de hoy es la dispersión. El tiempo carece un ritmo que nos ordene la experiencia. Sufrimos una continua dispersión, una atomización del tiempo, y la aceleración es una consecuencia de ello. La dispersión temporal en la que vivimos no nos permite experimentar la duración de las cosas.

Contemplar es la base de nuestros logros culturales a partir de la cual se ha desarrollado el pensamiento y la experiencia estética. Contemplar supone una percepción lenta que ha de ir buscando su centro generador, su mirada creativa. "Solo cuando uno se detiene a contemplar, desde el recogimiento de lo estético, las cosas revelan su belleza, su esencia aromática. Se compone de sedimentos temporales que fosforecen (Han 2015:75)".

Los estados de ausencia posibilitan esta entrada en la experiencia estética de la percepción que arranca

desde la actitud de la contemplación, de la parada para contemplar, desde el detenimiento para adquirir la percepción adecuada de aquello que hace aparición. De igual modo, y como elemento de la contemplación, vemos que una actitud de silencio es esencial para estar dispuestos a recoger aquello que en el estado de ausencia se genera y que, en el caso de esta experiencia comunitaria, se agranda al ser copartícipes de la experiencia. La demora o la fuga, a la que hacemos mención, es la que posibilita la entrada del silencio en el acto perceptivo, un silencio necesario para que resuene en nuestra sensibilidad aquello que se da y hace aparición. Sin silencio no es posible la experiencia estética, es el esfuerzo por el silencio el que nos adentra en la ausencia, estadio previo de la experiencia estética. En palabras de A. Corbin: “Hay lugares de privilegio donde el silencio impone una total omnipresencia, lugares donde podemos escucharlo de manera especial, lugares, donde, con frecuencia, el silencio aparece como un ruido delicado, leve, continuo y anónimo (Corbin 2019: 9)”.

La desaceleración que produce la contemplación frena el impulso maquínico de la permanente hiperactividad que, lejos de dejar espacio para el pensamiento, convierte a la acción misma en una producción sin fin. La contemplación posibilita el interludio, el espacio del parón que nos saca de la actividad frenética de la producción inagotable. Aprender a mirar constituye un primer paso hacia una espiritualidad que trascienda la mera contingencia de las cosas. Caminar en silencio es una práctica que abre la sensibilidad para ser protagonista de lo que está pasando. Seguir acompasadamente el paso tiene un efecto sobre la percepción. Establecemos una relación entre caminar y contemplar potenciando lo que de ritual hay en esta actitud:

Pasear era pasar por los lugares con un actitud abierta a la fascinación del viaje. Cualquier detalle podría llamar la atención y ejercer un estado de asombro que me sacaría del estado habitual para, en la ausencia, valorar de manera especial cuanto la retina retenía. Y todo ello en movimiento, sin provocar fatiga y alejando cualquier posibilidad de pereza y cansancio (Meana 2015 a: 66).

3.2.- La imagen ausente: Una forma de negación.

La ausencia nos hace posible el pensamiento sobre las imágenes en donde se interpone una invisibilidad de la misma que, lejos de provocar una desaparición, nos lleva a reflexionar sobre el acto de ver. La mirada se convierte así en el argumento de la narración, en el eje de reflexión sobre los procesos creativos que, iniciado en el previo, a través del estado de ausencia, continúa con una ausencia en forma de negación de la imagen.

Este proceso de ceguera se relaciona con la negación como parte natural incorporada al proceso, en este caso no de creación, sino de visualización del espectador. Esta visión a medias cegada por el humo creaba una sensación de oscuridad. El humo era de una presencia tan presente que en varios templos era imposible ver las pinturas de la cúpula. Los procesos de la visión eran motivo de reflexión, la ceguera, el velo y el desvelo de la imagen, recordaban a numerosas prácticas del arte contemporáneo.

Aquí se pasa de los estados de ausencia del autor a incidir en la ausencia que determinadas imágenes producen en el espectador

La antivisión, como concepto, fue introducido por Rosalind Krauss en 1986 en un texto dedicado a Bataille, en la revista *October*. En él situaba al pensador francés en las antípodas del ocularcentrismo hegemónico en la modernidad y del formalismo visual. En él abogaba por la metáfora del laberinto, la oscuridad, la cueva, lo informe o el sol cegador, así como por la concepción del arte moderno, como un arte de la ausencia, la ceguera o el sacrificio. El término fue cuestionado por la propia autora y evolucionó hasta convertirse en “inconsciente óptico” (Hernández-Navarro 2006:102 a 104).

La denigración de la mirada en el pensamiento del s. XX serían las prácticas, que no presentan nada a la mirada, aquellas que, por medio de la reducción, el ocultamiento, la desmaterialización o la desaparición de lo que hay para ver, literalmente arremeten contra lo visible [...] El “anti” implica un posicionamiento, y que se podría hablar también de in-visión, o des-visión, o simplemente no-visión. Sin embargo ese “anti” de la visión implica “resistencia” latente

en el fondo de estas prácticas, una oposición y resistencia, no a la forma como paralelo a la visión, sino a la propia totalidad de lo visible, especialmente a la hegemonía del ocularcentrismo expandido (Hernández-Navarro 2006: 103 y 105).

Este mismo autor relaciona más adelante la antivisión con lo siniestro freudiano:

[...lo siniestro aparece en la alteración (reducción, ocultamiento, desmaterialización o desaparición) de lo dado a ver, como *desfamiliarización*: quitar de la vista aquello que tendría que estar ahí [...Cuando nos encontramos ante una galería de arte cerrada, un espacio vacío, una escultura de humo... cuando lo que esperamos ver nos es quitado de la vista, llevado a otro lugar, el ojo se inquieta y queda mudo (Hernández-Navarro 2006: 105 y 106).

Más tarde relaciona este autor, lo siniestro con lo Real lacaniano afirmando que la verdadera angustia nace cuando hay una aparición de lo Real. Citando a Lacan, el autor nos dice que: “ El verdadero problema surgirá cuando falte la falta; allí aparece la angustia (Hernández-Navarro 2006: 107)”. Más adelante, sigue diciendo:

La contemplación de lo vacío nos indicará, entonces, la imposibilidad de llenarlo todo, la imposibilidad de conseguir la *joissance*; el vacío, la nada, o la casi nada nos confronta con el objeto causa del deseo en su desnudez, mostrando la falta de la falta (Hernández-Navarro 2006: 108).

Esta ausencia en la imagen misma, en su acto de ser contemplada, tiene que ver con la ocultación, al menos en alguna de sus partes. Existen un gran número de obras de arte contemporáneo cuyas estrategias creativas están fundamentadas en la tachadura, el borrado, desplazamiento, obstrucción, mimetismo, opacidad; se caracterizan todas ellas por fracturar la mirada dejando una parte y así queda la mayor parte de la obra oculta. Se trata de una “amputación de la mirada (Hernández-Navarro 2006: 85)”, se arrebató lo que hay que ver. A veces se dan pistas por el título, por explicaciones paralelas a la obra, etc. Se produce así una escisión en el acto de ver, entre lo que se ve y lo que se sabe que hay, entre lo

visible y lo que se permite conocer; un quiebro que impide tener una visión de totalidad pero centra ahí el interés de la creación misma, en aquello que ha de permanecer oculto al ojo. Se trata de esconder u ocultar aquello que produce goce y se pone énfasis en evidenciar una postura contemporánea de fractura consigo mismo y con el otro.

La negación es una forma de ceguera es una reflexión sobre el arte contemporáneo, una perfecta conjunción entre lo visible y lo invisible parecía darse en estas pinturas de frescos que despertaban el interés por la negación, por aquello que es anulado en la imagen, en una obra artística y que, sin embargo, despierta una atracción, en su misma desnudez.

Negar la imagen forma parte de nuestra tradición visual. La noche a la que se refieren los místicos en sus escritos hunden sus raíces en los textos bíblicos en los que las imágenes de la creación, adoración y veneración a Dios están supeditadas a la palabra [...], rinden cuentas desde la palabra, como si fuera ésta el instrumento más adecuado para ver (Hernández-Navarro 2006: 86).

3.3- La imagen fotográfica: otra forma de ausencia.

Desde otro enfoque, nos adentramos en una ausencia que está más ligada a la memoria, que se activa y cobra todo su sentido en el estadio posterior al viaje, cuando recordamos lo acontecido. Es otro el tiempo al que pertenece esta ausencia. Un particular momento de ausencia se produce entonces en la contemplación de las fotografías, si el acto de fotografiar pertenece al presente, la ausencia que provoca la contemplación es la del extrañamiento que nos produce la falta de identificación. Nos parece otro el que ha viajado y nos reclama la atención mediante la imagen. Las imágenes fotográficas nos invitaban a la ausencia, como si la distancia con el momento de su realización acrecentara un estado, no tanto de la memoria, sino del tiempo abierto al que nos arroja el presente.

Esta ausencia tiene que ver con la añoranza, con lo que ha estado presente y ha formado parte de lo vivido y ahora no es. Decimos sobre le experiencia del viaje:

Fotografiar estos lugares, sus gentes, era arrojar los motivos fotográficos al olvido, como si captar y fijar la imagen fuera un acto siniestro en el que lo fotografiado se extraía del mundo, se quedaba fuera del transcurrir mundano. La ausencia que estas imágenes provocaban en mí tenían que ver con el vacío, un vacío que se producía al ser contempladas a su regreso, pertenecían a un mundo que ya no era verdad, pero me di cuenta que era justamente ese vacío el que hacía posible, con su presencia, el relato, una narración, una fantasía. Abrir entonces los archivos con las imágenes era ahondar en la desafección, en el abismo que nos lleva a diluirnos en el espacio abierto que se desarrolla entre imágenes y realidad. Se produce así un deslizamiento, algo que nos saca de lo real para adentrarnos en la creación (Meana 2005 a: 54).

Crear es creer en el presente, presentarse ante un tiempo que está sucediendo y reclama nuestra atención más viva. La diferencia con el proyecto, esa forma de crear de la modernidad, es que el proyecto nos arroja hacia delante, nos saca del presente. Esto parece darnos seguridad, control y dominio sobre lo que hacemos pero la verdad es que se ha fugado nuestro presente.

Transformación e imagen vivían en una comunión, se retroalimentan provocando una oquedad en la memoria. El acto de pulsar el obturador mantiene una estrecha relación con la memoria de las cosas.

Pensar en qué extraña razón hace que se convierta la realidad en imagen, qué hace que decidamos fotografiar una parcela de la realidad, tiene que ver

con el lenguaje, con codificar una realidad que pasará a nuestra memoria, y con ella el relato, el cómo se cuenta. Quedamos atrapados ante estímulos que nos sustraen ante cualquier tipo de resonancia. Es así como actúa la imagen en la sociedad del espectáculo, donde la información es narcosis y cualquier espacio de interludio y silencio simplemente no existen. Existe la necesidad de fotografiar en las paradas unas imágenes que conectan con nuestro pasado más subjetivo y forman nuestro sustrato de intimidad.

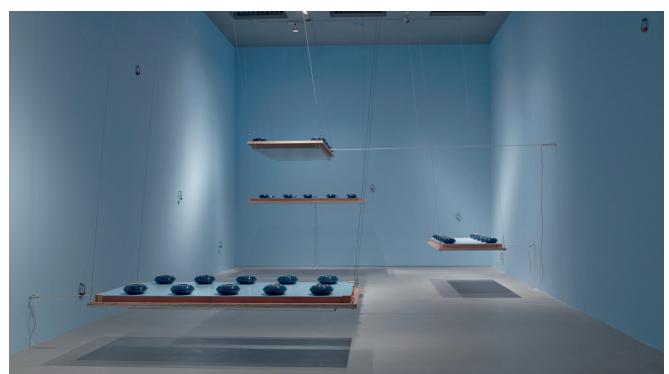
El recuerdo es una auténtica operación de cierre, de solidificación, lo que antes permanecía fluido y en movimiento se convierte así la realidad vivida en archivo y donde mediante tras varias consultas surge la narración sobre el viaje.

4. LA AUSENCIA. EJEMPLO PRÁCTICO.

Entre los años 2013 y 2019, se realizaron dos versiones de una misma instalación en la que los secretos eran los protagonistas. En estas imágenes (Fig. 1, 2 y 3), de dos de las versiones, la ausencia y la intención de indagar en una representación de los



Fig. 1, *Los secretos mejor guardados*



Figs. 2 y 3, *El secreto de lo común.*

secretos estaba presente. La ausencia es contemplada aquí como un vacío creador convirtiéndose en una estrategia para la creación. En palabras de Rey:

...el enigma es sepultado plato contra plato bajo la implacable presión del peso temporal. Dispuestos en una relación del objeto al espacio, las paredes actúan como caja de resonancia para los objetos expuestos en el suelo. Lo circundan asideras en las paredes, quizá alientos de supervivencia. La instalación se muestra como un gran eco que va desde el hueco en el interior de los objetos hasta el espacio que ocupa la obra en la sala. Parece un espacio de espera pero en su lugar desfallecemos por la desintegración espacio temporal que transmite el lugar (Rey 2018: 388).

La ausencia, el hueco, la resonancia y los secretos son los auténticos protagonistas de la obra, donde el sujeto que contempla dichas obras es partícipe de un estado de ausencia por lo que no se muestra en la obra. La obra presenta elementos de ocultación u ocultación, no da a mostrar sino que guarda y esconde elementos. La obra nos alude a lo que no vemos, a lo que no está. El viaje, que no queda explícito, ha sido el desencadenante de la obra.

5. CONCLUSIONES.

El viaje nos ha servido para hablar de los estados de ausencia en diferentes momentos y contemplar los frescos pensando las imágenes y creando, tras la toma de conciencia y proceso de sensibilización, un ejemplo de obra que tiene como eje principal de la creación la ausencia.

Concluimos el artículo viendo tres momentos o estadios de lo que hemos denominado como estados de ausencia. Tenemos uno previo como elemento esencial anterior a la creación, donde la contemplación y su tiempos son esenciales; un segundo estadio producido por aquellas imágenes vistas en el viaje y que obedecen a lo que hemos denominado como negación porque algo se interpone en el proceso de visualización y resulta que la imagen ejerce una fuerte reflexión sobre sí misma, una especie de pliegue sobre sí ahondando en su proceso de creación y visualización en mayor medida; y un, tercer estadio, en el que la imagen fotográfica como archivo, abre

un quiebro en donde se activa la ausencia como lugar donde la memoria cobra su protagonismo.

Como vemos son tres estadios a lo largo del viaje que contribuyen a instaurar una subjetividad de fondo que nos ayude a comprender estos momentos estéticos.

El ejemplo práctico nos ayuda, desde la disciplina de la instalación, a hablar de lo ausente, de lo que no es visible a primera vista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Corbin, A. (2019). *Historia del silencio*. Barcelona: Acantilado.
- Handke, P. (1993). *La ausencia*. Madrid: Alianza Tres.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (2016). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Espasa Libros.
- Han B.- Ch. (2015). *El aroma del tiempo*. Barcelona: Herder.
- Handke, Peter (1993.) *La Ausencia*, Madrid: Alianza Tres, pp. 73 y 74.
- Hernández-Navarro, Miguel A. (2006). *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim. Diputació de Valencia.
- Krauss, R. (1986 a). *Antivisió October 36*.
- (1999 b). *El inconsciente óptico*, Madrid: Tecnos.
- Le Bretón, D. (2011). *Caminar: un elogio*. Méjico: La cifra editorial.
- Marí, A. (2012). *Libro de las ausencias*. Barcelona: Tusquets.
- Meana, J. C. (2015 a). *La ausencia necesaria*. Granada: Dauro
- (2015 b). *Los estados de ausencia como experiencia estética*. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal* Vol 2, No 1 (2015) on-line, pp.: 1-8.
- (2018 c). *El aprendiz de lengua extranjera*, Vitoria: Arte Activo AA.
- Onfray, M. (2019). *Teoría del viaje. Poética de lo geográfico*. Barcelona: Taurus.
- Rey, G. J. (2018). *Estrategias creativas del arte frente a la individualización*, Tesis Doctoral. Universidade de Vigo. España. Sin publicar.
- Solnit, R. (2015). *Wanderlust: Una historia del caminar*. Madrid: Capitán Swing.