

# TRIUNFO Y DERROTA DE LAS IMÁGENES

Una investigación desde y a través de la propia práctica  
artística sobre la fenomenología de las imágenes

Ana Císcar Cebriá  
Tesis dirigida por Chema López  
Marzo 2024



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

# TRIUNFO Y DERROTA DE LAS IMÁGENES

Una investigación desde y a través de la propia práctica  
artística sobre la fenomenología de las imágenes

Ana Císcar Cebriá

Tesis dirigida por Chema López

Marzo 2024

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Programa de Doctorado en Arte, Producción e Investigación



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



## AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer, en primer lugar, a mi director Chema López, su implicación y ayuda constante, no sólo durante el proceso de elaboración de esta Tesis, sino también por el afectuoso acompañamiento en todos estos años de vida académica.

También, a los compañeros con los que coincidí en el Centro de Investigación Arte y Entorno, en particular a Silvia Molinero, infatigable y siempre dispuesta a echarnos una mano en todo lo que necesitáramos.

A Saskia Rodríguez, por su buen hacer en el diseño de la maquetación.

A Jorge López, por haber confiado siempre en mi trabajo.

A mi familia, por su apoyo incondicional en todos los proyectos profesionales y vitales que emprendo. Especialmente a mi padre, por su interés y dedicación en la revisión del primer borrador.

A los amigos que han hecho de esta etapa un camino mucho más liviano y llevadero.

Y muy especialmente a mi compañero Rubén, por su cariño, paciencia y generosidad.





## RESUMEN

La presente tesis doctoral teórico-práctica tiene como punto de partida la voluntad de comprender la dualidad intrínseca de la imagen, de su *triunfo* y su *derrota*. Las tensiones surgidas de las relaciones entre los términos imagen y realidad, o representación y presentación, han sido el germen de una concepción de la imagen contradictoria y paradójica en el mundo Occidental. En consecuencia, las imágenes siempre han gozado de un estatus ambivalente que tan pronto las alzaba a entes sagrados, como eran denostadas, o incluso violentamente atacadas.

A pesar del vasto campo de estudio propuesto, esta investigación está acotada en la producción artística de la autora, principalmente pictórica. A partir de cuatro series realizadas entre el 2017 y el 2020 –que actúan como activadoras, pretexto, pero también como medio y objeto principal de estudio– nos hemos aproximado a este planteamiento inicial, al tiempo que iban surgiendo otras muchas cuestiones, todas ellas relacionadas con el vínculo que mantenemos en la actualidad con el mundo visual. En estas páginas se recoge, por tanto, el análisis teórico, iconográfico, plástico y formal de dichos proyectos, los cuales vertebran la estructura de la tesis, así como los contenidos teóricos más concretos, como serían: el gesto iconoclasta, las paradojas del archivo, la tecnificación de los aparatos ópticos o la guerra de las imágenes.

Este recorrido plástico y teórico da lugar a un interrogante presente a lo largo de toda la investigación, y que ha actuado como hipótesis de la misma: ¿son las imágenes peligrosas? En este sentido, las diferentes piezas realizadas a lo largo de los años intentan dar una respuesta abierta y especulativa a esta cuestión, entendiendo el arte como un modo de conocimiento específico, generador de reflexiones en el plano conceptual, simbólico y sensible.

Planteamos, por tanto, una crítica a las imágenes a través de la creación artística, que permita cuestionar los modos en las que estas operan y circulan, al tiempo que reflexionamos con ellas y no sólo sobre ellas.

# RESUM

La present tesi doctoral teòric-pràctica té com a punt de partida la voluntat de comprendre la dualitat intrínseca de la imatge, del seu *trionfi* i la seua *derrota*. Les tensions sorgides de les relacions entre els termes imatge i realitat, o representació i presentació, han sigut el germen d'una concepció de la imatge contradictòria i paradoxal en el món Occidental. En conseqüència, les imatges sempre han gaudit d'un estatus ambivalent que tan prompte les alçava a ens sagrats, com eren injuriades, o fins i tot violentament atacades.

Malgrat el vast camp d'estudi proposat, esta investigació està delimitada en la producció artística de l'autora, principalment pictòrica. A partir de quatre sèries realitzades entre el 2017 i el 2020 –que actuen com a activadores, pretext, però també com a mitjà i objecte principal d'estudi– ens hem aproximat a este plantejament inicial, al mateix temps que anaven sorgint moltes altres qüestions, totes elles relacionades amb el vincle que mantenim en l'actualitat amb el món visual. En estes pàgines s'arregla, per tant, l'anàlisi teòric, iconogràfic, plàstic i formal d'estos projectes, els quals vertebraren l'estructura de la tesi, així com els continguts teòrics més concrets, com serien: el gest iconoclasta, les paradoxes de l'arxiu, la tecnificació dels aparells òptics o la guerra de les imatges.

Este recorregut plàstic i teòric dona lloc a un interrogant present al llarg de tota la investigació, i que ha actuat com a hipòtesi d'esta: són les imatges perilloses? En este sentit, les diferents peces realitzades al llarg dels anys intenten donar una resposta oberta i especulativa a esta qüestió, entenent l'art com un mode de coneixement específic, generador de reflexions en el pla conceptual, simbòlic i sensible.

Plantegem, per tant, una crítica a les imatges a través de la creació artística, que permeta qüestionar els modes en les quals estes operen i circulen, al mateix temps que reflexionem amb elles i no sols sobre elles.

# ABSTRACT

The starting point of this theoretical-practical doctoral thesis is the will to understand the intrinsic duality of the image, its *triumph* and its *defeat*. The tensions between the terms image and reality, or representation and presentation, have been the seed of a contradictory and paradoxical conception of the image in the Western world. As a result, images have always enjoyed an ambivalent status that has led to elevate them to sacred entities, as they were reviled, or even violently attacked.

Despite the vast field of study here proposed, this research is limited to the author's artistic production, which is mainly pictorial. From four series made between 2017 and 2020 -which work as activators, pretext, but also as means and main object of study- we have approached the initial proposal, while many other questions were arising, and all of them were related to the link that we currently have with the visual world.

These pages, therefore, contain the theoretical, iconographic, plastic and formal analysis of these projects, which are the structure of the thesis, as well as the more specific theoretical contents, such as: the iconoclastic gesture, the paradoxes of the archive, the technification of optical devices or the war of images.

This plastic and theoretical journey gives rise to a question present throughout the investigation, and which has acted as a hypothesis of it: are the images dangerous? In this sense, the different pieces made over the years try to give an open and speculative answer to this question, understanding art as a mode of specific knowledge, generating reflections on the conceptual, symbolic and sensitive plane.

We propose, therefore, a critique of images through artistic creation, which allows us to question the ways in which they operate and circulate, while reflecting with them and not only on them.

<b>INTRODUCCIÓN</b>	11
---------------------	----

<b>I. LA DERROTA DE LAS IMÁGENES</b>	25
--------------------------------------	----

### **CAPÍTULO 1.**

#### **DE LA DESCONFIANZA AL ATAQUE.**

<b>Sobre el proyecto <i>Elementos de importancia alrededor de la destrucción (2017/2018)</i></b>	27
--	----

1.1	La respuesta a las imágenes	35
1.2	¿Quién teme —o ama— a la imagen feroz?	49
1.3	Imágenes vivas y muertas	55
1.4	Cultura y barbarie: implicaciones del patrimonio cultural en la guerra	67
1.5	La imagen castigada y su valor creativo	81
1.6	Selección y apropiación de las imágenes	97
1.7	Fragmentar las imágenes, a vueltas con el montaje	102

### **CAPÍTULO 2.**

#### **ARCHIVO CRIMINAL.**

<b>Sobre el proyecto <i>Otros crímenes de archivo (2019)</i></b>	113
--	-----

2.1	Pillaje y degeneración	121
2.2	Documentos objetivadores y de ocultación, o las paradojas del archivo	129
2.3	Carrusel: Imágenes habitando dentro y fuera de imágenes	147
2.4	La historia a contra-pelo	159
2.5	El artista como historiador: Al rescate de las imágenes	164
2.6	Hacia una nueva pintura de historia	174
2.7	La (re-)construcción de la imagen a través del signo plástico	185

<b>II. EL TRIUNFO DE LAS IMÁGENES</b>	193
<b>CAPÍTULO 3.</b>	
<b>IMÁGENES QUE MATAN. Sobre el proyecto <i>Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos</i> (2019)</b>	195
3.1. <i>Con razón o sin ella</i> , a propósito de Goya	201
3.2. Atlas: imágenes, conocimiento y un zeppelin	209
3.3. <i>Techné</i> : ciencia y magia en el mundo de la imagen	222
3.4. Cuando las imágenes disparan	233
3.5. Leer la pintura	247
3.6. Dialéctica del montaje entre diferentes medios: vídeo y pintura	255
<b>CAPÍTULO 4.</b>	
<b>MIRADAS AGÓNICAS. Sobre el proyecto <i>The act of seeing with no eyes</i> (2020)</b>	265
4.1 <i>Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía</i>	273
4.2 Representación de/a través de/para la guerra	284
4.3 El ojo de Dios: visión y vigilancia	304
4.4 El fotolibro y el desplazamiento de las imágenes	328
4.5 Visión sin mirada	336
4.6 Mapas y velos. Transparencia y opacidad de las imágenes	347
<b>CONCLUSIONES</b>	359
<b>CONCLUSIONS</b>	369
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y WEBGRAFÍA</b>	379





## INTRODUCCIÓN

Suele ocurrir que cuando nos referimos a dos palabras o conceptos antagónicos, éstos acaban estando mucho más próximos de lo que a priori pensábamos, entrando en el terreno de lo paradójico. En la historia cultural de Occidente, hacer mención al *triunfo* o *derrota* de las imágenes, como indica el título de esta tesis doctoral, es hablar de dos términos inseparables e inexistentes el uno sin el otro; en otras palabras, y como se dice comúnmente, es hablar de las dos caras de una misma moneda. Por un lado, su triunfo parece más que evidente. La proliferación y distribución de ingentes cantidades de imágenes en multitud de soportes, tamaños, y formatos, dan buena cuenta de una sociedad basada en la visión como sentido predominante, y que depende de lo que *ve* para determinar lo que es *verdad*. Sin embargo, esta misma sobreproducción y sobrecirculación ha generado su propio agotamiento: una crisis de la representación que ha significado también una crisis de la *verdad* en lo visible y el descrédito en las imágenes, tambaleando la organización de la mirada dictada desde un régimen escópico hegemónico surgido en la Modernidad.

Dentro de los denominados estudios visuales, son muchos los teóricos que analizan las grietas de esta visualidad dominante, al tiempo que nos advierten de las consecuencias y peligros, no solo de la saturación icónica en la que estamos sumergidos en la experiencia visual actual, también de los modos en los que opera la imagen en un contexto tecnocapitalista de máxima eficiencia y racionalidad, confrontando, de nuevo, dos términos: visión y ceguera. Como apunta el escritor Norval Baitello “devorar imágenes o ser devorados por ellas no son opciones alternativas, sino simultáneas”<sup>1</sup>. En este sentido, quizás la ceguera no sólo es una consecuencia del imperativo de una visualidad dominante e impuesta que anestesia los sentidos, sino también un deseo, el anhelo de una visión fatigada, de subvertir la mirada y desconfiar de la imagen.

Si bien en la contemporaneidad esta crisis de representación puede ser más acusada, las tensiones surgidas de las relaciones entre los conceptos imagen y realidad, o representación y presentación, han estado presentes desde el origen del pensamiento filosófico europeo, siendo el germen de una concepción de la imagen contradictoria, que nos hace caer constantemente en la paradoja: “la imagen es, a la vez, *acceso* a una realidad ausente que evoca simbólicamente y *obstáculo* de esa realidad”<sup>2</sup>. En consecuencia, las imágenes siempre han gozado de un estatus ambivalente que tan pronto las alzaba a entes sagrados, como eran denostadas, e incluso violentamente atacadas.

La presente tesis doctoral tiene como punto de partida la voluntad de comprender esta dualidad intrínseca al mundo de la imagen en Occidente, de su *triumfo* y su *derrota*, centrándonos más concretamente en el peligro de caer bajo su “hechizo”, su poder de seducción y significación. Por consiguiente, poder pensar de manera crítica las imágenes y las representaciones que nos rodean, cuestionando los modos en las que éstas operan, y no dejarnos ser devorados por ellas. Como bien ha sintetizado W. J. T. Mitchell, “necesitamos, en otras palabras, agarrar los *dos* lados de la paradoja de la imagen: que está viva –pero también muerta–; que tiene poder –pero también es débil–; que tiene significado –pero que carece de él–<sup>3</sup>.

12

A pesar del vasto e imponente campo de estudio al que nos enfrentamos, es importante señalar que esta es una investigación teórico-práctica, basada eminentemente en nuestra propia producción artística, fundamentalmente pictórica. Serán nuestros cuadros, por tanto, el campo de estudio desde el que parte esta investigación y el pretexto para abordar el conjunto de materias relacionadas con los fenómenos de la visualidad y la imagen que atraviesan a nuestra obra. A lo largo de las páginas se recoge el análisis teórico, iconográfico y formal de la producción artística realizada en los últimos años, en particular cuatro proyectos desarrollados entre el 2017 y el 2020 –*Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2017-2018), *Otros crímenes de archivo* (2019), *Armas para salvar hombres, imágenes para*

2 MELOT, M. *Breve historia de la imagen*, p.14.

3 MITCHELL, W. *¿Qué quieren las imágenes?*, p. 33.

someterlos (2019), *The act of seeing with no eyes* (2020)– que serán los que vertebran la estructura de la tesis, así como los contenidos teóricos más específicos.

Como decíamos, la **motivación** principal y punto de partida de esta investigación, es entender la materia prima principal con la que desarrollamos nuestro trabajo. Como artistas visuales cuyas obras se basan en fotografías y archivos audiovisuales preexistentes, comprender nuestra relación con los materiales que utilizamos es esencial. En este sentido, las piezas realizadas a lo largo de los años responden a un cuestionamiento, una búsqueda, y también un posicionamiento con respecto a nuestra relación con las imágenes que ha ido evolucionando a medida que el trabajo se iba desarrollando.

Podríamos remontarnos a la serie de cuadros realizados entre 2015 y 2016, en el contexto del trabajo final de grado y final de máster respectivamente, como claros **antecedentes** de los intereses formales y temáticos que después fueron madurando. En aquél momento, nuestra pintura estaba muy vinculada a un imaginario cinematográfico que respondía a una fascinación por la imagen y su capacidad narrativa, centrándonos, a su vez, en la representación de la violencia. Nuestra producción provenía de la apropiación de diferentes archivos policiales, o de prensa que, mediante su traducción pictórica, nos permitían explorar y bordear los límites entre lo documental y lo ficcional. En definitiva, entender la pintura y las imágenes como un enigma, como un “mensaje cifrado”<sup>4</sup>.

Poco tiempo después comenzamos la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2017-2018), con la que posteriormente decidimos iniciar la presente investigación académica. La temática de estos cuadros se centró, como veremos más adelante, en la representación de diferentes actos iconoclastas, es decir, obras de arte que habían sido atacadas. De nuevo la violencia estaba presente y eran las imágenes las que la sufrían. Fue en ese período cuando empezamos a estudiar más en profundidad no sólo la dialéctica entre la creación y la destrucción de una obra de

4 BARRO, D. *La pintura como mensaje cifrado*. Visto en la página web de Alain Urrutia: <<https://www.alainurrutia.com/texts/spanish/pintura-como-medio/>> [Consulta: 10/10/2023].

arte, sino también sus múltiples causas en relación con el deseo, la idolatría y el miedo que éstas pueden despertar. Fue entonces, y a raíz de la producción de esta serie de cuadros y su posterior análisis, cuando nos cuestionamos por primera vez si no serían las propias imágenes las “peligrosas”, las que ejercieran, de algún modo, la violencia hacia nosotros, siendo esta la razón por las que son atacadas.

De este modo surgió el hilo conductor que aunaba los cuatro proyectos que aquí se presentan en forma de tesis doctoral, y que en cierta medida ha supuesto la **hipótesis** principal de esta investigación. Una cuestión, que por otra parte, ya formuló de manera directa el filósofo George Didi-Huberman en el prólogo del libro de Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (2013) –texto fundamental tanto para este estudio, como para nuestra labor en tanto artistas visuales–, cuando se pregunta “¿por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa en la destrucción de los seres humanos?”<sup>5</sup>. Este será el interrogante que sobrevuele toda la investigación, así como gran parte de los planteamientos teóricos de los proyectos que vamos a analizar.

14

Por tanto, como ya hemos comentado, se han determinado tres grandes **objetivos generales**. El primero de ellos está relacionado con la motivación principal de esta tesis, y es la de explorar, en toda su complejidad y desde diferentes perspectivas, la ambivalencia que ha acompañado siempre al mundo de la imagen en Occidente, adentrándonos en sus paradojas y atendiendo a las consecuencias que esto ha generado en nuestra relación con ellas. En segundo lugar, teniendo en cuenta la hipótesis principal de la investigación, esclarecer en qué medida y cómo las imágenes pueden ser peligrosas, analizando, como señala el escritor Diego Fernández H. “la doble violencia que comportan las formas de significación, de visualización y de comunicación: la que ejerce simplemente contra las cosas que participan de su cadena de producción, como también los efectos de subjetivación que se desprenden de tales formas”<sup>6</sup>. Por último, y en respuesta a los

5 DIDI-HUBERMAN, G. “Cómo abrir los ojos”, en FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*, p. 28.

6 FERNANDEZ, D. “Harun Farocki, la imagen que falta o el punto crítico de las imágenes”, en FERNANDEZ, D. (ed.), *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*, p.30

puntos anteriores, plantear una crítica a las imágenes a través de la creación artística, que permita cuestionar los modos en las que estas operan y circulan, al tiempo que reflexionamos con ellas y no sólo sobre ellas.

Para ello, y con el fin de acotar y abordar los planteamientos propuestos en la investigación, se han concretado una serie de **objetivos específicos** relacionados con los temas que hemos ido extrayendo de nuestra producción artística:

- Explorar, a través de los diferentes actos iconoclastas representados en nuestros cuadros, así como mediante otros ejemplos, la relación ambivalente que establecemos con las imágenes desde el punto de vista político, psicológico, religioso y social.
- Investigar cómo se ha conformado el actual régimen escópico dominante en Occidente, y entender este como una construcción cultural e ideológica que ha posibilitado y articulado relaciones de poder y control social, amparados en la ciencia y la razón.
- Estudiar la evolución técnica de la imagen y de los dispositivos que las generan, exponiendo las consecuencias de sus usos instrumentales en el ámbito jurídico y militar.
- Analizar y comparar las diferentes posturas teóricas dentro del ámbito de los estudios visuales que plantean un cuestionamiento a la visualidad hegemónica.
- Establecer puentes teóricos y formales entre artistas que hayan abordado las problemáticas y el enfoque crítico que planteamos con nuestra propia obra.
- Realizar una aproximación al pasado desde la práctica artística, alejándonos de los relatos unidireccionales y modelos historiográficos tradicionales, permitiendo relecturas más sensibles y singulares, mediante un trabajo de montaje con las imágenes.



- Elaborar un recorrido iconográfico que no sólo acompañe e ilustre los contenidos teóricos de la investigación, sino que suponga en sí mismo un pensamiento propio a través de las imágenes y su interrelación.

Tal y como ya hemos mencionado, los objetivos que acabamos de indicar surgen de nuestro trabajo artístico, y de la voluntad de presentarlo en un formato académico. Es preciso, por tanto, volver a señalar que esta tesis se enmarca dentro de la investigación *en y a través* de las artes, diferenciada por el académico Henk Borgdorff, y muchos otros, de las investigaciones *sobre* las artes, o *para* las artes. Es importante detenernos en esta distinción, pues ha marcado sustancialmente la **metodología** que hemos llevado a cabo para el desarrollo de esta tesis doctoral. Por un lado, la investigación *sobre* artes supone la separación y distancia entre el objeto de estudio y el investigador, siendo muy común en el ámbito de las humanidades, como la historia del arte. Del otro lado, la preposición *para*, nos indica que se trata de una investigación utilitaria y cuya temática es técnica, instrumental o de un procedimiento concreto para su posterior aplicación. En cambio, la investigación *en* o *a través* de las artes, “no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación”, y como señala Borgdorff, es un acercamiento basado “en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes”<sup>7</sup>.

Es importante tener esto en cuenta, puesto que la elaboración de los cuadros y demás obras artísticas que aquí se presentan, han supuesto el pretexto para iniciar la investigación, pero son también, y al mismo tiempo, una conclusión que responde a las lecturas e intereses teóricos que hemos tenido a lo largo del proceso creativo. Por lo tanto, *praxis* y teoría se relacionan de un modo bidireccional, sin que los cuadros sean simplemente una ilustración de los temas que hemos ido tratando.

Aun así, vemos conveniente distinguir dos fases dentro del proceso de trabajo y de elaboración de esta investigación para que sea más sencilla su comprensión, aunque éstas no sean independientes entre sí y estén, en la práctica, vinculadas. En primer lugar, tendríamos la producción de las obras, realizadas, como ya hemos dicho más arriba, entre los años 2017 y 2020; y, en segundo lugar, su posterior análisis teórico e iconográfico en la redacción de éstas páginas. Por otra parte, también nos parece importante destacar que el detonante para iniciar esta investigación basada en nuestra práctica artística, pero dentro del contexto académico, fue una ayuda predoctoral conseguida en 2019 gracias a las subvenciones de la Generalitat Valenciana, ofreciendo un marco idóneo para la realización de la presente tesis doctoral al vincularnos de manera directa con la Facultad de Bellas Artes a través del Centro de Investigación Arte y Entorno. Fue en ese momento cuando se comenzó a atisbar la posibilidad de aunar los trabajos y proyectos artísticos realizados en un formato académico para su estudio pormenorizado, completando las lecturas que ya veníamos haciendo en nuestro proceso creativo. Es por este motivo, y dado que son las obras el pretexto fundamental de la investigación, que la estructura de la tesis –las cuatro partes que la componen– corresponda con cada uno de los proyectos expositivos. Cada capítulo se abre con las reproducciones fotográficas de las piezas que conforman las series, y a partir de ellas se desarrolla la investigación de corte teórico.

Así mismo, dentro de este marco académico, es relevante destacar la relación entre la intuición y lo racional, como partes fundamentales del proceso de trabajo, y que atañen tanto al ámbito artístico, como al enfoque teórico con el que se decide contextualizar las obras. En este sentido, nos sumamos a la reflexión del profesor Santiago Vera cuando afirma que:

el artista que investiga atiende a una naturaleza metodológica intuitiva, lo cual es común a todo artista, sólo que en el ámbito universitario debe ser una investigación en la que el componente consciente —o racional— también participe. Es decir, que la meto-

dología investigativa consiste en la consciencia y sistematización de la secuenciación de los procesos intuitivos y de las ordenaciones racionales que operan para la consecución del producto final de la investigación<sup>8</sup>.

Por lo tanto, y aunque es difícil delimitar un método de trabajo concreto cuando hablamos de investigación *en y a través* de las artes, podríamos decir que la metodología empleada ha sido del tipo cualitativa, donde el estudio de caso es la propia actividad creativa –esencialmente la práctica pictórica–, generadora de sentidos, tanto sensibles como conceptuales.

Siguiendo con la explicación del proceso de trabajo, una vez hemos concretado y acotado los proyectos artísticos que decidimos incluir en esta investigación, pasamos a la fase de determinar las diferentes temáticas y conceptos teóricos que atraviesan nuestras obras, con el fin de establecer un hilo conductor o hipótesis con la que trabajar. En este sentido, somos conscientes de la gran variedad de cuestiones que esta investigación toca de manera más o menos directa, asumiendo la imposibilidad de abordarlas en toda su complejidad; sin embargo, esto nos ha permitido ofrecer un enfoque exploratorio más personal, y aproximarnos desde diferentes aristas al mismo interrogante por las imágenes y nuestra relación con ellas.

Respecto a las lecturas y referencias, hemos recopilado información proveniente de múltiples fuentes (exposiciones, textos, documentos y archivos, obras de arte, catálogos...) en la que se han tenido en cuenta autores y creadores que proceden de diversas áreas. Se han utilizado puntos de vista sociopolíticos, filosóficos, estéticos, así como aportaciones que se encuentran más en el plano simbólico: pintura, cine, literatura... etc. Seguidamente, hemos realizado un proceso de selección y síntesis, escogiendo aquellos teóricos, ideas, o artistas que, de manera más clara, explican los conceptos teóricos o formales fundamentales. Estas lecturas han acompañado en todo momento al proceso de realización de las obras, siendo completadas posteriormente, a medida que desarrollábamos la investigación en mayor profundidad. De este modo, hay que tener en cuenta que con la selec-

ción de los autores que aparecen en la tesis, tanto los teóricos como los artistas, no se ha pretendido hacer una recopilación exhaustiva de todos aquellos que trabajen el tema principal de estudio —la crítica a la visualidad hegemónica—, sino que son simplemente el reflejo de un proceso artístico y conceptual que hemos seguido a lo largo de los años y cuyo resultado se puede leer en esta tesis doctoral.

Por otro lado, más allá de la evolución artística y su análisis conceptual, también hemos querido abordar visualmente los temas tratados a través de un recorrido iconográfico que ilustre la tesis, y que a la vez, genere en sí mismo un conocimiento sensible y crítico. Con este fin, ha sido particularmente significativo dar con el planteamiento de Andrea Soto Calderón, cuando propone una *genealogía de las imágenes* como método crítico. Según la filósofa

una investigación que tomara en consideración estas cuestiones apuntaría a la capacidad que tienen las imágenes de desbaratar miradas, de formar una mirada que in-existe, por sus posibilidades para abrir un espacio crítico y trabajar con multiplicidad de capas que no se dejan fijar en un único sentido<sup>9</sup>.

19

De esta línea, nos sumamos a las preguntas que Soto lanza, para comprobar si es posible efectuar dicha genealogía mediante nuestra investigación:

¿Cómo sería una crítica a las imágenes y sus complicidades con los usos mercantiles sin despreciar sus capacidades?, ¿cómo sería una crítica que mueva un régimen de visibilidad? O, dicho en otros términos, ¿cómo pensar la imagen desde otro régimen en el que ella misma sea articuladora de formas de vida y no lugar de captura?<sup>10</sup>.

Por último, pasamos ahora a resumir de un modo más detallado la **estructura y contenidos** de esta investigación. Como ya hemos comentado, la tesis intenta plantear la doble cara de la imagen, por lo que se han propuesto dos bloques en los que se distribuyen los cuatro capítulos de la tesis: *I. La derrota de las imágenes*; *II. El triunfo de las imágenes*. Sin embargo, estos títulos

9 SOTO, A. *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*, p. 14.

10 *Ibid.*, p. 24.

son indistintos y podrían intercambiarse si atendemos a los contenidos de cada una de las partes, evidenciando la paradoja de la que hablábamos al inicio de estas páginas.

En el primer capítulo —*De la desconfianza al ataque*— se analiza la serie de cuadros *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2017-2018). A través del estudio de los actos iconoclastas representados en nuestras obras, así como de otros ejemplos, comenzamos a explorar la respuesta a las imágenes desde diferentes puntos de vista, entendiendo dichas reacciones como muestra del poder, y en cierto modo dominio, que las imágenes tienen en nosotros. Para ello se han tenido en cuenta numerosas publicaciones, entre las que destacarían *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes* de David Freedberg, y su clásica obra *El poder de las imágenes*. También han sido relevantes las aportaciones de Dario Gamboni y su estudio *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución francesa*, los textos de Bruno Latour en el catálogo de la muestra *Iconoclash*, así como el ensayo de Horst Bredekamp *Teoría del acto icónico*. Este último ha sido fundamental para comprender los modos en los que la imagen opera en diferentes ámbitos, como el jurídico o militar, mediante la sustitución del cuerpo por imagen, y viceversa, siendo una clara referencia teórica a lo largo de toda la investigación. Por otra parte, en este capítulo, también se ha explorado el valor creativo de la destrucción, o actos vandálicos, hacia obras de artes, así como su representación, como partes del proceso de elaboración de las mismas, siendo un recurso interesante para poder reflexionar sobre el propio medio artístico.

El segundo capítulo —*Archivo criminal*— se centra en el proyecto *Otros crímenes de archivo* (2019). Siguiendo la estela temática de la serie de cuadros anterior, las piezas que analizamos en este apartado parten de los archivos fotográficos del expolio sistematizado de obras de arte y otros objetos de valor llevado a cabo por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Mediante la premisa de este contexto histórico, hemos explorado las paradojas del archivo, teniendo en cuenta los planteamientos de Michel Foucault y Jacques Derrida como punto de partida, para poder continuar con su análisis crítico a través de algunos de los textos del artista y ensayista Allan Sekula, relacionando el uso de los archivos con la represión y control de los sujetos, dentro de la ló-

gica racional y positivista de la Modernidad. Además, y dado que nuestras obras tienen un claro carácter histórico, nos hemos centrado también en estudiar abordajes alejados de los modelos historiográficos tradicionales. En este sentido ha sido decisivo el concepto de Walter Benjamin de *cepillar la historia a contrapelo*, y su influencia posterior en numerosos artistas que han planteado interesantes propuestas revisionistas más sensibles, singulares y críticas con el relato histórico hegemónico, mediante un trabajo de “montaje con las imágenes”.

En el tercer capítulo —*Imágenes que matan*—, analizamos el proyecto *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos* (2019). En este caso las obras realizadas son una versión de *Los fusilamientos del tres de mayo* de Francisco de Goya. Teniendo en cuenta el punto de partida, se explora la perspectiva crítica y dual del racionalismo ilustrado que se desprende del icónico cuadro del pintor aragonés, extrapolando este planteamiento inicial hacia la relación intrínseca entre las imágenes técnicas y sus usos instrumentalizados, continuando con la pregunta de si pueden las imágenes ser peligrosas, al tiempo que son las herramientas cognitivas predilectas en nuestra sociedad. Teniendo esto en cuenta, y partiendo siempre del análisis de las obras del proyecto, se han hecho varias aproximaciones a través de la lectura de algunos de los autores de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, pero también otros posteriores como Vilém Flusser, o Martin Jay. Asimismo, hemos profundizado en otros aspectos formales que atraviesan la *praxis* de nuestro trabajo, como sería el montaje, el salto o nomadismo de las imágenes a diferentes medios, o la relación entre la imagen y el texto.

Por último, en el cuarto capítulo —*Miradas agónicas*— nos centramos en la serie *The act of seeing with no eyes* (2020). En este proyecto las obras están realizadas, principalmente, a partir de la apropiación de las fotografías de un catálogo sobre los fotolibros de entreguerras editados por Ernst Jünger. A través de este material, en concreto las imágenes aéreas de la Primera Guerra Mundial, reflexionamos sobre la importancia política que implican los actos del ver y del ser visto, de vigilar y ser vigilado, así como del empleo de las imágenes en los conflictos bélicos, ya sea como propaganda, o en el propio campo de batalla. Por otra parte, también problematizamos acerca de la idea de la ceguera y la



tesis de Paul Virilio sobre la industria de la mirada, basada, paradójicamente en una «visión sin mirada», o una «automatización de la percepción», a causa de las imágenes producidas por y para máquinas. De esta manera, y a modo conclusivo, exploramos el concepto de *imagen como velo*, mediante el análisis de una de las piezas del proyecto, en la que proponemos desdibujar los límites entre lo transparente y lo opaco, conceptos muy presentes en los estudios visuales.





I.  
**LA DERROTA DE  
LAS IMÁGENES**



# **CAPÍTULO 1. DE LA DESCONFIANZA AL ATAQUE**

Sobre el proyecto *Elementos de importancia  
alrededor de la destrucción* (2017/2018)







Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6





Figura 7 – Figura 8

Figura 1

De la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2017). Óleo, esmalte y spray sobre tela. 260 x 160 cm.

Figura 2

De la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2017). Óleo, esmalte y spray sobre tela. 200 x 150 cm.

Figura 3

De la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2017). Óleo, esmalte y spray sobre tela. 160 x 130 cm.

Figura 4

De la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2017). Óleo, esmalte y spray sobre tela. 160 x 130 cm.

Figura 5

De la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2018). Óleo, esmalte y spray sobre tela. 200 x 200 cm.

Figura 6

De la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2018). Óleo, esmalte y spray sobre tela. 200 x 110 cm.

Figura 7

De la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2018). Óleo, esmalte y spray sobre tela. 80 x 61 cm.

Figura 8

De la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2018). Óleo, esmalte y spray sobre tela. 80 x 70 cm.



## 1.1 La respuesta a las imágenes

¿Por qué nos conmueve, y nos quita el aliento, ver la imagen del traslado de *La Victoria de Samotracia*, colgada y amarrada, de vuelta al Louvre tras la guerra? Del mismo modo, resulta inquietante observar una de las copias de *El pensador* de Rodin a las puertas del Museo de Cleveland, mutilada, sin piernas, a causa de un atentado antibelicista de los años setenta —sorprendentemente la escultura nunca fue restaurada y aún a día de hoy se puede visitar al “tullido”—. Tampoco podemos dejar de sentir un extraño alivio ante las fotografías de soldados norteamericanos rescatando las obras expoliadas por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, o cuando sabemos que parte del tesoro nacional estaba a salvo en Ginebra mientras Madrid era asolada por las bombas franquistas. Por otra parte, aunque empaticemos con la causa sufragista, y creamos que la *Venus del espejo* no sea más importante que el voto femenino, el ataque de Mary Richardson nos produce un tremendo rechazo al tiempo que fascinación. Debemos admitir que contemplar imágenes dañadas nos pueda resultar hipnótico. Existe algo inquietante y magnético en un busto desfigurado, en un monumento derribado, en un cuadro rasgado. Sentimos, en silencio, cierta complaciente culpabilidad absortos ante la belleza de la ruina.

35

1. Retorno de la *Victoria de Samotracia* al Museo del Louvre al final de la II Guerra Mundial, en 1945.





No cabe duda que observar este tipo de imágenes en las que aparecen o son representados actos iconoclastas y sus consecuencias, es decir, obras de arte atacadas y violentadas, así como aquellas que se encuentran en contextos de peligro, despiertan en el espectador unas sensaciones un tanto incómodas, e incluso contradictorias, sin entender por qué unos sentimientos tan antagónicos pueden generarse al mismo tiempo.

No obstante, podemos afirmar que, a rasgos generales, nuestra primera impresión es la del rechazo. Existe un claro consenso en ver los actos iconoclastas como acciones salvajes llevadas a cabo por bárbaros y primitivos, o con graves problemas psicológicos, incapaces de apreciar una obra de arte, siendo la “ignorancia un concepto clave en la estigmatización de la iconoclasia”<sup>1</sup> algo que ya sucedía desde el siglo XIII, en el que los iconoclastas del Bizancio fueron puestos en evidencia por esta razón. Incluso en ocasiones se confunden e intercambian los términos “iconoclasta” y “vándalo”. Mientras que el primero surgió, como decíamos, en el conflicto de la Reforma, llamando así a todo aquel que se oponía a la imagen religiosa, el segundo “vándalo”<sup>2</sup> comenzó a utilizarse de manera general en la Revolución Francesa, implicando “ceguera, ignorancia, estupidez, bajeza y falta de gusto”<sup>3</sup>. De tal forma que se asocia el concepto de *iconoclasia* con unos fines y unas intenciones concretas y argumentadas, mientras que el de *vandalismo* a actos sin premeditar, aunque, por supuesto, las causas y motivos por los que alguien puede querer atacar una imagen, u obra de arte, pueden, en ciertas ocasiones, ser difusas, y confundirse. El historiador del arte alemán Martin Warnke, en su ensayo *Bilderstürme* (1988), recalca el poder como uno de los factores clave para distinguir entre los fenómenos iconoclasta producidos “desde arriba”, o “desde abajo”. Mientras que los iconoclastas con poder pueden destruir imágenes con la intención de restituir unos símbolos por otros, siendo aceptados por el relato histórico; la iconoclastia desde abajo ocasiona el daño desde su “impotencia política”, considerándose estos actos

1 GAMBONI, D. *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*, p. 22.

2 Los términos “vándalo”, al igual que “bárbaro”, fueron utilizados despectivamente por los romanos para designar a los antiguos pueblos del norte que amenazaban el Imperio.

3 *Ibid.*, p. 28.

como brutales, irracionales y sin motivo concreto. En palabras de Warnke, sería pues, “un privilegio para los vencedores y un sacrilegio para los vencidos”<sup>4</sup>.

Aparte de la estigmatización evidente, otra de las razones por la que sentimos este rechazo ante la destrucción de imágenes es debido a que percibimos el ataque en nosotros mismos. Esta reacción, casi instintiva, nace de una inquietante empatía hacia los objetos —sobre todo aquellos que se conforman mediante figuras antropomórficas, en los que vemos cuerpos y rostros— que hace que sintamos esa violencia infringida hacia nuestros propios cuerpos, y en nuestros propios rostros<sup>5</sup>. Cuando Susan Sontag reflexiona acerca del texto de Virginia Woolf sobre las raíces de la guerra en su ensayo *Ante el dolor de los demás* (2003) lo hace desde ese concepto de empatía que sentimos al ver sufrir a alguien en una imagen fotográfica, y compartir ese sufrimiento a través de ese registro. Analizar cómo y de qué manera nos identificamos con las obras de arte, sobre todo con el arte representativo, o figurativo, ha sido un objeto de estudio importante dentro de la historia del arte y la estética, siendo Friedrich Theodor Vischer uno de los primeros en hablar concretamente de la empatía —*einfühle*— en relación al objeto artístico<sup>6</sup>. De su teoría de la empatía podemos concluir que “las formas de la comprensión para con el otro o lo otro son, en este sentido, consecuencia de la disposición estética de ver en el artefacto no una materia inanimada, sino el receptor de y lo que responde a las propias sensaciones”<sup>7</sup>. Esta identificación con lo representado es una de las causas por las que una obra de arte, en cualquiera de sus múltiples medios, sigue suscitando esa fascinación casi mágica e indescifrable que ha acompañado al arte a lo largo de los tiempos, y que le ha hecho mantener una estrecha relación con la iconoclasia.

4 WARNKE, M. *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, p. 11. Visto en: GAMBONI, D. *Op.cit.*, p. 28.

5 El académico David Freedberg tiene extensos estudios sobre este fenómeno tanto en su ensayo *El poder de las imágenes* (1992), como en *Iconoclasia. Historia y teoría de la violencia contra las imágenes* (2017) y en el texto *Empathy, Motion and Emotion* (2007) en el que desarrolla una teoría que vincula las reacciones neuronales en la contemplación estética, junto con el contexto social, cultural e histórico.

6 KOSS, J. *On the Limits of Empathy*, p. 139.

7 BREDEKAMP, H. *Teoría del acto icónico*, p. 91.

Por otra parte, estos actos de violencia significan mucho más que el simple hecho de romper una imagen o un objeto, estos ataques transgreden directamente nuestra concepción moderna del arte (o al menos a la concepción más genérica dentro del imaginario colectivo occidental). Nos referimos a las obras entendidas bajo la premisa de la perdurabilidad y trascendencia, objetos que no sólo atesoran un cierto valor económico, sino también uno sagrado, litúrgico, estético, histórico, en el que podemos encontrar los signos de civilizaciones pasadas. De este modo, la destrucción de obras de arte atenta directamente a la idea más clásica y arraigada que tenemos del arte, cuestionando su significado, y también, cómo no, su utilidad. Según Freedberg,

La imagen nos conmueve, nos ayuda, nos protege, potencia nuestras emociones, provoca nuestra inteligencia, despierta evocaciones y, por eso, debemos cobijarla, protegerla, conservarla. Estos elementos, y el hecho de que una obra puede ser reconocida como una pieza maestra, como el producto más valioso de una nación, de extraordinario valor y ubicado en una institución pública o reconocida, refuerza la inclinación a hacer de esta obra un objeto que se debe preservar contra cualquier daño<sup>8</sup>.

38

Es por esto que Xavier Greffé afirma que el “propósito de todas las obras de arte es llegar a ser parte de nuestro patrimonio cultural”<sup>9</sup>. Teniendo esto en cuenta, no cabe duda que la destrucción de estas “piezas maestras”, monumentos o demás objetos de valor tiene unas implicaciones importantes en el legado artístico de cualquier nación, provocando más que un simple rechazo, al confrontar directamente con la idea de que existe un patrimonio o herencia cultural que se ha de conservar, y de algún modo tutelar, por el conjunto de la sociedad, y por el Estado<sup>10</sup>.

Pero estos mismos motivos por los que ver imágenes de obras de arte atacadas, o violentadas de algún modo, producen en el espectador una aprensión y hostilidad obvia, pueden, al mismo

8 FREEDBERG, D. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, pp. 218-219.

9 GREFFÉ, X. *La valorisation économique du patrimoine*, p. 138. Visto en: DURÁN, J. *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases*, pp. 27-28.

10 DURÁN, J. *Op. cit.*, pp. 27-28.

2. Soldados pertenecientes a la unidad de rescate The Monuments Men, y restauradores del Museo del Louvre, junto al cuadro *Las viejas*, de Francisco de Goya, 1945.



tiempo, ser la causa de una pulsión que nos haga pararnos a mirar, e incluso apreciar, en un sentido estético su destrucción. Y es que, tal y como apunta Freedberg, “un deleite salvaje parece hacerse cargo de la destrucción de aquellas imágenes y objetos que normalmente protegemos y cuidamos; un gozoso placer ante la pérdida de las restricciones sociales y el control”<sup>11</sup>. Aparte de poder sentir ese *placer* subversivo al ver éstos actos de violencia hacia obras de arte, este tipo de imágenes también nos pueden despertar una cierta curiosidad, al percibir en ellas algo casi enigmático y siniestro, en el sentido freudiano. Sigmund Freud, en su libro *Lo siniestro* (1919), ofrece un listado temático en el que determina qué puede considerarse o no siniestro, siendo uno de los puntos de este listado las

imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo humano (...) Imágenes que aluden a desplazamientos y descuartizamientos. Estas imágenes producen un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico cuando el ser despedazado es un ser vivo aparente, que parece humano sin serlo<sup>12</sup>.

40

El proyecto pictórico *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2017-2018) que vamos a analizar en este capítulo, parte de esta contradicción que sentimos al observar imágenes en las que vemos actos iconoclastas, u obras de arte en condiciones y contextos insólitos, generando esa imagen de extrañeza de la que hablábamos antes y que nos hizo querer trabajar con ellas. La serie se compone de ocho cuadros pintados al óleo, realizados entre los años 2017 y 2018, y supuso el detonante del inicio de esta investigación, al comenzar a interesarnos y cuestionarnos sobre nuestra propia relación con las imágenes, y la capacidad que tienen éstas para transformar no sólo nuestro modo de ver, también, nuestro modo de pensar y estar en el mundo.

Los ejemplos expuestos en las primeras líneas de éste capítulo son algunos de los gestos iconoclastas que conforman la serie. Los cuadros, titulados todos de manera homónima al proyecto —*Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2017-2018)— retra-

11 FREEDBERG, D. *Op. cit.*, p. 212.

12 TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*, p.47.

tan agresiones a obras de arte en diferentes momentos históricos y contextos, aunque en su mayoría se relacionan con importantes coyunturas bélicas del siglo XX, o, en su defecto, atentados, y ataques por parte de activistas. Es preciso señalar que, el objetivo de este capítulo no es tanto desentrañar los procesos históricos, políticos o sociales que desencadenaron los actos iconoclastas que podemos ver concretamente en los cuadros; se trataría más bien de hacer un acercamiento a las inquietudes teóricas y formales que nos acompañaron a lo largo de la producción de las obras, atendiendo a los interrogantes que fueron surgiendo en el proceso de producción y posterior análisis, y cómo estas cuestiones han ido evolucionando en la investigación. Aun así, vemos necesario apuntar ciertos datos e información contextual sobre cada una de las circunstancias representadas en la serie para que sea más sencillo referirnos a cada uno de los cuadros a lo largo del capítulo. Atendiendo, pues, a esta descripción, este sería el listado de sucesos en la serie, correspondiente a cada una de las Figuras que aparecen en el inicio del capítulo:

41

— *Figura 1.* En el cuadro, compuesto por dos lienzos, vemos en la parte derecha *La Victoria de Samotracia* volviendo al Louvre después de la Segunda Guerra Mundial en 1946. La escultura alada, protegida con telas y repleta de cuerdas y correas, está colgada de una grúa, mientras unos operarios la manipulan. A la parte izquierda del cuadro está representada la imagen volteada de dos hombres sosteniendo un retrato de Albert Einstein pintado por Max Liebermann. La imagen corresponde al montaje de la “Exposición de arte alemán del siglo XX”, de carácter antinazi, en las Galerías Burlington de Londres en 1938, en la que se mostraron obras perseguidas por el III Reich (el denominado *arte degenerado*).

— *Figura 2.* Obra compuesta por dos imágenes procedentes de distintos contextos. En la parte central y superior, una de las copias de *El Pensador* de Rodin situada delante del Museo de Arte de Cleveland, completamente destrozada por la parte inferior. Vemos la escultura colgada, del mismo modo que la *Victoria de la Samotracia*, de una grúa, siendo colocada por trabajadores del museo en el pedestal donde estaba ubicada. La figura fue dinamitada un 24 de marzo

de 1970 por unos activistas que se manifestaban contra la Guerra de Vietnam, aunque nunca se confirmó la autoría del ataque. Los restauradores del museo finalmente decidieron no reparar los daños y volvieron a colocar la pieza tal y como quedó después de la explosión para dar testimonio de los convulsos años que vivió el país durante la guerra. En la parte inferior del cuadro, se puede entrever el fragmento de una escultura también desmembrada, con las piernas separadas del resto del cuerpo. Esta imagen corresponde a una fotografía de la Galería de los Uffizi en Florencia, después de haber sufrido un atentado en 1993.

— *Figura 3.* En esta ocasión hemos representado la fotografía completa utilizada parcialmente en la *Figura 2*. En este cuadro ya se aprecian bien los destrozos que hubo en la Galería de los Uffizi tras el atentado de la Via dei Georgofili, atribuido a la Mafia, viendo más claramente que se trata de una de las esculturas de la sala Niobe, concretamente *Il fanciullo morente*, con restos de escombros de la sala a su alrededor.

— *Figura 4.* El cuadro se compone de dos imágenes superpuestas. En la imagen superior vemos tres de los soldados norteamericanos encargados de recuperar las obras expoliadas por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Los militares bajan las escalinatas del Castillo Neuschwanstein de Fussen, en Alemania, portando victoriosos dos cuadros pertenecientes a colecciones privadas. Bajo esta imagen, se entrevé un archivero metálico con algunas de sus puertas forzadas.

— *Figura 5.* Este cuadro se compone de un recorte extraído de la portada de un artículo sobre la exposición en Ginebra de 1939 con parte de las obras del Prado salvaguardadas en la ciudad Suiza durante la Guerra Civil. La imagen destaca por la presencia de un oficial sentado, custodiando con una pistola *La sagrada familia* de El Greco, junto con otros cuadros, aún embalados y apilados.



- *Figura 6.* En esta obra vemos representados unos soldados observando las ruinas y los leones caídos del arco de triunfo de Siegestor, en la ciudad Muchich, después de los bombardeos ocurridos durante la II Guerra Mundial.
- *Figura 7.* Compuesto mediante dos imágenes, a modo de collage, vemos la obra de *La Venus del espejo* de Velázquez atacada por la sufragista Mary Richardson con un hacha, junto al retrato de la activista, rebautizada por la prensa de la época como *Slasher Mary (Mary, la navajera)* en el momento de su detención en 1914.
- *Figura 8.* Al igual que en la figura anterior, en este último cuadro también podemos observar otra de las obras afectadas por el movimiento sufragista. En este caso se trata del retrato del escritor Henry James, pintado por John Singer Sargent, agredido con un martillo también en 1914.

43

Fue al analizar el gesto iconoclasta a través de su representación cuando comenzó a fraguarse el inicio de esta investigación. Junto a la fascinación ante los hechos y las imágenes resultantes, los posibles motivos y causas, comentados anteriormente, se fueron despertando, inevitablemente, otras inquietudes que venían de la mano del fenómeno iconoclasta, como son la propia naturaleza de las imágenes y nuestra convivencia con ellas.

Obviamente, teniendo en cuenta que el punto de partida es la violencia infringida hacia obras de arte, las primeras cuestiones tenían que ver con plantearse qué tipo de emociones avivan las imágenes en el espectador para quererlas a xgredir de ese modo, cuáles pueden ser los motivos para pasar al ataque físico.

En los últimos años, y dada la importancia que ha ido cobrando el tema de estudio, se han llevado a cabo varios proyectos curatoriales que intentan dar respuesta a las preguntas suscitadas. Quizás la exposición más completa sería *Iconoclash: beyond the image wars in science, religion and art*, presentada en 2002 en Karlsruhe, Alemania. Para Bruno Latour, uno de los comisarios,



la iconoclasia se produce cuando sabemos lo que ocurre en el acto de ruptura y cuáles son las motivaciones de lo que parece un claro proyecto de destrucción; la *iconoclash*, en cambio, es cuando no se sabe, se vacila, se está perturbado por una acción para la que no hay manera de saber, sin más indagaciones, si es destructiva o constructiva<sup>13</sup>.

En dicha muestra se ponían en relación objetos, obras, y diferentes acontecimientos en una configuración triangular entre tres tipos de orígenes del fenómeno iconoclasta: la religión, la ciencia y el arte contemporáneo, además de vincular destrucción y creación, odio y fanatismo, subrayando la complejidad del tema abordado. Más recientemente, en 2013, la exposición *Art under Attack, histories of British iconoclasm* que tuvo lugar en Londres, se centró en la historia de los ataques al arte en Gran Bretaña desde el siglo XVI hasta la actualidad, explorando las motivaciones tanto religiosas, como políticas, o estéticas, a través de los propios objetos dañados. Otra perspectiva interesante sería la de *Damage Control: Art and Destruction Since 1950* (Washington, 2013), que aborda el tema de la destrucción como componente esencial en la expresión artística.

44

Desde una perspectiva teórica, muchos historiadores del arte y de la cultura visual, han centrado sus investigaciones en intentar resolver este complejo asunto del porqué de la destrucción del arte, y las posibles motivaciones de los agresores. David Freedberg en su ya clásico *El poder de las imágenes* (1992) habla de “respuesta” a las imágenes para referirse a las “manifestaciones de la relación que se establece entre imagen y espectador”, analizando no sólo las “respuestas exteriorizadas”, así como sus creencias respecto a éstas, también habla de la “respuesta” en base a “la eficacia, efectividad y vitalidad de las propias imágenes”, desde la historia del arte, la antropología y la psicología<sup>14</sup>.

No cabe duda que los motivos de las “respuestas” más punitivas hacia las imágenes y obras de arte han ido cambiando a lo largo de la historia y dependen de muchos factores, en cada caso

13 Traducido por la autora. LATOUR, B. “What is Iconoclash? Or is there a world beyond the image wars?”, en LATOUR, B., WEIBEL, P. (comps.) *Iconoclash*, p. 14.

14 FREEDBERG, D. *El poder de las imágenes*, p. 14.

encontraremos diferencias entre razones más políticas o religiosas, si se trata de actos colectivos o individuales, si el agresor busca atención mediática por causas personales, o sociales, si viene de “arriba” o “abajo”, etc. Podríamos decir que todos estos aspectos son: o circunstanciales, atendiendo a las particularidades historiográficas, políticas, religiosas, o socioeconómicas del momento; del sujeto atacante: creencias, aspectos psicológicos, etc; o, como es más lógico, una combinación de ambas. El enfoque de Freedberg, aparte de atender todos estos factores, nos parece interesante, al desplazar el interés hacia las propias imágenes como *responsables* de estos ataques por su “eficacia, efectividad y vitalidad”.

Con los ejemplos representados en nuestro proyecto se evidencia lo difícil y confuso que es hablar de las razones concretas que pueden desencadenar estos actos más o menos destructivos hacia las imágenes. Sin ir más lejos, y como ya sabemos, el ataque a *La Venus del espejo* de Velázquez por parte de Mary Richardson, fue un acto premeditado y que formaba parte de una serie de acciones protesta, no sólo por la causa feminista y el sufragio femenino, también por el encarcelamiento de una de sus compañeras activistas, según sus propias declaraciones en el comunicado de prensa que ella misma envió:

He intentado destruir la pintura de la mujer más hermosa de la historia mitológica como forma de protesta contra el Gobierno por destruir a la Sra. Pankhurst, que es el carácter más bello de la historia moderna. La justicia es un elemento de la belleza tanto como el color y el contorno de un lienzo [...]. Si existe alguna queja contra lo que he hecho, que todo el mundo recuerde que tales protestas son hipócritas mientras permitan la ruina de la Sra. Pankhurst y de otras hermosas mujeres vivas y que, hasta que el público no deje de tolerar la destrucción humana, cada una de las piedras arrojadas contra mí por la destrucción de esta pintura son una prueba en contra de su hipocresía artística, política y moral<sup>15</sup>.

15 *The Times*, 11 de marzo de 1914. Visto en: FREEDBERG, D. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, pp. 196-197.



3. Momento de la detención de Emmeline Pankhurst en el exterior del palacio de Buckingham, 1914.

Sin embargo, estas motivaciones concretas, y claramente políticas, se complejizan cuarenta años después, cuando en una entrevista, Richardson afirma que no le gustaba “en absoluto el modo en el que los visitantes varones de la galería la miraban boquiabiertos todo el día”<sup>16</sup>. Este reproche moral acerca del deseo en la mirada de los hombres hacia el famoso cuadro, es también un reproche a la propia pintura, y su capacidad para despertar ese deseo. La cuestión bidireccional del deseo con la imagen y el espectador, son ciertamente, “dos conceptos que se atrapan mutuamente en un circuito generativo: el deseo generando imágenes e imágenes generando deseos”<sup>17</sup>. Las imágenes nos enseñan qué y cómo debemos desear, de este modo, la *Venus*, fue ciertamente, el blanco perfecto para atacar ese principio.

Efectivamente, el resto de ejemplos utilizados en la serie de cuadros del proyecto presentan diferentes problemáticas, y muy distintos motivos a las respuestas hacia las imágenes y obras de arte, que iremos comentando a lo largo del capítulo. Así mismo, todas las reacciones destructivas hacia éstas parecen demos-

16 *London Star*, 22 de febrero de 1952. Visto en: *Ibid.*, p. 197.

17 MITCHELL, W. *Op. cit.*, p.86.

trar el gran poder que aún hoy siguen ejerciendo las imágenes en el espectador, revelando la gran ambivalencia del fenómeno iconoclasta: estos actos, si bien se producen para privar a la imagen de su poder, o de los símbolos de poder que éstas puedan representar, intentando “evidenciar la superioridad de uno sobre los poderes tanto de la imagen como del prototipo”<sup>18</sup>, también demuestran, al mismo tiempo, el dominio que éstas siguen teniendo sobre nosotros al hacernos reaccionar de ese modo.

4. Mary Richardson abandonando el tribunal, 1914.



47

Sin embargo, durante mucho tiempo, pareciera que Occidente ha rehusado aceptar este “poder” existente en las imágenes. Los historiadores de arte no tenían problema en reconocer las reacciones más viscerales y emotivas hacia las imágenes, desde las respuestas más destructivas, a las más idolátricas, siempre y cuando esto sucediera en culturas primitivas, o bien si se trataban de hechos del pasado.

Como hemos visto, Freedberg teoriza sobre cómo las imágenes son capaces de dominarnos, conmovernos, u ofendernos. Desde un punto de vista antropológico, Hans Belting también analiza de qué manera nos someten, aunque seamos nosotros mismos los que las produzcamos, tanto en nuestra mente como físicamente: “el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino (...) como *lugar de las imágenes* que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando siempre intente dominarlas”<sup>19</sup>. Algo similar, aunque con claras diferencias, propone W.J.T. Mitchell cuando plantea la pregunta, aunque sea de un modo más retórico, de *qué quieren las imágenes*, cuando manifiesta su voluntad de “saber lo que significan las imágenes, lo que hacen, el modo en que se comunican en tanto signos y símbolos, así como qué tipo de poder tienen para afectar a las emociones y el comportamiento humano”<sup>20</sup>.

Pero, ¿tienen ciertamente ese poder, o somos nosotros quienes se lo otorgamos?, siguiendo las preguntas que plantea Mitchell, “¿qué deseos hemos proyectado sobre ellas y qué forma toman esos deseos cuando se proyectan de vuelta sobre nosotros, haciéndonos demandas, seduciéndonos para que sintamos y actuemos de formas específicas?”<sup>21</sup>. Es una pregunta difícil de resolver, y en la que es fácil caer en contradicciones, como parece ocurrirle al mismo autor. Por una parte, admite que plantear ese tipo de argumentario implica “una subjetivización de las imágenes, una personificación ambigua de objetos inanimados que coquetea con una actitud retrógrada y supersticiosa”, y lo tilda de “cliché” dentro de los estudios visuales contemporáneos. Sin embargo, acaba admitiendo que “estamos aprisionados en nuestras actitudes mágicas y premodernas de cara a los objetos, especialmente frente a las imágenes”, concluyendo que “nuestra tarea no consiste tanto en superar tales actitudes como en lidiar con su sintomatología”<sup>22</sup>. Parece que, como todo lo que atañe al extraño mundo de la imagen, su reflexión y comprensión están abocadas a la paradoja.

19 BELTING, H. *Antropología de la imagen*, pp. 14-15.

20 MITCHELL, W. *Op.cit.*, p.53.

21 *Ibid.*, p. 51.

22 MITCHELL, W. “¿Qué quieren realmente las imágenes?”, en ALLOA, E. (comp.) *Pensar la imagen*, pp. 182-183.

## 1.2 ¿Quién teme —o ama— a la imagen feroz?

En la actualidad y aunque no lo queramos reconocer, aún seguimos bajo ese ancestral dominio de lo visual. La iconoclasia es la prueba irrefutable de que algo *feroz* en las imágenes nos remueve por dentro pese a nuestra supuesta racionalidad, algo que nos hace amarlas y nos seducen, pero que también hace que las temamos. Tendemos a ver en las imágenes, en el arte, algo sagrado, independientemente de si se tratan de iconos religiosos o no, y de este modo, como un objeto sagrado le damos

un trato singular hecho de respeto, veneración o miedo, pero en ocasiones también de rencor y de odio por lo que encarna o representa. Es adorado, pero también, y acaso por las mismas razones, puede ser insultado, destruido, objeto de burla y, si tiene forma humana, martirizado o asesinado<sup>23</sup>.

49

Es de esta ambivalencia de la que tanto estamos hablando de donde surge el fenómeno iconoclasta, el amor y el miedo hacia las imágenes son como dos caras de una misma moneda.

Entonces, ¿quiénes son los iconoclastas? o como plantea el título de este subcapítulo, ¿quién teme, o ama, a la imagen feroz? Podríamos decir que el iconoclasta es alguien no sólo que teme a las imágenes, también es alguien que quiere castigar a aquellos que las adoran. Como apunta Mitchell,

el iconoclasta, en resumen, es alguien que construye una imagen de otra gente como adoradora de imágenes, y que pretende castigar a aquella gente por sus creencias y prácticas falsas, y desfigurar o destruir imágenes<sup>24</sup>.

23 DELGADO, M. *La violencia contra lo sagrado. Profanación y sacrilegios: una tipología*, p. 171.

24 MITCHELL, W. *¿Qué quieren las imágenes?*, p.45.

Esto lo hemos visto literalmente con el ejemplo del ataque de la *Venus del espejo* por parte de Mary Richardson. Como explicábamos más arriba, la sufragista condena el deseo en la mirada de los hombres que iban a contemplar el cuadro, es decir, aquellos que adoraban la imagen. Podemos apreciar algo similar en la agresión a *El Pensador* de Cleveland. En este caso no se pudo confirmar la autoría de los hechos, pero todo indica que se trató de un ataque por parte de grupos radicales contrarios a la Guerra de Vietnam, teniendo en cuenta el contexto de convulsión política y el mensaje que dejaron garabateado en la base de la escultura: “fuera la clase dirigente”. El director del museo, Sherman E. Lee, en unas declaraciones al diario *The Plain Dealer* afirmó que “quien quiera que lo haya hecho se está castigando a sí mismo y al público en general y a las generaciones futuras”<sup>25</sup>.



5. Copia de *El Pensador* de Rodin, junto con la pintada “fuera la clase dominante” tras el atentado, en la plaza de entrada del Museo de Arte de Cleveland, 1970.

25 Traducido por la autora. Visto en la página web de *Cleveland Public Library*: < <https://cpl.org/the-death-and-life-of-a-statue-how-the-thinker-was-reborn-in-cleveland/> > [Consulta: 24 de septiembre de 2021]



Ciertamente, los activistas que atacaron a *El Pensador* de Cleveland castigaron de algún modo al público privándoles de poder ver la obra tal y como era originalmente. No obstante, consciente o inconscientemente, fue también una agresión al patrimonio cultural y artístico de la ciudad, más aún si tenemos en cuenta la ubicación de la copia, en frente del Museo de Arte, el espacio reservado para la contemplación, conservación y, por qué no decirlo también, para la adoración del arte.

El filósofo Bruno Latour, en el catálogo de la exposición *Iconoclash*, diferencia entre cinco tipos de perfiles iconoclastas, en un intento de clasificar el material con el que se compuso la muestra:

— Tipo A: “El iconoclasta que estaría en contra de todas las imágenes”. Este perfil se enmarcaría en la iconoclasia más clásica y entendida en su sentido más platónico, formado por los que “creen que no sólo es necesario, sino también posible deshacerse por completo de los intermedios [las imágenes] y acceder a la verdad, la objetividad y la santidad” además de querer “liberar a los creyentes —a los que consideran creyentes— de sus falsos apegos a los ídolos de todo tipo y forma”.

— Tipo B: “El iconoclasta que no estaría contra las imágenes sino más bien contra la “congelación” de una imagen”. “No quieren que la producción de imágenes se detenga”, para este grupo, “la única manera de acceder a la verdad, la objetividad y la santidad es pasar rápidamente de una imagen a otra” sin detenerse especialmente ante ninguna.

— Tipo C: “No estaría contra todas las imágenes sino solamente contra las imágenes del enemigo”. “Al contrario que los A y los B, no tienen nada en contra de las imágenes en general: sólo están en contra de la imagen a la que sus oponentes se aferran con más fuerza”.

— Tipo D: “Destruiría imágenes sin quererlo”. Para Latour, este perfil serían “vándalos inocentes”, destruyendo sin tener conciencia de ello. Con la intención de cuidar y proteger las imágenes, estarían, sin embargo, profanándolas.



— Tipo E: “Recela tanto de los destructores de imágenes como de aquellos que las admiran”. Este grupo es reactivo a cualquiera de los dos polos, tanto de los iconofóbicos, como de los iconodulos. Según el filósofo, “este sano, amplio, popular e indestructible agnosticismo puede ser fuente de mucha confusión porque, también en este caso, las reacciones que desencadenan son indistinguibles de las creadas por los actos de destrucción-regeneración de los A, B, C y D”<sup>26</sup>.

Esta clasificación propuesta por Latour, más allá de lo completa o exacta que pueda o no ser, nos parece interesante por integrar, no sólo los perfiles de los que atacan de una forma física a las imágenes, también por incorporar aquellos que no ejercen una violencia literal, pero que sin embargo tienen una actitud de recelo frente a ellas. De algún modo, este “agnosticismo” frente a las imágenes, como bien dice el filósofo, mantiene una cierta actitud crítica que mira de reojo el poder que tiene la imagen, no para menospreciarlo, pero tampoco para caer rendido ante él. Se trataría, pues, de un perfil que pretende generar una postura que implique cierto enfrentamiento, cierta confrontación, pero no necesariamente la destrucción. Esta postura es la que hemos ido desarrollando a lo largo de la producción de los proyectos que han conformado nuestra investigación, una actitud que quizás no mitigue el poder que desprenden las imágenes, pero sí a no vernos arrollados por sus posibles *peligros*.

52

Esta línea argumentativa que hemos seguido se alinea de algún modo con una tradición teórica dentro de los estudios visuales muy crítica con las imágenes, y que, desde esta perspectiva, podría considerarse claramente iconoclasta. Nos referimos a autores como Jean Baudrillard, Guy Debord, Martin Jay, Jonathan Crary, Paul Virilio, entre muchos otros, que, en sus análisis a la cultura visual contemporánea en general, y en particular a las imágenes de los medios de comunicación de masas, advierten de las ideologías, de los fines de control, mercantiles y bélicos que se esconden detrás de los nuevos métodos y técnicas de producción de imágenes, en los que profundizaremos más adelante en los capítulos siguientes de la investigación.

Estas teorías son, sin embargo, reprochadas por otros autores, tildándolas en cierta manera de exageradas, o simplemente de demasiado fáciles. Rancière, por ejemplo, habla de un agotamiento de la crítica en los estudios visuales que “se expresa en el quiebre entre la denuncia platónica de las apariencias y la fe marxista en la destrucción de la máquina: la iconoclasia teórica se torna vana, deviene la demostración nihilista del engaño de un mundo en el cual, dado que todo es imagen, la denuncia de las imágenes es privada de toda eficacia”<sup>27</sup>. También Mitchell, como hemos mencionado antes, comenta lo inútil que es hablar de las imágenes como “agentes del daño y la manipulación ideológica”, según él, “el problema más obvio es que la exposición y la demolición crítica del vil poder de las imágenes es tan fácil de realizar como ineficaz. Las imágenes son antagonistas políticas populares, dado que es posible posicionarse contra ellas y, sin embargo, al fin de cuentas todo permanecerá prácticamente igual”<sup>28</sup>. Para ellos el iconoclasta, tanto el que la *ejerce* de un modo práctico como teórico, es aquél que quiere “proteger a los otros de este peligro del cual él mismo se considera protegido”, siendo los demás las “víctimas del poder maligno de las imágenes”<sup>29</sup>.

53

Es bien sabido que esta controversia viene de lejos, partiendo desde la tradición de la filosofía platónica que atribuyó a las imágenes esa concepción negativa de falsas apariencias que nos alejan de la verdad. Según Platón, el engaño de las imágenes “consistía en confundir esencia y apariencia, e inducían la trampa de tomar como verdaderos a espejos y sombras con la intención de poner en duda también conocimientos verdaderos”<sup>30</sup>, llegando a acusar a los artistas y poetas de “fabricantes de simulacros”<sup>31</sup>. Es curioso cómo esta idea, desarrollada principalmente en el Mito de la Caverna, en la que se equiparan las imágenes con sombras, fue consolidada precisamente con el supuesto origen de la pintura, según el mito de Plinio, en el que una mujer dibuja la

27 RANCIÈRE, J. “¿Quieren vivir realmente las imágenes?”, en ALLOA, E. (comp.) *Pensar la imagen*, p. 206.

28 MITCHELL, W. “¿Qué quieren realmente las imágenes?”, en ALLOA, E. (comp.) *Pensar la imagen*, pp. 184-185.

29 RANCIÈRE, J. *Op. cit.*, p. 211.

30 BELTING, H. *Op. cit.*, p. 215.

31 PLATÓN, *La República (Politeia)*, p. 29. Visto en: BREDEKAMP, H. *Op. cit.*, p. 25.

silueta de la sombra de su amante antes de que este marchara a la guerra. Dejando al lado coincidencias, los postulados de Platón no dejan de corroborar el inmenso poder que siguen teniendo las imágenes, tal y como señala Bredekamp, “probablemente jamás se haya formulado un reconocimiento más rotundo de esa fuerza de las imágenes que actúa sobre las emociones, ideas y acciones de los hombres, que en la definición negativa de Platón del teatro de las sombras”<sup>32</sup>.

Como hemos visto, estas disputas teóricas parecen no acabar de resolverse nunca, complejizándose cada vez más conforme van avanzando los medios técnicos, digitales y reproductivos que tenemos hoy en día, evidenciando que, a pesar de seguir dándole vueltas al mismo tema, sigue siendo una tarea más que necesaria. Respecto a nuestra labor, es cierto que puede parecer contradictorio querer hacer una investigación sobre el peligro potencial de las imágenes, utilizándolas como medio y material principal en nuestra producción artística, sin embargo, nuestra intención no es otra que generar espacios de pensamiento a través de ellas de modo que la imagen pueda de alguna manera reflexionar sobre sí misma, al tiempo que la cuestiona y advierte.

### 1.3 Imágenes vivas y muertas

“¿Qué sucede cuando alguien rompe tu foto?”<sup>33</sup> es la pregunta con la que comienza el capítulo del programa audiovisual Soy Cámara titulado *¿Por qué me rompes?*<sup>34</sup>. En el vídeo se muestran las grabaciones en secreto de personas que ven cómo alguien cercano rompe una fotografía suya. Las caras y gestos de los participantes no dejan lugar a dudas, el enfado, la desconfianza, el desconcierto, o a veces incluso la agresividad, eran las reacciones más comunes al experimento. Según los datos extraídos del vídeo, un 31% expresa su malestar con frases en las que se identifica imagen y persona: “me has roto”, “¿por qué me rompes?”, “¿me quieres matar?”, y en el caso de las personas con más edad, también eran habituales las referencias a la “mala suerte”, o a la “magia implícita en el acto de rasgar una imagen”. Por otro lado, el vídeo concluye con una reflexión: “la iconoclastia trastoca el orden por el cual el fantasma debe sustituir la cosa. Al quebrar la imagen antes de que el original efectivamente desaparezca, parece que se subvierte la posibilidad misma de una vida póstuma, de una memoria futura”<sup>35</sup>.

55

A pesar de la aparente inocencia de este ensayo audiovisual, podemos sacar varias conclusiones relacionadas con nuestra investigación y que desarrollaremos en profundidad en este subcapítulo. Por un lado, evidencia cómo las creencias más arraigadas hacia las imágenes siguen afectándonos hoy de un modo poderoso. No podemos obviar que interpretamos las imágenes como objetos vivientes, identificando las imágenes con lo que representan y simbolizan, y por esto, como comentábamos al inicio del capítulo, sentimos esa empatía en la que

33 MARZO, J. *¿Por qué me rompes?*, Soy Cámara CCCB, 2 de febrero de 2018, vídeo, 30m 23s, <<https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/por-que-me-rompes/228412>> [Consulta: 30 de septiembre de 2021]

34 Soy Cámara (2010-2020) es un programa online del CCCB dedicado a temas relacionados con el mundo visual contemporáneo en el que se plantean, a modo de laboratorio, nuevos formatos audiovisuales.

35 MARZO, J. *Op. cit.*

sufrimos con las imágenes, como si nos rompieran de algún modo a nosotros. También, como el gesto iconoclasta es, en esencia, el empeño por negar esa vitalidad, o al menos, intentar controlarla.



6. Captura del vídeo  
*¿Por qué me rompes?*,  
Soy Cámara, 2018.

56

Efectivamente, la imagen nace como sustitutivo de aquello que representa, de su modelo, en el deseo o la necesidad de mantener, como hiciera la doncella del mito de Plinio, no sólo el recuerdo, también la presencia siempre viva, de su amado. En palabras de Debray, la representación, sería por tanto, “hacer presente lo ausente”, en el ejercicio, no tanto de “evocar, si no reemplazar”<sup>36</sup>.

Podemos extraer numerosos ejemplos de nuestra herencia cultural y antropológica, en las que vemos a través del culto a los muertos, prácticas que pretendían sustituir a los difuntos con diferentes tipos de representaciones: máscaras funerarias, efigies, momificaciones, etc., generando la bella paradoja de cómo en realidad fue la muerte quién le dio vida a la imagen. Sin embargo, estos *reemplazamientos* no se realizaban únicamente por el ejercicio más o menos mimético del objeto representativo, en muchos casos también eran necesarios diferentes rituales

que hacían revivir la imagen. Por ejemplo, para que se llevaran a cabo las reencarnaciones al final del Imperio Nuevo de Egipto, las momias eran lavadas para luego llevar a cabo el “ritual de la apertura de la boca”. También eran comunes aquellas en las que se finalizaban las imágenes pintándoles los ojos, como pueden ser las ceremonias realizadas por los budistas theravadas de Ceilán, en la llamada *nētra pinkama* (“la ceremonia de los ojos”)<sup>37</sup>. Como explica Richard Gombrich,

La ceremonia es considerada muy peligrosa por quienes participan en ella (...) el artesano no osa mirar la cara de la estatua, sino que permanece todo el tiempo de espaldas a ella y pinta de lado o por encima del hombro, mirando a un espejo que capta la mirada de la imagen a la que él está dando vida. Tan pronto como termina de pintar, la propia mirada del artesano es peligrosa, por lo que es conducido fuera del recinto con una venda en los ojos, y sólo se la quitarán cuando su vista se haya posado primero sobre algo que él a continuación destroza simbólicamente con una espada<sup>38</sup>.

57

Siguiendo con los ejemplos, los autores Kris y Kurz mencionan cómo también en la tradición china muchos pintores se negaban a terminar sus obras pintando los ojos en el rostro, sintiéndose, de ese modo, más seguros con su creación, al no otorgarle *vida* completamente, y tener así el control sobre su obra<sup>39</sup>.

Como estamos comprobando, la concepción mágica, incluso *peligrosa* de las imágenes en los ejemplos antes citados, tiene mucho que ver con la capacidad de éstas de despertar repentinamente. De algún modo, siempre hemos temido que las imágenes actuaran fuera de nuestro control, y acabaran dominándonos:

La producción de imágenes está amenazada por peligros. Un golpe en falso, y la rígida máscara del rostro puede asumir una mueca perversa. Solo la estricta adhesión a las convenciones puede defender de tales peligros. Y así, el arte primitivo parece

37 Visto en: FREEDBERG, D. *El poder de imágenes*, p. 107, p. 110, p. 111. BELTING, H. *Op. cit.*, p. 22, p. 38, pp. 201-202.

38 GOMBRICH, R. *The Consecration of a Buddhist Image*, p. 24. Visto en: FREEDBERG, D. *Op. cit.*, p. 111.

39 KRIS, R., KURZ, O. *La leyenda del artista*, p.78.

mantenerse a menudo en ese estrecho borde que queda entre inanimado y pavoroso. Si el caballo de madera llegase a parecer demasiado vivo, podría marcharse al galope por su cuenta<sup>40</sup>.

Sin embargo, también nos acompaña el deseo de que esto ocurra, y tener así la capacidad creadora de un dios, o de un ser tan poderoso como para darle vida a sus obras. Así explica Bredekamp esta contradicción, fuente de anhelos y miedos:

La historia de los intentos de crear autómatas en forma de máquinas figurativas, que tomando el cuerpo de plantas, animales o personas podían transmitir la ilusión de un movimiento propio (...) Los autómatas, al representar contraimágenes agentes que, con su autonomía, se sustraen a la voluntad del hombre, aumentan ese distanciamiento entre ser humano y obra del que nace la idea del acto icónico (...) Al ocultar la figura fabricada su carácter artificial, produce un escenario de suplantación y sospecha<sup>41</sup>.

Este acto icónico que analiza Bredekamp, es en realidad el proceso por el cual se genera la sustitución, o suplantación recíproca, en la que “los cuerpos son tratados como imágenes y las imágenes como cuerpos”. Para el autor alemán, esto conlleva “a procesos que van desde la ilustración hagiográfica y de la naturaleza, pasando por la iconoclastia, hasta problemas icónicos en los ámbitos de la política y el derecho, así como la guerra de imágenes”<sup>42</sup>. Para nuestra investigación, dar con este análisis fue muy revelador, ya que nos ha ayudado a comprender, un poco mejor, los fenómenos iconoclastas representados en nuestro proyecto, además de ir dándonos pistas sobre la pregunta que nos hacíamos de porqué, y en qué medida las imágenes pueden ser peligrosas. Como veremos a lo largo de la tesis, el interrogante planteado por Didi-Huberman de “¿por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa en la destrucción de los seres humanos?”<sup>43</sup>, que nos ha servido a lo largo de nuestra investigación como hilo conductor, se convierte en una realidad cuando desaparecen los “límites entre imáge-

40 GOMBRICH, E.H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete, o Las raíces de la forma artística*, p. 9.

41 BREDEKAMP, H. *Op. cit.*, p. 93.

42 *Ibid.*, p. 129.

43 DIDI-HUBERMAN, G. *Op. cit.*, p. 28.

nes y cuerpo<sup>44</sup>, cuando un cuerpo puede interpretarse como imagen, y viceversa, en un mundo donde todo es imagen.

Muchos de los mitos de la historia del arte tienen que ver con éste “acto icónico”, de ver y entender las imágenes como cuerpos vivientes, llegando a nuestros días en forma de dispositivos inteligentes, ciborgs, clonaciones, etc., —además de las implicaciones de las que habla Bredekamp en el terreno más político, o militar— convirtiendo la fantasía de Pigmalión de poder interactuar con la escultura de la que se enamoró en una realidad palpable.

Por otra parte, vemos que los ojos son, en muchos de los casos, el signo principal que otorga vitalidad a las imágenes, al ser el primer órgano que vemos moverse al *despertar*, convirtiendo a la mirada en algo que hay que temer —sea la del autor, que ha creado una obra y le ha otorgado vitalidad, o la de la obra en sí—. Teniendo esto en cuenta, Freedberg afirma que “el acto de dar vida está cargado de peligros porque los ojos muchas veces tienen una mirada particularmente peligrosa (...) la capacidad para hacerlo trasciende los poderes humanos normales. La animación es la amenaza final de la creatividad artística<sup>45</sup>. Y por esta razón, explica cómo

La forma más común de mutilación iconoclasta de una imagen es la eliminación o extirpación de los ojos, el signo más claro de la animación inherente a una imagen. Arrancar los ojos es privar a la persona representada del símbolo más importante de la vitalidad y de la capacidad para expresar las emociones asociadas con los seres vivos. Los ojos son a menudo el primer elemento del acto iconoclasta y, en muchos casos, el único y suficiente. (...) La segunda forma más habitual de mutilación es la de la boca, por razones similares (...) Luego viene la mutilación de rostros entero<sup>46</sup>.

44 BREDEKAMP, H. *Op. cit.*, p. 84.

45 FREEDBERG, D. *Op. cit.*, p. 112.

46 FREEDBERG, D. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, p. 55.





Muchos artistas, conscientes del impacto que genera ver estas partes del rostro agredidas, no han dudado en utilizar recursos como el de rasgar, tachar, o eliminar de alguna manera los ojos en sus obras, así como la representación de estos procedimientos. Probablemente, la primera imagen que nos viene a todos a la mente es la mítica escena de *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel. La rasgadura del director, es una clara agresión, no sólo a una imagen concreta, sino a la mirada del espectador, capaz de dejarlo ciego por momentos, en un claro gesto metaiconoclasta. Según Jenaro Talens,

7. Fotogramas de la película *Un perro andaluz*, Luis Buñuel, 1929.

60

cuando Buñuel secciona un ojo con una navaja de afeitar en primer plano, La agresión física que sufre la sensibilidad adormecida del espectador, le impide continuar mirando pasivamente —si es que no decide de inmediato abandonar la sala—. El simple reflejo condicionado de estar preparado para una probable nueva agresión le obliga físicamente a adoptar una actitud activa frente a la pantalla<sup>47</sup>.

Otro ejemplo representativo serían las de la serie titulada *Portraits of You + Me* (2006-hasta ahora) de Douglas Gordon, en la que el artista escocés quema ojos y bocas, a veces rostros enteros, de fotografías de personajes icónicos de la cultura pop, incluyendo también parte de las serigrafías de Warhol de Elvis

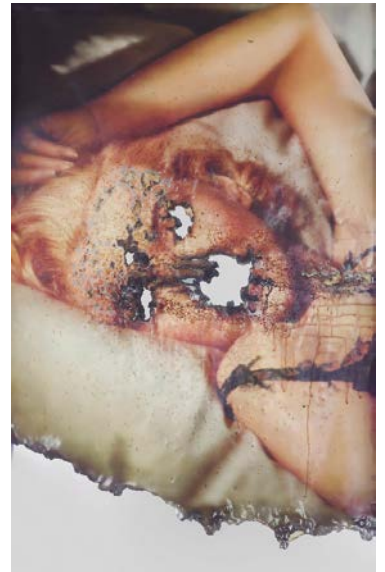
47 TALENS, J. *El ojo tachado*, pp. 60-61.

Presley, Jackie Kennedy y Marilyn Monroe. Este trabajo nos ha resultado especialmente interesante, no sólo porque incluye en sí mismo un gesto iconoclasta como herramienta principal de creación, también porque desfigurando las imágenes de diferentes celebridades, Gordon genera un juego sádico con el que, no obstante, remite al origen etimológico del término ídolo —en griego «ειδωλον», eidôlon— con el que se designaba a la sombra o la apariencia fantasmal de una persona después de morir<sup>48</sup>, reflexionando así sobre la imagen, y el retrato.

61

8. Douglas Gordon,  
*Portraits of You +  
Me (Jack Palance)*,  
fotografía quemada,  
66 x 61.3 cm, 2006.

9. Douglas Gordon,  
*Portraits of You + Me  
(Marilyn 05)*, fotografía  
quemada, 102 x 63.5  
cm, 2008.



Por poner otro ejemplo, y sin la necesidad de irnos muy lejos, tendríamos los cuadros *Espectros anónimos (Años de plata y plomo)* (2012-2014) del artista, y director de esta tesis doctoral, Chema López. En esta serie de obras, vemos los retratos de diferentes delincuentes sin identificar, basados en archivos y fichas policiales. Aquí, las fotografías y documentos utilizados se encuentran rayados, violentamente tachados con bolígrafo, arrugados, o rasgados, que López pinta con máximo detalle,

rescatando “con ello el gesto que se adivina arrogante por detrás del rostro agredido y ya anónimo —pues no hay más identidad que la de los papeles oficiales—, tal vez indicio de la desaparición o la muerte”<sup>49</sup>.



10. Detalle del cuadro *Los años de plomo II*, Chema López. Óleo sobre lino, 180 x 130 cm, 2012.

En nuestro proyecto el único gesto iconoclasta que muestra alguna agresión directa a ojos o boca, es el del ataque del retrato del escritor Henry James, pintado por John Singer Sargent. Los daños de la obra, causados al romperse el cristal del marco que protegía el lienzo por los martillazos de la sufragista Mary Wood, desgarraron la tela a la altura del ojo izquierdo, la mejilla y la comisura del labio. Sin embargo, lo que más llama la atención de nuestra obra, no es tanto el deterioro por el ataque, si no la representación del papel rasgado de la imagen apropiada que conforma la composición, justo por el ojo damnificado, separando el rostro en dos, y yuxtaponiendo, de algún modo, una agresión encima de otra.

49 MARTÍNEZ-ARTERO, R. "Acerca del retrato en la obra de Chema López", en LÓPEZ, C. *Un conte de fantasmes per a adults*, p. 79.

En este suceso se puede constatar también la correlación entre el retrato y el retratado tal y como veíamos en el vídeo “¿Por qué me rompes?” con el que iniciamos este subapartado. Tras el ataque de Mary Wood, el escritor declaró, aunque de forma irónica, sentirse perturbado por tales acciones: “muy desgarrado y desfigurado, aunque al parecer me podrán curar”<sup>50</sup>, identificándose con el objeto, como si hubiese sido él mismo el agredido.

63

11. Detalle del cuadro perteneciente a la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción*, Ana Císcar. Óleo, esmalte y spray sobre tela, 80 x 61 cm, 2018.



Por otra parte, es interesante comprobar cómo, a raíz de las acciones llevadas a cabo por las sufragistas, las personas más críticas con el movimiento acabaron recurriendo a sus mismos métodos de protesta. Las agresiones en rostros, incidiendo en ojos y boca, se replicaron de un modo similar cuando alguien desfiguró la imagen de la sufragista encarcelada, Christabel Pankhurst, en la portada de un ejemplar del texto “Manual de Métodos Militantes”, que ella misma había escrito, como así lo documenta la obra de Kate Davis *Reversibility (Militant Methods)*

50 Traducido por la autora. MOHAMED, L. “Suffragettes. The political value of iconoclastic acts”, en BARBER, T., BOLDRICK, S., (comps.) *Art under Attack. Histories of British Iconoclasm*, p.120.

(2011). La artista, mediante el dibujo, plasma y amplía la portada del panfleto detallando cada daño, cada rasguño u orificio, dejando constancia de un modo muy burlón por la buena elección del título, que, a pesar de que cada uno de las obras dañadas por las sufragistas fueron restauradas revirtiendo los daños, no lo fueron sus demandas.



64

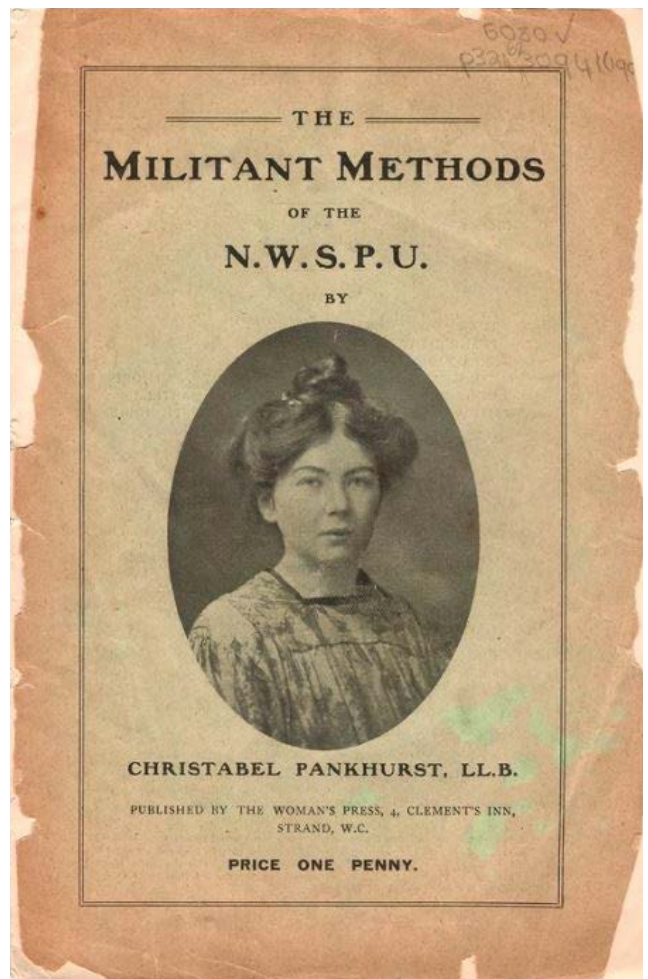
12. Kate Davis, *Reversibility (Militant Methods)*, dibujo sobre papel, 135 x 80 cm, 2011. Detalle.

En muchos de los ejemplos que estamos analizando, se hace patente la fusión entre imagen y prototipo, pasando a convertirse en la “única realidad presente”, siendo así como “todas las respuestas a las imágenes, no sólo las que percibimos como más o menos realistas, se basan en la reconstitución progresiva del objeto material como si estuviese vivo”<sup>51</sup>. Es por esta razón por la que los actos iconoclastas son, en cierta medida, un intento de volver a tener el dominio sobre las imágenes, alterando su



vitalidad, en tanto que, mediante las acciones destructivas, se le devuelve a la imagen su materialidad, se hace visible su corporeidad, el medio por el cual obtiene la *vida*, pero también por el que puede ser aniquilada. Para Latour estos actos implicarían desvelar la mano humana que hay detrás de la ilusión, revelar el truco mostrando el origen manipulador, siendo un modo de crítica y denuncia a “las artimañas de los humanos que intentan hacer creer a los demás los fetiches inexistentes”<sup>52</sup>.

65



13. Portada original de uno de los ejemplares *The Militant Methods of the N.W.S.P.U.* de Christabel Pankhurst, 1914.

No obstante, como bien explica Bredekamp, la iconoclastia, en su faceta más destructiva, puede tener unas implicaciones peligrosas, al llevar al extremo el acto icónico sustitutivo entre imágenes y cuerpos, sobre todo en el ámbito militar:

Todos los procedimientos coinciden en el hecho de que el intercambio de cuerpo e imagen se emplea de forma ubicua como un medio bélico (...) Esto hace que parezca obligado tomar en serio el acto icónico sustitutivo desde una perspectiva histórica y reconocerlo, nombrarlo y atacarlo en su vertiente destructiva. Las formas extremas de sustitución convierten la separación de imagen y cuerpo en mandamiento de la Ilustración pro-vida (...) La sustitución de personas e imagen, posibilita, sin embargo, también la iconoclastia, y la interpretación de cuerpos como imágenes, llevada al extremo, puede implicar el maltrato de las personas al modo iconoclasta. Esto último es consecuencia de aquel horror que Goya caracterizó en sus Desastres. De esta faceta destructiva del acto icónico sustitutivo surge la exigencia de una teoría política y de una completa praxis de la distancia. Algo que actualmente parece tan lejano como necesario<sup>53</sup>.

66

Estas afirmaciones, aunque evidencian que la iconoclastia es un fenómeno complejo, y que se puede entender desde diferentes aristas, nos resultan especialmente esclarecedoras, en tanto que nos permiten entender cómo la concepción viva de las imágenes, y su deriva hasta la actualidad, pueden, y de hecho suponen, un riesgo, como veremos a lo largo de la investigación.

## 1.4 Cultura y barbarie: implicaciones del patrimonio cultural en la guerra

La cultura, y los objetos que la conforman, se han visto siempre como uno de los vehículos emancipatorios que nos han ayudado a seguir en la senda del progreso más humanista. Sin embargo, las dos contiendas mundiales del siglo XX acabaron por dinamitar esta idea, generando una profunda decepción al ver que esas promesas civilizatorias, de modernidad, no llegaban nunca, a pesar de los avances técnicos, los cuáles ocasionaban un significativo aumento de la destrucción y el sufrimiento. Fueron los pensadores de la Escuela de Frankfurt los que esgrimieron una de las críticas más mordaces fruto de este desengaño, cuestionando la concepción positivista de la cultura y del arte, además de vincularla, y hacerla partícipe, de los procesos más destructivos y violentos del llamado progreso. Es ya célebre la cita de Benjamin de su ensayo *Sobre el concepto de historia* de 1940, en la que señala cómo los bienes culturales existen también gracias a la autoridad más cruel:

El botín es arrastrado en medio del desfile del triunfo. Y lo llaman bienes culturales. Éstos han de contar en el materialista histórico con un observador ya distanciado. Pues lo que de bienes culturales puede abarcar con la mirada es para él [...] de una procedencia en la que no puede pensar sin horror. Su existencia la deben no ya sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también, sin duda, a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie<sup>54</sup>.

Efectivamente, los bienes culturales, el arte, han sido siempre herramientas con las que contaba el poder, pudiendo utilizarlas a conveniencia: desde fines imperialistas, como moneda de cambio en diferentes conflictos, o de un modo propagandístico, para visibilizar y hacer una ostentación del dominio y la autoridad, o para blanquearla y legitimar los mecanismos que la sustentan bajo pretextos civilizatorios.



En este sentido, parte de los fenómenos iconoclastas son una respuesta evidente a estos preceptos. Al principio de este capítulo hablábamos de la distinción que señaló el historiador Martin Warnke entre los actos iconoclastas que venían “desde abajo”, o “desde arriba”, también el autor José María Durán Medraño se hace eco de esta diferencia en su ensayo *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases* (2009), ejemplificándolo con diferentes sucesos históricos, como la caída de la columna de Vendôme, en la Revolución Francesa —precisamente es a raíz de este suceso cuando se comienza a hablar y legislar sobre el patrimonio cultural—, entre otros. En el proyecto que aquí analizamos ya hemos visto algunos casos de acciones provenientes de las clases de “abajo”, en un intento de atacar así al poder, como podrían ser las agresiones de las sufragistas, o los activistas de Cleveland.

Por el contrario, la destrucción del arte que viene de “arriba” suele tener el propósito de sustituir unos símbolos de poder por otros, con un pretexto, como comentábamos antes, emancipatorio. Bajo la autoridad de poder clasificar el valor artístico, de dividir y discernir entre lo considerado arte, y no arte, así como de aceptar o no los objetos religiosos, el fenómeno iconoclasta se convierte en un arma represiva en el contexto colonial e imperialista.

Así es cómo Serge Gruzinski analiza en su ensayo *La Guerra de las Imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner”* (1994) cómo la iconoclasia, a través de la guerra cultural, es uno de los modos más antiguos para atacar y someter a otros pueblos. En su estudio detalla los procedimientos en la conquista del Nuevo Mundo, los cuales comenzaban en una estigmatización en primer lugar, para luego poder eliminar y sustituir:

Despertar el arquetipo de la imagen negativa —el ídolo— para proyectarla sobre el adversario, lograr que lo interiorice para deshacerse de él, y en el mismo movimiento imponer por fin la imagen verdadera, la de los santos. He aquí, a grandes rasgos, uno de los resortes de la empresa cortesiana: desarrolla una estrategia de la imagen fundada en la detección de un punto sensible en el enemigo, la rapidez de la destrucción y la eficacia de la sustitución<sup>55</sup>.

No obstante, no hace falta irnos tan lejos para encontrar ejemplos más recientes y ver cómo el poder puede operar con total legitimidad en el ámbito cultural. Éstas prácticas iconoclastas sustitutivas son bastante habituales atendiendo a las vicisitudes políticas e históricas del momento, aunque no suelen estar exentas de controversia. Si bien estas sustituciones (o simplemente eliminaciones) ocurren normalmente por un cambio de paradigma político, éstas pueden ser acompañadas por el sentir general de la población, como podría ser el caso de la retirada de monumentos y símbolos franquistas en España (un ejemplo claro con el que la gran mayoría estaremos de acuerdo), pero también pueden existir voces contrarias que aludan a la pérdida de identidad o memoria de un pueblo.

69

14. Retirada de la estatua del dictador Francisco Franco de la plaza del País Valencià, actualmente plaza del Ayuntamiento, Valencia, 1983.



Gomboni lo ejemplifica y analiza de forma extensa en relación a las estatuas y monumentos de la Unión Soviética, las cuales, a pesar de ser “los símbolos de un pasado odiado, pudieron convertirse en elementos de una identidad que se creía amenazada o en vías de desaparición”<sup>56</sup>. El autor también apunta, cómo se justificaron la caída de éstos monumentos mediante argumentos estéticos, apelando a la supuesta falta de valor artístico, sin ser éste probado, siguiendo, como veíamos antes, la lógica colonial<sup>57</sup>.



15. Demolición y retirada del Monumento a Lenin en Berlín, 1991

70

Por otro lado, podríamos considerar la guerra como otra de las circunstancias radicales que dan legitimidad a los Estados y sus ejércitos para ejercer una iconoclasia “desde arriba”, mediante la expropiación y el pillaje, el ocultamiento, o debido simplemente a la destrucción brutal del patrimonio y la arquitectura, aunque este sea de un modo más ciego, y no tan selectivo<sup>58</sup>. Esta devastación es la que vemos en una de las obras de nuestra serie, en la que dos soldados norteamericanos observan de cerca las estatuas de los leones caídos pertenecientes al ya ruinoso arco de triunfo de Siegestor, en la ciudad de Munich, después de los bombardeos que dejaron la ciudad completamente arrasada tras la Segunda Guerra Mundial.

56 GAMBONI, D. *Op. cit.*, p. 99.

57 *Ibid.*, p. 119.

58 FREEDBERG, D. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, p. 64.

También el pillaje (aunque este tema lo desarrollaremos más extensamente en el segundo capítulo) y la ocultación forman parte del proyecto, como observamos en el cuadro de los soldados estadounidenses recuperando algunas obras expoliadas por los nazis, o la referencia al *arte degenerado* con el retrato de Einstein de Max Liebermann. Como bien explica Gamboni,

la persecución del «arte degenerado» representaba por lo tanto (...) un aprovechamiento consciente de la situación para fines políticos (...) etiquetaron a los artistas, les prohibieron trabajar, los obligaron a huir y a algunos los mataron; las obras fueron sacadas de los museos y vendidas fuera de Alemania o quemadas<sup>59</sup>.

71



16. Ana Císcar, de la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción*, óleo, esmalte y spray sobre tela, 200 x 110 cm., 2018.

No obstante, si bien a Max Liebermann nunca se atrevieron a llamarlo *degenerado* por su importancia e influencia, fue apartado de la academia.



17. Ana Císcar, de la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción*, óleo, esmalte y spray sobre tela, 160 x 130 cm., 2018.

Además, el contexto bélico es, como ya hemos ido viendo, el caldo de cultivo perfecto para hacer un uso propagandístico del patrimonio cultural, señalándose entre sí los diferentes bandos, demostrando de este modo la barbarie del *otro* a través de la destrucción. Así lo demuestran las exposiciones y panfletos



editados durante las dos guerras mundiales que devastaron Europa, como podrían ser las publicaciones francesas *Les Allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé*, la muestra parisina *L'art assassiné*, o el catálogo italiano *La guerra contro l'arte*.

En ellos se recopilaban las fotografías de los daños a monumentos, catedrales, o lo que quedaba de algunas de las esculturas ya en ruinas, con la pretensión, no tanto de denunciar el horror intrínseco que supone la guerra, sino señalar al enemigo como un bárbaro, y “como asesino de lo bello”<sup>60</sup>.



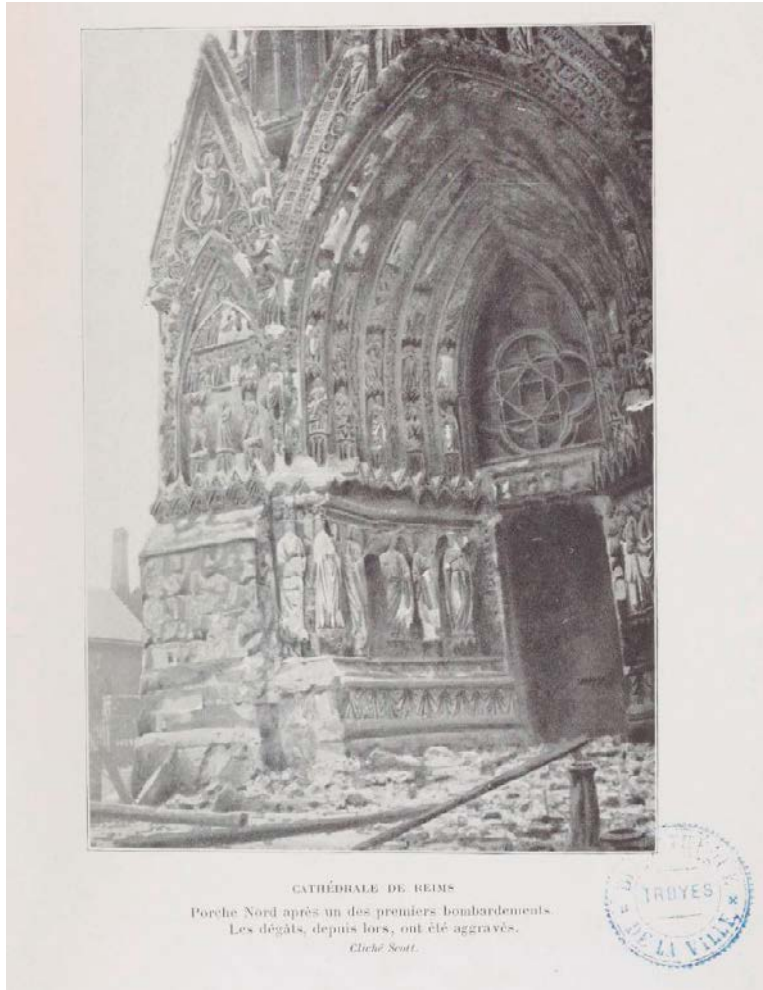
73

18. Portadas de las publicaciones: *Les Allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé* (1915), *La guerra contro l'arte* (1944), y *L'art assassiné* (1917).

Por supuesto, España no fue una excepción, y también fueron habituales este tipo publicaciones sobre los ataques iconoclastas anticlericales que hubo en la Guerra Civil. Además, éstas eran normalmente acompañadas por rutas y excursiones organizadas en las que se mostraban los escenarios de los ataques. La intención era la misma, tildar estos actos de vandálicos sin ningún tipo de contextualización, avivar el odio a los republicanos, y generar una dicotomía simplona entre los bárbaros y las personas civilizadas, sensibilizadas al arte:

60 SÁNCHEZ, N. "Los asesinos de lo bello: de un uso de la imagen iconoclasta en la época de la técnica", en G. ROMERO, P. *En el ojo de la batalla: Estudios sobre iconoclastia e iconodulia, historia del arte y vanguardia moderna, guerra y economía, estética y política, sociología sagrada y antropología materialista*, p. 26.

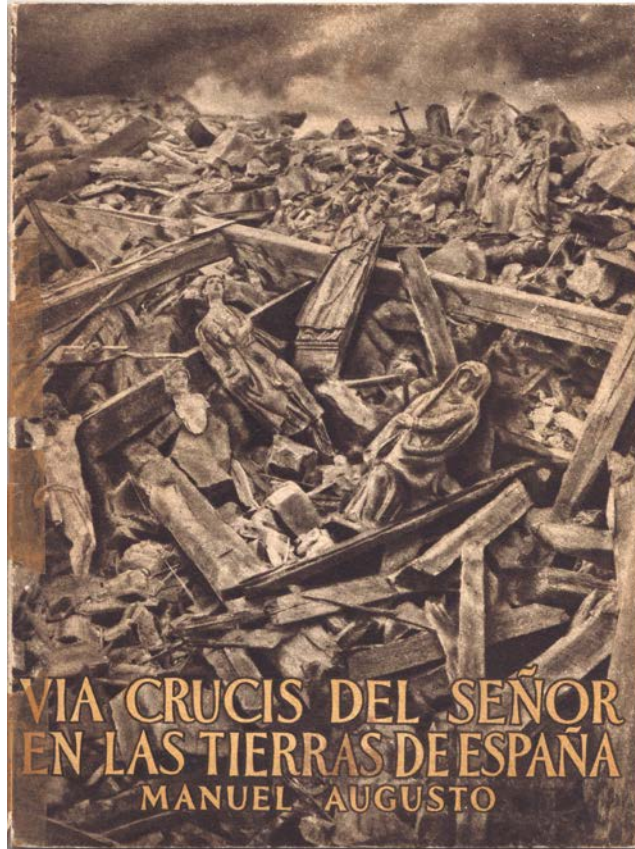
De un lado quedan la Anarquía y la Barbarie. Del otro, la Cultura y la Civilización. Frente a la hoz y el martillo —siega y trunque del alma española— el yugo y las flechas de un Estado que ató y disparó esa alma hacia mil blancos espirituales intactos. Frente a la turbia visión política asiática, la clara visión europea de un nacionalismo fecundo, actuante y universalista con conciencia de su destino<sup>61</sup>.



19. Una de las páginas de *Les Allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé* (1915), en la que vemos los daños de la fachada de la Catedral de Reims.

61 GALLEGO, A. "La destrucción del tesoro artístico de España, desde 1931 a 1937. Informe de las Comisiones Provinciales de Monumentos (I)", citado en BARRIOS, J. *Las destrucciones iconoclastas durante la Guerra Civil y su papel en la propaganda franquista*, p. 187.

20. Portada de la publicación *Via Crucis del Señor en las tierras de España* (1939), editado por Manuel Augusto.

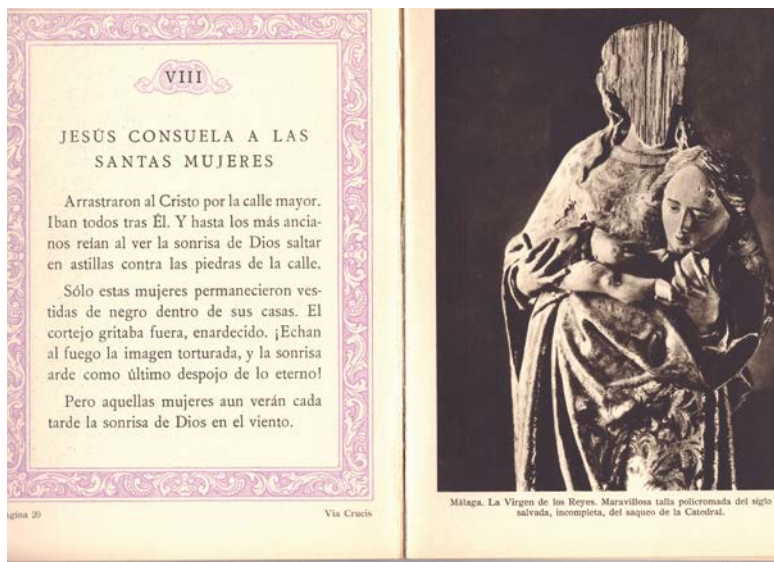


75

Un ejemplo de dichas publicaciones sería el panfleto *Via Crucis del Señor en las tierras de España*, editado por Manuel Augusto en 1939. Ciertamente, viendo las fotografías que componen el libro, uno puede percibir la virulencia de los ataques anticlericales, caracterizados por la meticulosidad al mutilar y extirpar partes elementales del rostro, principalmente ojos y boca. Sin embargo, tal y como analiza Manuel Delgado en su ensayo *La ira sagrada* (2012), esta reacción iconoclasta tan visceral, era propia de una sociedad cuya cultura estaba fuertemente marcada por una “religiosidad popular” caracterizada por el sacrilegio y la blasfemia. Por otra parte, es interesante la paradoja que señala Delgado, pues la destrucción de imágenes sagradas producida durante la Guerra Civil, fue posible precisamente, gracias al fervor religioso:



Al decir que los ataques violentos contra cualquier religiosidad son básicamente religiosos no se hace sino reconocer que los comportamientos e ideas antirreligiosas se refieren también a lo sagrado, aunque sea en este caso de manera fóbica. Todo ello no hace sino afirmar que, en un sentido o en otro, son cosas del mismo orden las que originan sentimientos y actitudes de veneración o de rechazo visceral<sup>62</sup>.



21. Páginas de la publicación *Via Crucis del Señor en las tierras de España* (1939), editado por Manuel Augusto.



62 DELGADO, M. *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*, p.64.

Esta iconoclasia anticlerical ha sido el objeto artístico del proyecto *Archivo F.X.*, del artista Pedro G. Romero, en el que recopila fotografías, archivos fílmicos, panfletos, etc., todo tipo de documentos que registran la destrucción política del arte religioso español. Romero plantea los radicalismos políticos del siglo XX, mediante las imágenes de cuadros mutilados, iglesias profanadas, o estatuas descabezadas, como reflectores “de los proyectos radicales de la vanguardia moderna”<sup>63</sup>. En palabras del artista, “se procede a una revisión de los tópicos de la historia del arte del siglo XX, a menudo se subraya el paralelismo existente entre la radicalización política y la radicalización estética: una revolución ilustrada que produce monstruos”<sup>64</sup>.

Uno de estos monstruos sería precisamente la invención de las checas psicotécnicas, diseñadas por Alfonso Laurencic, y que Romero reproduce con exactitud en algunas de las exposiciones del *Archivo F.X.* Estas pequeñas celdas utilizadas por los estalinistas durante la Guerra Civil, estaban perfectamente “ornamentadas” en su interior con elementos formales propios de la vanguardia. Un ejemplo en el que vemos el arte y la técnica al servicio de la tortura, un arma científica donde el componente pictórico generaba un auténtico martirio psicológico a los detenidos. Según Pedro G. Romero, la intención de este ambicioso archivo sería la de participar en el “oxímoron constructivista: la forma de destruir es construir (...) crear una base de indicios para interpretar hechos, escudriñarlos, cambiar su perspectiva, mostrar sus contradicciones, alterar su representación, etc.” Y, pese a que no es nuestra intención comparar nuestro proyecto con el del artista onubense, en cierta manera, nuestra pretensión y justificación tanto de esta serie de cuadros, como del resto de producción que analizamos en esta tesis doctoral, sería similar a la planteada por G. Romero.

63 ENGUIITA, N., ROMERO, P. Conversación entre Pedro G. Romero y Nuria Enguita Mayo: <<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A3127>> [Consulta: 20 de octubre de 2021]

64 *Ibíd*

Tal y como hemos comprobado, trazar la línea que separa y diferencia la cultura como principal elemento humanista que sirve de herramienta civilizatoria, con las acciones más destructivas y violentas, no siempre es fácil, viendo cómo en ciertas circunstancias es el mismo uso instrumental del arte, y su destrucción, lo que contribuye a ejercer esa violencia simbólica, y hasta física, como hemos visto.



22. Celda psicotécnica de Barcelona (Vallmajor) y fotografía de la visita de Himmler y otros jefes nazis a la misma, en 1940.

Continuando con el uso propagandístico del arte en el contexto español, nos gustaría destacar que, a pesar del empeño franquista de definir a los republicanos como los bárbaros rojos, destructores del arte sacro mediante sus panfletos y publicaciones, como es bien sabido, el gobierno republicano desarrolló una importantísima labor sin precedentes en la protección del patrimonio artístico nacional. En una de las obras de la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* se representa, precisamente, una de las situaciones más complicadas en lo que respecta a esta conservación, así como su posterior uso propagandístico. Se trata del cuadro en el que vemos a un oficial custodiando con una pistola el cuadro de *La Sagrada Familia* del Greco en Ginebra. La imagen corresponde a un recorte de la revista *Mundo Hispánico*, en la que se anuncia la próxima exposición en el Museo ginebrino de Arte e Historia.

23. Ana Císcar, de la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción*, óleo, esmalte y spray sobre tela, 200 x 200 cm., 2018.



El arriesgado y peligroso traslado de las piezas maestras a la ciudad suiza, propuesto por el Gobierno Republicano y la Oficina Internacional de Museos (un organismo constituido y especializado en la protección del patrimonio artístico), fue, finalmente aprovechado por los franquistas tras la victoria de la guerra. La exposición, *Les Chefs d'oeuvre du Musée du Prado*, inaugurada el 1 de junio de 1939, fue la primera muestra artística del nuevo régimen, convertida en el escenario perfecto para seguir desprestigiando la labor republicana, y apuntarse el tanto de



la evacuación y protección de las obras en Ginebra, además de ensalzar la imagen ostentosa que quería dar el régimen con la primera de las salas denominada Sala Imperial<sup>65</sup>.

En la imagen completa de la página de la revista que utilizamos para elaborar nuestra obra, podemos leer en el pie de foto: “ABAJO LAS ARMAS. Sí; abajo, pero vigilantes. Como en las procesiones españolas las armas custodian a las imágenes, en señal de homenaje, inclinando sus cañones, este funcionario ginebrino guarda “La Sagrada Familia”, de El Greco”<sup>66</sup>. Efectivamente, en el cuadro de nuestro proyecto, es palpable la tensión del oficial, hierático, portando la pistola de forma diligente, y aunque no aparezca el pie de foto que hemos comentado antes, la fuerza de la imagen nos hace pensar y establecer las relaciones del poder del arte, de las imágenes, como auténticas armas.



24. Detalle de la página de la revista Mundo Hispánico nº 65, 1954

65 COLORADO, A. *El tesoro artístico y el fin de la guerra. De Catalunya a Ginebra*, pp. 91-92.

66 CANDAMO, L. "El Museo del Prado en Ginebra", en *Mundo Hispánico* nº 65, p.11. Visto en: COLORADO, A. "El tesoro artístico y el fin de la guerra. De Catalunya a Ginebra" en ARGERICH, I., ARA, J. (comps.) *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, p. 87.

## 1.5 La imagen castigada y su valor creativo

Hasta ahora nos hemos centrado en analizar los aspectos temáticos y teóricos más relevantes de la serie de obras que nos ocupa, *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2017-2018), examinando algunas de las motivaciones antropológicas y políticas del daño infringido al objeto artístico, y sus implicaciones en nuestra relación con las imágenes. No obstante, otro de los aspectos esenciales que se desprende del proyecto, sería el valor creativo de esta destrucción dentro de los procesos de producción artística.

El vínculo entre destrucción y creación ha sido uno de los temas formales más explotados a lo largo del siglo XX en las vanguardias artísticas —algo que no es de extrañar teniendo en cuenta el tormentoso período histórico del momento—, borrando la delgada línea entre el “vandalismo” hacia la obra de arte, y la creación de ésta. Son muchos los ejemplos que podríamos citar en los que intervienen diferentes actos o procesos que violentan obras artísticas como parte de su creación, siendo ya célebre la cita de Picasso haciendo referencia a su metodología de trabajo, en la que en vez de contemplar un cuadro como una “suma de adiciones”, “avanzando progresivamente hacia su conclusión”, éste se debía a “una suma de destrucciones”<sup>67</sup>. Dentro de este paradigma, tendríamos procedimientos tan diversos como las rasgaduras de Lucio Fontana, el borrado de Rauschenberg, la quema de obras como ya hemos visto con Douglas Gordon, así como John Baldessari, o la destrucción de objetos e instrumentos en *performances*, *happenings*, y en otros movimientos como el Fluxus. Muchos de estos procesos y métodos de creación a través de la violencia y el daño a la obra, fueron compartidos en 1966 en el *Destruction in Art Symposium* (DIAS) organizado por el artista alemán Gustav Metzger, quien ya había escrito un manifiesto en 1959 titulado *Arte autodestructivo*<sup>68</sup>.

67 PICASSO, P. “Conversations avec Christian Zervos”, en *Cahiers d’art*, pp. 173-178. Visto en: GAMBONI, D. *Op. cit.*, p.350.

68 Visto en: GAMBONI, D. *Op. cit.*, pp.350-353. SPIEKER, S. “Introduction//The uses of

Podríamos pensar que muchos de los ejemplos que acabamos de citar estaban motivados en gran parte por intereses formales y estéticos, no obstante, y a pesar de que estas acciones no tienen que ver con unas intenciones puramente “iconoclastas”, muchos de estos procedimientos también responden a una crítica a la sociedad de consumo instaurada después de la Segunda Guerra Mundial y su violencia intrínseca, tal y como leemos en el manifiesto de Metzger:

El arte autodestructivo es la transformación de la tecnología en arte público. La inmensa capacidad productiva, el caos del capitalismo y de un comunismo soviético, la coexistencia del excedente y el hambre; el creciente almacenamiento de armas nucleares -más que suficiente para destruir las sociedades tecnológicas-; el efecto desintegrador de la maquinaria y de la vida en vastas zonas edificadas para las personas...<sup>69</sup>.

Es cierto que, aunque en nuestro trabajo no utilizemos directamente procedimientos en los que intervenga una acción tan virulenta para producir nuestras obras, nos interesa la idea de cómo a través de la destrucción de imágenes, es posible crear imágenes nuevas. Al principio de este capítulo comentábamos cómo observar una imagen dañada, aparte de generar un rechazo obvio en el espectador, también podía despertar una fuerte atracción por el impacto de su inquietante belleza y espectacularidad, siendo esta una de las razones por la que comenzamos el proyecto.

En este sentido, fue muy influyente para el proyecto el álbum fotográfico *Le mort et les statues*, publicado en 1946, durante la ocupación alemana en Francia. En él se recopilan las fotografías que Pierre Jahan hizo a las estatuas que los alemanes retiraron en París y que acumularon en un almacén para después ser fundidas, junto con textos de Jean Cocteau. Este fotolibro, lejos de caer en la denuncia, o la propaganda, como veíamos en los ejemplos del subcapítulo anterior, se concibió como un

Destruction in Contemporary Art” en SPIEKER, S. (comp.) *Destruction*, p.16.

69 METZGER, G. “Manifestos of Auto-Destructive Art//1959-1961”, en SPIEKER, S. (comp.) *Ibid.*, p.88.

“álbum de poemas”<sup>70</sup>, centrado en buscar la belleza, así como la permanencia y la memoria en la imagen fotográfica, de aquellas estatuas que iban a desaparecer. Cocteau escribe, acompañando cada figura, en una muestra de dignidad:

Este libro fue compuesto durante la ocupación. En una época en la que comienza la gran guerra de lo plural contra lo singular, el trabajo de Pierre Jahan aporta un ejemplo tipo de la belleza que un hombre solo puede extraer de un inconmensurable espectáculo de fealdad.(...) Resulta que, gracias al ángulo de sus tomas, la estatua más mediocre, encuentra ahí la grandeza, y un drama de soledad. Le cedo el lugar. Una máquina fotográfica no es sino otra cosa que el tercer ojo del hombre que lo emplea. El álbum de Jahan es entonces un álbum de poemas, poemas admirables donde el crimen estalla aún más que por el espectáculo de las ruinas<sup>71</sup>.

Las fotografías de Jahan, junto a los textos del Cocteau, muestran las estatuas acumuladas en el almacén, en algunos casos completamente fragmentadas, otras siendo trasladadas, colgadas por grúas, pero siempre desde una sobria nobleza que, de algún modo, humaniza las obras. Esta mirada poética la hemos intentado adoptar también en nuestro proyecto, con la intención de —además de reflexionar sobre las cuestiones más relativas a la naturaleza de las propias imágenes y el objeto artístico— rescatar, mediante la representación pictórica esa belleza de la ruina, de lo fragmentario, que podemos ver en algunos de los cuadros de la serie.

70 Traducido por la autora. ORY, P. "L'oeil du desastre", en COCTEAU, J., JAHAN, P. *La mort et les statues*, p. 11.

71 Traducido por la autora. COCTEAU, J., JAHAN, P. *Ibid.*, pp. 15-17.





25. Página actual y siguiente: Fotografías del fotolibro *Le mort et les statues*, Jean Cocteau y Pierre Jahan, 1946.

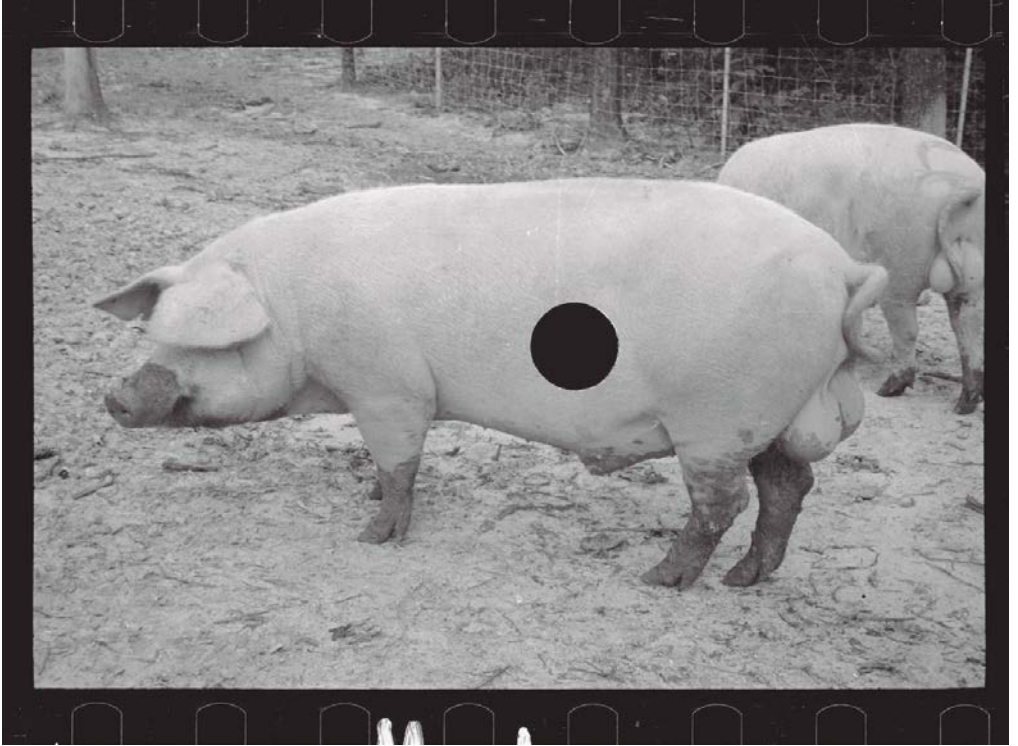




Otro de los proyectos que nos gustaría destacar, precisamente por la capacidad poética y creativa de la acción destructiva, es la exposición *Killed negatives* (2018, Londres). Se trata de una muestra en la que se expusieron decenas de fotografías dañadas mediante perforaciones hechas por la Administración de Seguridad Agrícola en Estados Unidos durante los años treinta y cuarenta. Estos descartes, nunca antes mostrados, de fotógrafos que trabajaron durante la Gran Depresión, como Dorothea Lange, Walker Evans, o Arthur Rothstein, entre otros, revelan un momento omitido. El círculo negro producido por la perforadora deja un vacío en el que se pierde ciertos elementos de la imagen, alguna información, generando una especie de archivo amnésico, que sin embargo es tremendamente evocador. Los puntos ciegos, ya irrecuperables, coinciden a veces con el rostro de un granjero, el ojo de una mujer, o simplemente partes de un cobertizo, convirtiendo una fotografía censurada, en una imagen atractiva y misteriosa.

26. Página actual y siguiente: Fotografías pertenecientes a la exposición *Killed negatives*, 2018.





87





Viendo las imágenes es casi imposible no pensar en algunas de las obras de John Baldessari en las que el artista también tapa, de un modo muy irónico, los rostros que aparecen en fotografías mediante círculos negros o de colores. Precisamente, la asimilación de algunos recursos destructivos por parte de los artistas de la vanguardia ha hecho que ahora interpretemos las fotografías de *Killed negatives* como algo que entra dentro de los parámetros estéticos, contemporáneos, cuando en su día fueron descartes, siendo precisamente la perforación que niega las imágenes, la característica que las embellece.



27. Detalle de la obra *Studio* de John Baldessari, Fotolitografía con serigrafía, 77,5 x 97,7 cm, 1988.

Así mismo, Francesc Torres, en su proyecto *La caja entrópica* (2017), propone en su ya habitual *modus operandi* a partir de la colección, una reflexión sobre la preservación y conservación del arte en los museos, y sus contradicciones. La muestra, compuesta con los fondos del Museo Nacional de Arte de Catalunya, es un ejercicio en el que Torres se mueve a caballo entre la figura del comisario y la del artista, seleccionando obras de diferentes periodos históricos, algunas de ellas con graves

daños, en las que son visibles las “curas” de los restauradores. De este modo, plantea como la Historia del Arte es en realidad una historia de las fragmentaciones y de las ruinas a lo largo del tiempo, de los daños que van sufriendo las obras a causa de las vicisitudes históricas, así como de las contradicciones en las que caen las instituciones museísticas al intentar preservar a toda costa sus obras, y lo fortuito de poder conservar algunas de ellas, y no otras:

Si toda ciudad es el cementerio de su propio pasado, lo mismo puede decirse de sus museos. Lo que se conserva en ellos es la reconstrucción fragmentada de la historia material de la especie humana. Importa poco que las piezas del rompecabezas estén intactas o, por el contrario, estén fragmentadas. Cumplen la misma función, dejando aparte el hecho de que, una vez asimiladas, las piezas incompletas no se lean como tales sino como algo que se conoce y se reconoce en el estado en que se hallaron. Han sido creadas por la propia dinámica destructiva de la Historia hasta estabilizarse en un estado no cuestionado de integridad estética e histórica. Ni a la Victoria de Samotracia, ni a la Venus de Milo, ni a la Afrodita de Paestum les falta nada: No las hemos visto de otra forma desde que fueron encontradas y su concreción y tremenda fuerza evocativa reside en la mismidad descontextualizada que provee el museo en el que se guardan<sup>72</sup>.

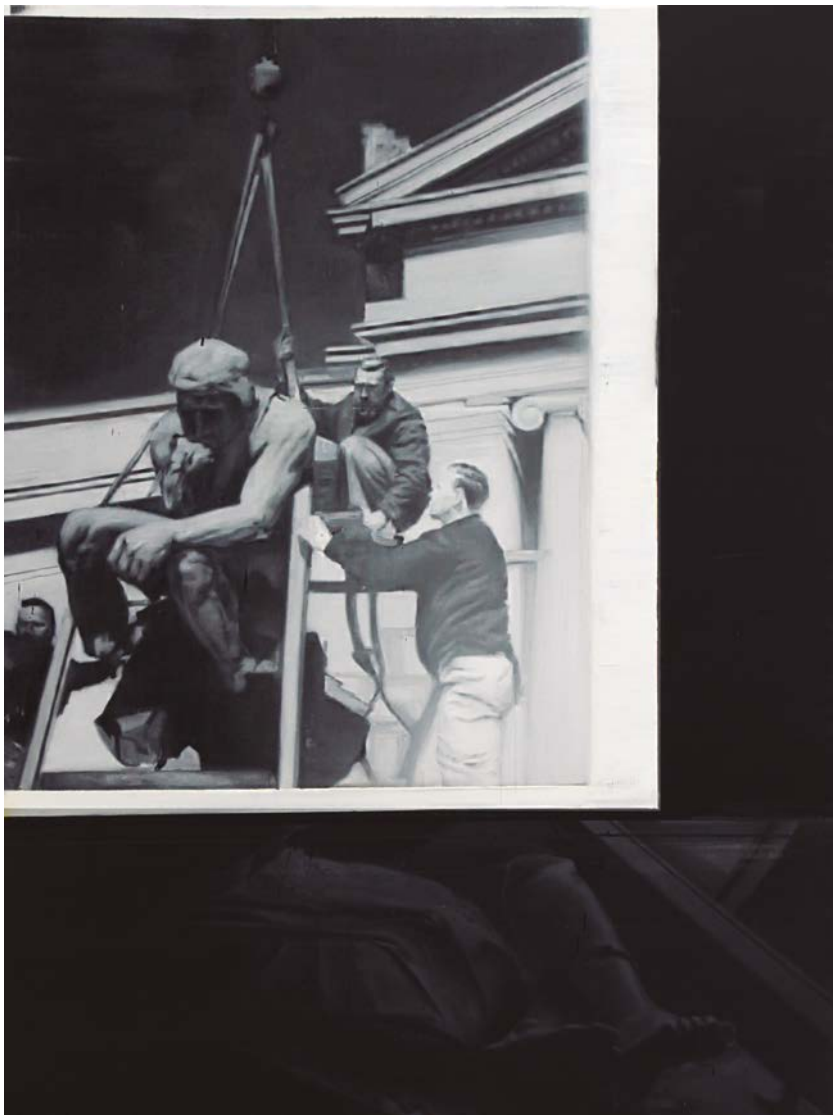
89

El proyecto de Francesc Torres expone, de alguna manera, la contradicción de ver la destrucción como un acto activo en la creación y en la vida de la obra; y la conservación, como parte de su muerte, en tanto que convierte la obra artística en un objeto inerte que ya no es reflejo de lo que ocurre en ella.

Algo similar plantea el suceso que se representa en una de las pinturas de nuestro proyecto, en concreto en la que aparece una de las copias de *El Pensador* de Rodin después de haber sufrido la explosión que destrozó parte de las piernas de la figura. En el cuadro vemos el momento en el que unos operarios colocan la obra en el pedestal, tal y como quedó después del ataque, sin realizar ningún tipo de reparación, al considerar que así la obra se convertiría en un símbolo en el que asomarse

72 TORRES, F. LA CAJA ENTRÓPICA (Esbozo y Concepto de Exposición), pp. 2-3. Visto en: [https://www.museunacional.cat/sites/default/files/la\\_caja\\_entropica\\_pepe\\_serra\\_0.pdf](https://www.museunacional.cat/sites/default/files/la_caja_entropica_pepe_serra_0.pdf) [Consulta: 7/11/2021]

a los tiempos convulsos que vivió la ciudad. Según el director del museo al que pertenecía la copia: “se decidió que ese vandalismo en sí mismo podía formar parte de la obra, de su historia, de la historia de Cleveland”<sup>73</sup>.



28. Ana Císcar, de la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción*, óleo, esmalte y spray sobre tela, 200 x 150 cm., 2018.

73 Traducido por la autora. Visto en la página web de The Cleveland Museum of Art: (<<https://www.clevelandart.org/research/in-the-library/collection-in-focus/thinker-re-thought>> [Consulta: 7/11/2021].

29. Copia de *El Pensador* de Rodin, instalada de nuevo tras el atentado en la entrada del Museo de Arte de Cleveland, 1970.



91

Otro de los artistas cuyo trabajo nos ha interesado mucho, precisamente por su pulsión agresiva hacia las imágenes, es Nacho Martín Silva. En concreto, y teniendo en cuenta el tema que nos ocupa, nos gustaría destacar la obra *Nada volverá a ser como antes* (2012), en la que el artista madrileño plantea una instalación donde dialogan dos cuadros, uno colgado en la pared, y el otro, en el suelo, completamente destrozado. En ambos lienzos vemos la misma imagen de un retrato familiar que el artista niega, o bien por la borrosidad y oscuridad que caracterizan la obra colgada, o de forma literal, como vemos en el cuadro destruido. Juan Francisco Rueda señala, muy acertadamente, como Martín Silva

despliega un inequívoco *juego de espejos*, un cruce de referencias visuales, que defienden en buena medida su estrategia artística junto a ese ejercicio de destrucción/reconstrucción que le acompaña (...) *Nada volverá a ser como antes*, reforzada por la acción que desemboca en la violenta ruptura del lienzo, connota de manera innegable no sólo el propio proceso creativo de la obra, que lo condiciona de manera absoluta, sino que hace arrojar cierta narración<sup>74</sup>.





30. Nacho Martín Silva, *Nada volverá a ser como antes*, instalación. Óleo sobre lienzo, 130 x 200 cm. / Óleo sobre madera, 160 x 210 cm, 2012.

Como estamos viendo, el binomio destrucción/conservación, o destrucción/creación, son ciertamente inseparables, por lo que la historia de la iconoclasia siempre será la otra cara de la historia del arte, desde sus múltiples aristas. Los ejemplos antes citados, son sólo una pequeña muestra de cómo, desde un punto de vista metodológico o procesual, la violencia a los objetos artísticos, el castigo a las imágenes o los intentos de deshacerse de éstas —sea, o no sea, con un propósito más o menos artístico—, generan la proliferación de nuevas imágenes<sup>75</sup>. En nuestro caso, tal y como ya hemos comentado anteriormente, no hemos utilizado acciones tan destructoras (más allá de rasgar las imágenes con el fin de generar las diferentes composiciones de los cuadros) para plantear el proyecto *Elementos de importancia alrededor de la destrucción*. Nos centramos, más bien, en la representación de las acciones iconoclastas en diferentes circunstancias históricas, y sus consecuencias en las obras, como medio para reflexionar sobre el gesto destructor, y el temor a las imágenes.

75 GAMBONI, D. "Image to destroy. Indestructible image", en LATOUR, B., WEIBEL, P. (comps.) *Iconoclash*, p.88.

Esta manera de plantear nuestro proyecto artístico se asemejaría más, por tanto, a las propuestas de otros artistas que, en vez de utilizar la destrucción como herramienta creativa, o como parte de su proceso, lo que hacen es representarla.

Uno de estos artistas sería Felix Gmelin, y su proyecto *Art Vandals*, compuesto por once cuadros y una escultura, cuya temática también sería la representación de obras de arte que han sido objeto de vandalismo en museos, galerías y otras instituciones públicas.

93

31. Felix Gmelin, *Kill Lies All After Pablo Picasso (1937) & Tony Shafrazi (1974)*. Óleo sobre lienzo, 195 x 295 cm, 1996



Las obras de Gmelin son una recreación del resultado de las acciones que llevaron a cabo los agresores, los cuales, en algunos casos, también eran artistas. En la serie tendríamos, por ejemplo, la obra *Kill Lies All After Pablo Picasso (1937) & Tony Shafrazi (1974)*, en la que se representa la imagen de *El Guernica* de Picasso damnificada por Tony Shafrazi, un estudiante de arte (ahora marchante) que pintó con spray rojo en la emblemática obra, la frase de “KILL LIES ALL” (matar todas las mentiras), con la intención de “darle vida” a la historia del arte<sup>76</sup>. Así mismo,

en el cuadro de *Van Gogh in Lomma After Bengt Sandberg and Erik Johansson (1995)* se muestra el resultado de pintar encima de uno de los cuadros de Van Gogh cinco girasoles. El autor de este acto vandálico, también artista, lo hizo con el propósito de mejorar la obra, al considerarla “una auténtica basura”<sup>77</sup>. Gmelin también escogió pintar el ataque que sufrieron las obras de Arnulf Rainer en su estudio en la Academia de Arte de Viena. Las obras habían sido cubiertas de pintura con diferentes colores. Algo que, curiosamente, ya era una técnica —el *overpainting*— que solía utilizar el artista austriaco, así que incluso se llegó a dudar de si había sido el propio artista el que había vandalizado su obra, por la delicadeza y sensibilidad con la que éstas habían sido *sobrepintadas*.



94

32. Kepa Garraza, *Aggression 4*, Frieze London, de la serie *IBDA strikes again*. Óleo sobre lienzo, 100 x 140 cm, 2015.

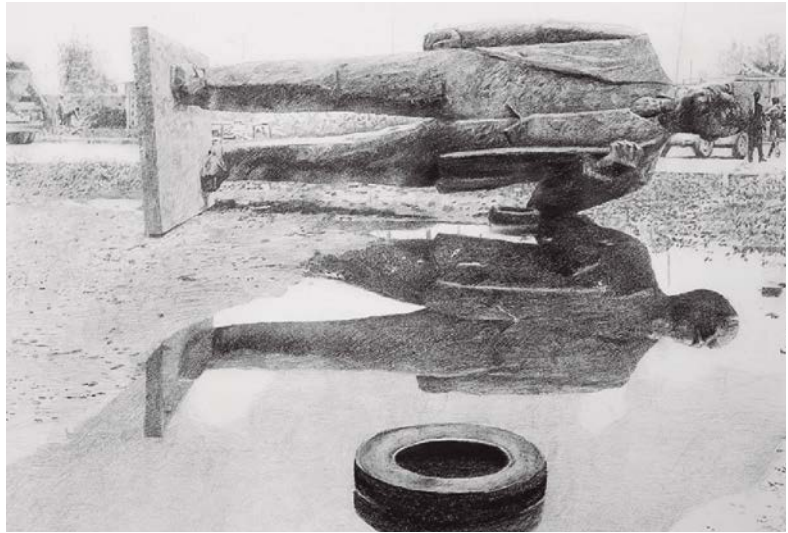
En una línea similar, tendríamos la obra de Kepa Garraza y su serie titulada *IBDA Strikes Again*, cuyo trabajo también ha sido de interés en relación al proyecto que estamos analizando. Garraza, que normalmente tiene una línea discursiva sobre las relaciones entre el arte y el poder, plantea en esta serie de cua-

77 Traducido por la autora. Visto en la página web de Art Vandals <<http://www.temporaryart.org/artvandals/01.html>> [Consulta:10/11/2021]

dros, con mucha ironía y sarcasmo, una crítica al sistema y las estructuras del mercado del arte contemporáneo. Para ello crea el IBDA, un grupo terrorista imaginario cuyo objetivo es atacar obras relevantes del arte contemporáneo de los últimos años ubicadas en galerías, museos y otras instituciones.

Pese a la importancia de las obras que vemos destruidas en la serie de Garraza (Damien Hirst, Gerhard Richter...), éstas se quedan en un segundo plano, mientras que los personajes que aparecen (policías, limpiadores, o galeristas), son los que generan ese dramatismo caricaturizado tan característico. Así, mediante los actos iconoclastas simulados que se representan en los cuadros, el artista se permite legitimar la violencia de un modo muy burlón, y poner en entredicho los entresijos del sistema del arte<sup>78</sup>.

95



33. Sam Durant, *Addis Ababa*, 1991, de la serie *Iconoclasm*. Grafito sobre papel, 47 x 69 cm, 2018

Por último, no podemos dejar de nombrar la serie de dibujos de Sam Durant, titulada *Iconoclasm* (2018-2019), que, aunque no conocíamos en el momento de realizar nuestros cuadros, ha sido un gran hallazgo por las similitudes que guarda con nuestro tra-

bajo. Los dibujos a gran escala de Durant representan también algunos de los ejemplos más dramáticos de actos iconoclastas, utilizando, del mismo modo que hemos hecho nosotros, diferentes fuentes de archivo como fotografías de prensa, imágenes televisadas, o catálogos.

Pese a las claras diferencias entre el tono, y las motivaciones de los diferentes artistas, y las obras que hemos nombrado, en todas ellas se plantean significativas reflexiones sobre la capacidad creadora, e incluso embellecedora, de las acciones violentas hacia la obra de arte. Mediante la utilización de diferentes recursos con los que se vandaliza el objeto artístico, la apropiación de obras ya dañadas, o su representación —como también sería en nuestro proyecto—, los autores, más allá de hacer una denuncia o un posicionamiento de estos hechos, lo que pretenden es reflexionar sobre el propio medio artístico, así como sobre el contexto en el que se producen estos sucesos y sus consecuencias.

## 1.6 Selección y apropiación de las imágenes

Hemos comentado anteriormente, que el punto de partida para comenzar la serie de cuadros que estamos analizando en este capítulo, así como del resto de obras que conforman la investigación de la presente tesis doctoral, parte, en gran medida, de la pulsión y atracción que sentimos por las imágenes con las que decidimos trabajar. Es, por tanto, conveniente hablar de los factores y motivos que intervienen en el proceso de selección de este material preexistente y del que decidimos apropiarnos. En este sentido, cabe preguntarse, por qué escoger unas imágenes y no otras, y qué implica esta elección en la elaboración de la nueva obra que se va a originar a raíz de esta decisión.

97

Por una parte, tendríamos los motivos más racionales, derivados del estudio de nuestros intereses en relación a la evolución teórica y formal de la propia práctica artística, como ya hemos visto previamente en la introducción observando nuestros antecedentes. Bajo este prisma, son importantes, por tanto, cuestiones vinculadas con lo que aparece en las imágenes, qué representan, qué sucesos, o qué acciones vemos *dentro* de ellas, es decir, sus diferentes niveles de significación y cómo éstos los relacionamos con el discurso que estamos elaborando, o las preguntas que nos plantean las propias imágenes. Esta parte se aproxima a la vertiente más teórica de la investigación, y es la que hemos estado realizando hasta ahora, poniéndola en contexto con otros autores, y por supuesto, otros artistas.

Por otro lado, y lejos de querer quitarle importancia, entrarían en juego otros factores de índole más intuitivo, presentes, no sólo en el momento de la selección del material apropiado, sino a lo largo de todo el proceso de realización de una obra artística. Estas decisiones, que aparentemente son casi azarosas, en muchos casos también acaban por racionalizarse al cabo de un tiempo. Como ya hemos comentado, en el caso del proyecto *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2017-2018), partíamos de esa atracción por las imágenes en las que veíamos

obras de arte atacadas, abriéndonos la puerta a lo que se trata en este primer capítulo de la investigación, y entendiendo posteriormente de dónde provenía esa pulsión.

De este modo, y siguiendo los conceptos *barthianos*, podríamos identificar en nuestra motivación por elegir unas imágenes y no otras, los dos elementos que propone el escritor en relación a la imagen fotográfica, aunque bien podría extrapolarse a imágenes de cualquier otro medio: El *studium*, el factor más teórico o argumentativo, asociado a nuestra cultura, intereses, etc; y el *punctum*, ese “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)”<sup>79</sup>.

En este sentido, vemos importante señalar la procedencia del material apropiado para realizar las pinturas analizadas a lo largo de la investigación, y poder ver, de este modo, las implicaciones tanto formales, como conceptuales, que se derivan de cada caso. Por ejemplo, para el proyecto *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* hemos utilizado, en su mayoría, documentos fotográficos extraídos de internet, después de una búsqueda en la que ya se ha definido, o preestablecido, el tema que íbamos a tratar, en base a ese *punctum* que sentimos por algunas de las imágenes que nos encontramos. Sin embargo, a medida que íbamos avanzando en la producción artística, ha sido frecuente delimitar mucho más el origen de las imágenes con las que íbamos a trabajar, centrándonos en algunos catálogos y libros que digitalizamos o fotocopiamos, como veremos en los siguientes capítulos.

Este modo de plantear el trabajo basado en imágenes ajenas, u otro tipo de material preexistente, que es seleccionado para después *migrar*, o ser trasladado, a otros medios, como la pintura, el vídeo, etc., es una estrategia habitual del arte contemporáneo que, en muchos casos, responde a esa sobreproducción icónica en la que vivimos. Desde este punto de vista, el artista adopta un rol casi de coleccionista, buscando, seleccionando, y almacenando (tanto de forma digital, como física), todo el material que decide *reciclar*, adoptando una postura que algunos han



llamado ecologismo visual<sup>80</sup>. La ensayista Ingrid Guardiola se refiere a estos artistas como *espigadores* que hurgan “en la despensa de imágenes de la red” buscando aquellas imágenes que les sean útiles, afirmando que “toda obra apropiacionista tiene un componente anticapitalista de base, en el sentido que no produce nuevas imágenes-mercancía, sino que las recicla para demostrar su significado mercantilizado”<sup>81</sup>. Siguiendo la estela de Duchamp, la labor artística basada en la apropiación tendría mucho más que ver, por tanto, con la observación, los modos de archivar y/o acumular, además de, por supuesto, la manera de combinar, transformar y dotar de un nuevo sentido y contexto el material seleccionado. Para Juan Martín Prada,

supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística posmoderna; como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado<sup>82</sup>.

99

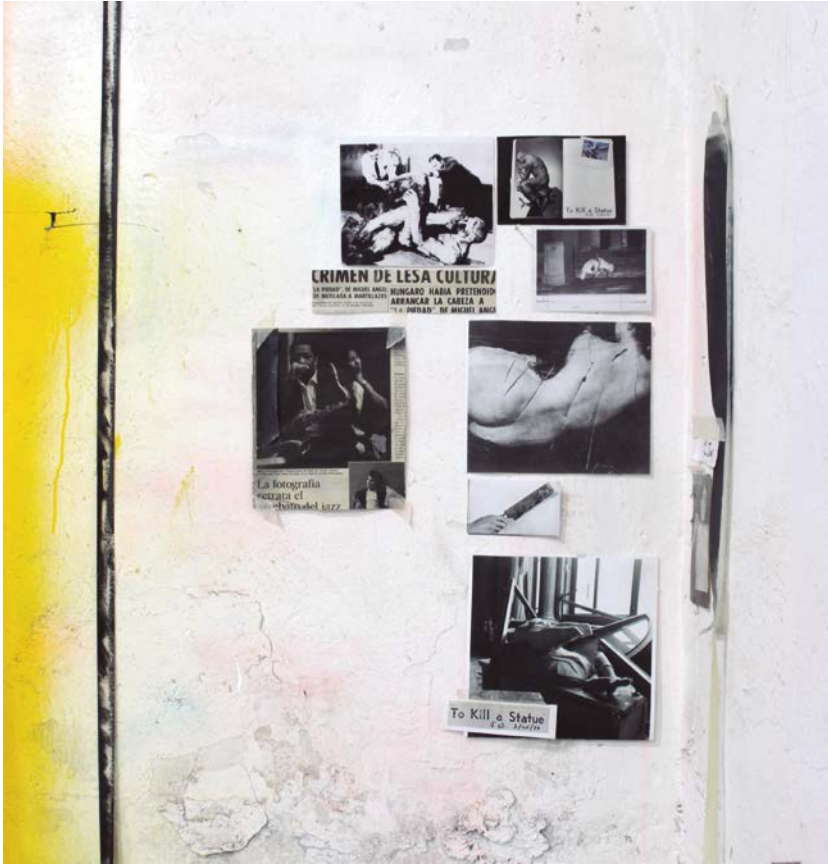
En nuestro caso, la intención de las obras que hemos realizado a lo largo de toda la investigación, no tendría tanto que ver con el plagio o el *remake*, sino más bien la de generar citas, o alusiones más o menos directas, que provoquen en el espectador una actitud de revisión crítica frente al nuevo contexto de lo que está viendo. Tendría más que ver con lo que plantea Martín Prada cuando asume que la práctica apropiacionista permite el “análisis político de toda representación, no sólo de la imagen o del signo representacional sino también de las instituciones culturales y la historia del arte como instrumento de poder”<sup>83</sup>.

80 FONCUBERTA, J. *La furia de las imágenes*, pp. 153-163.

81 GUARDIOLA, I. *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*, p. 139.

82 PRADA, J. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista, y teoría de la posmodernidad*, p.7.

83 *Ibid.*, p.18.



34. Imagen en el estudio durante el proceso de elaboración de la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción*, 2018.

Así mismo, y teniendo en cuenta que la mayoría de las imágenes que empleamos son documentos fotográficos que, en general, acabamos pintando, también hay un claro empeño en generar una cierta contradicción entre el lenguaje propiamente pictórico y el fotográfico. Esta estrategia la han seguido muchos pintores dentro de la pintura figurativa contemporánea, como ya hemos visto con el trabajo de Chema López, continuando el ejemplo de artistas clave como Gerhard Richter o Vija Celmins. Ambos se distanciaron de la corriente norteamericana de pintura pop hiperrealista de los años sesenta que también utilizaba la fotografía como modelo principal, aunque alejándose de la iconografía predominante del momento y derivando hacia temáticas dispares (desde las más comprometidas políticamente, a otras más personales o cotidianas), pero también, generando una reflexión sobre los medios y soportes de las imágenes escogidas, y, como no, de las propias imágenes y su representación. De esta manera,

la apropiación de imágenes preexistentes deja de ser una estrategia que se utilice única y exclusivamente para facilitar la técnica y/o representación pictórica, sino que interviene directamente en la elaboración del discurso y en el sentido más conceptual de la obra resultante. Del mismo modo, nuestra intención al seleccionar documentos fotográficos, evidenciando además la procedencia y el propósito original del material empleado (documentar, informar, usos técnicos... etc.), no es únicamente la de apropiarnos de la imagen que vamos a pintar, también nos interesa tomar la mirada técnica y estética fotográfica que subyace en esa imagen, de la propia idiosincrasia del material o del registro, con todos sus elementos y características, permitiéndonos reflexionar sobre la naturaleza del medio.

## 1.7 Fragmentar las imágenes, a vueltas con el montaje

Continuando con los aspectos formales de los proyectos artísticos que forman parte de esta investigación y de los que surge la reflexión teórica, cabe destacar la relevancia del montaje, o *collage*, a partir del material seleccionado. Mediante estos recursos se conforman las composiciones y el resultado con las piezas en las que, independientemente del medio —ya sea pintura, fotografía, vídeo...— es habitual que convivan varias imágenes en el mismo soporte de manera simultánea. Esta es una característica que atraviesa, de un modo u otro, prácticamente todas las obras que hemos realizado, y que ha ido cobrando importancia a medida que avanzábamos en la producción de las mismas, convirtiéndose en la herramienta principal con la que hemos transformado, o resignificado, el material del que partíamos.

El *collage* y el fotomontaje surgieron y se desarrollaron a principios del siglo XX durante las vanguardias. Esta estrategia compositiva sigue respondiendo en buena medida a la experiencia visual moderna, y más tarde posmoderna, caracterizada por lo fragmentario y lo discontinuo, muy estudiada por autores como Frederic Jameson en relación al relato histórico, la literatura, el arte, la publicidad y los nuevos medios. Como bien explica Benjamin Buchloh, quienes inventaron estas técnicas enseguida comprendieron que con ellas se podía abarcar “desde la más nimia y sutil interferencia de las funciones lingüísticas o representacionales hasta las actividades de propaganda más explícitas y potentes”<sup>84</sup>, por lo que enseguida fueron utilizadas no sólo por artistas, también por publicistas, y como vehículo ideológico en un siglo azotado por las guerras. Según Manuel de Prada,

102

Los montajes de las vanguardias, en este caso, tendrían por finalidad desmontar, tanto los montajes producidos por las estructuras capitalistas (que convierten al ser humano en una especie de máquina productiva), como la propia idea de arte burgués; los

84 BUCHLOH, B. "Procedimientos alegóricos. Apropiación y montaje en el arte contemporáneo", en PICAZO, G., RIBALTA, J. (comps.) *Indiferencia y singularidad*, p.88.

montajes modernos tratarían de presentar, en definitiva, el carácter fragmentario y absurdo de la vida cotidiana en el seno del sistema de producción capitalista, así como la condición alienada y despersonalizada del hombre moderno<sup>85</sup>.

Tal y como afirma Fernando Alonso Muñoz en su tesis *Metodologías y usos de la imagen en la pintura figurativa contemporánea: fragmentación, borrosidad y estética digital* (2016), se pueden diferenciar dos maneras de plantear el fotomontaje: intentando generar una imagen nueva a partir de fragmentos, pero sin que éstos sean advertidos por el espectador, prevaleciendo la unidad y la continuidad entre éstos; o todo lo contrario, señalando las separaciones, y potenciando los contrastes y las limitaciones entre las diferentes imágenes que conforman la obra, lo que es llamado por Rosalind Krauss como “espacios divisorios”<sup>86</sup>. En el caso de la representación pictórica, el hecho de que convivan varias imágenes en la misma superficie evidenciando además estos “espacios divisorios”, supone toda una ruptura del concepto tradicional del cuadro como ventana, un abandono literal del espacio ilusorio transgredido por la representación del montaje, o el *collage*. Esta estrategia pictórica, si bien podríamos decir que comienza en el cubismo, la vemos de un modo muy claro y literal en gran parte de la obra más pictórica de Rauschenberg, en la que se combinan y ensamblan imágenes de diferentes procedencias, como por ejemplo: obras de arte clásicas serigrafadas junto a imágenes de los medios de comunicación, en un mismo soporte. Para Juan Martín Prada este procedimiento en la obra del pintor norteamericano tiene claras implicaciones en la ruptura del sentido lineal:

El empleo de fragmentos de reproducciones de obras de arte del pasado junto a imágenes de la actualidad social y política de aquellos años, y todas ellas tratadas como si de forma pictóricas se trataran, implicaba la reclamación de un arte que pretendía sustituir la ordenación historicista, basada en la consecución de etapas históricas, por la discontinuidad, la ruptura, el límite, el umbral<sup>87</sup>.

85 DE PRADA, M. *El sentido del montaje y las técnicas del collage*, p.105.

86 MUÑOZ, F. *Metodologías y usos de la imagen en la pintura figurativa contemporánea: fragmentación, borrosidad y estética digital*, p.121.

87 PRADA, J. *Op. cit.*, p. 43.

Esta manera de proceder en la que se evidencian los cortes, las discontinuidades y los contrastes, es la que más se acercaría al modo de plantear nuestras obras. Desde este punto de vista, nos parece muy acertada la definición de *collage* propuesta por el poeta Saúl Yurkievich aplicada como recurso plástico durante el proceso creativo:

El collage recorta fragmentos preformados, extraídos de obras o mensajes preexistentes y los yuxtapone para integrarlos en un conjunto disímil, de contextualidad compuesta y antagónica (...) el collage presupone una poética basada en la discontinuidad y la disonancia, en las superposiciones aleatorias, en las contigüidades insólitas, en lo multiforme y multirreferente. Acumulación caótica, adicta a la estética de la profusión, ejerce la potencia implicativa; capaz de involucrar la agitada disparidad de lo real. A partir de efectos diferenciales y efectos de conmutación, combina en agrupamientos de integración parcial componentes heterogéneos que, al no perder su alteridad, siguen remitiendo al contexto de origen<sup>88</sup>.

104

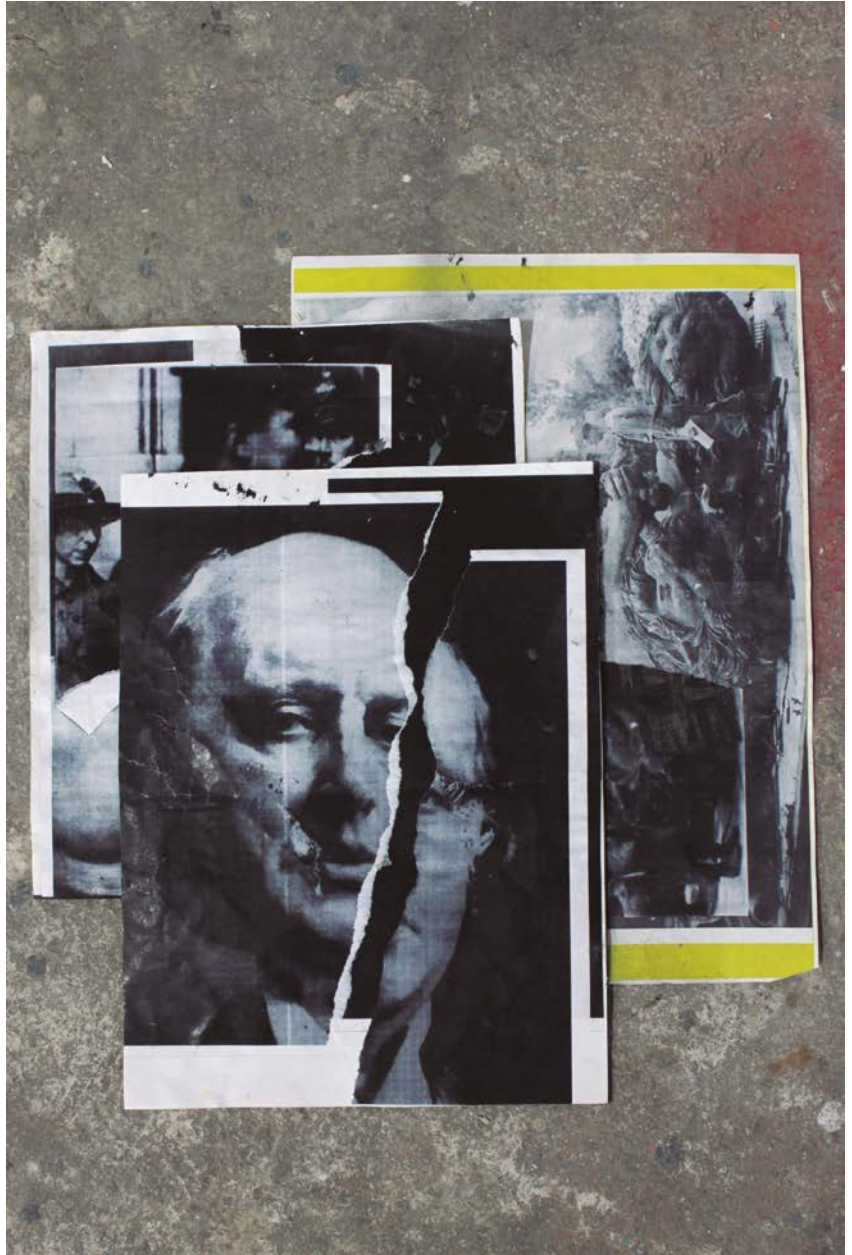
En todos los proyectos que hemos realizado, el material con el que decidimos trabajar es impreso en papel de diferentes formatos, permitiéndonos realizar distintas composiciones de manera física, y de un modo mucho más intuitivo. Es en esta parte del proceso, concebida casi como un juego, en la que esbozamos e ideamos las composiciones que luego pintaremos, combinando las diferentes imágenes, seleccionando y fraccionando partes de éstas, yuxtaponiéndolas, o situando unas encima de otras, de tal manera que unas imágenes, o partes de éstas, quedan visibles, mientras otras permanecen ocultas.

En el caso concreto del proyecto *Elementos de importancia alrededor de la destrucción*, el procedimiento del montaje, o *collage*, que es llevado a cabo, cobra una importancia significativa. Como ya hemos visto en algunos de los cuadros de la serie, las imágenes son fragmentadas rasgando el papel directamente, un gesto, que, si bien nos pasó inadvertido en el momento de producción de las obras, ahora lo interpretamos como una clara agresión, más simbólica que literal, a la imagen. De algún modo, es como



si hubiésemos interiorizado los actos iconoclastas que veíamos en las fotografías apropiadas, generando un paralelismo entre la violencia del gesto al papel, con la de los lienzos rajados que vemos representados.

105



35. Fotografía de los collages para la elaboración de la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción*, 2018.





36. Nacho Martín Silva, *Beautiful light at Lunchtime*. Técnica mixta, 150 x 210 cm, 2014.

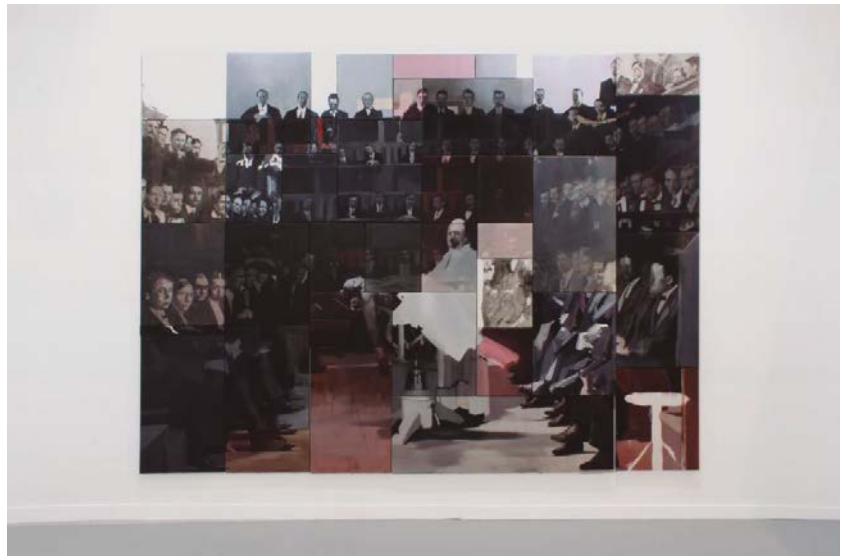
Esta pulsión destructiva dentro del proceso de producción —que ya hemos analizado en sus diferentes vertientes en el subapartado 1.5 de este capítulo—, relacionada más concretamente con la parte inicial en la que se realizan los primeros esbozos, es muy similar a la que también realiza el artista madrileño Nacho Martín Silva. Si antes hablábamos de su proyecto *Nada volverá a ser como antes* (2012) por su evidente relación con el binomio destrucción/creación, no podemos dejar de lado su modo de plantear las composiciones, también mediante el montaje y el collage. Las obras resultantes de este artista tienen un claro carácter fragmentario, o bien porque representa los collages que conforma, como también sería nuestro caso, o porque algunos de sus cuadros están en sí mismos fraccionados, a modo de políptico. En los textos que le dedica Juan Francisco Rueda, diferencia, muy pertinentemente, las acciones de fragmentar y romper, actos muy presentes en el proceso de trabajo del artista, como también en el nuestro. De este modo, “la concepción de fragmentar implica un cierto ordenamiento, una división premeditada o producto de un interés o un plan concreto. La imagen o el objeto se divide en partes, no necesariamente regulares o similares, pero si responde a una articulación deseada”<sup>89</sup>. Lo mismo ocurre con nuestro modo de proceder. Más que romper, si bien

existe esa pulsión, aunque sea inconsciente, lo que hacemos es fragmentar las imágenes con un planteamiento, una estrategia, que a veces será más intuitiva, y otras más racional o planificada. Pese a que la obra de Nacho Martín Silva, y el modo que tiene de desarrollar sus composiciones es mucho más radical en cuanto a la fragmentación, o incluso a la pérdida de la iconicidad, encontramos un claro paralelismo en nuestro proceder con el planteamiento del artista madrileño:

En algunos casos, los modelos rotos obedecen al puro accidente y al azar. En otros, la rotura es provocada, nerviosa y sin concesiones a los límites. Con el resultado, con todas las partes, Martín Silva recompone a modo de collages, en los que se pueden fundir partes o bien, en el caso de los objetos, los recompone intentando alejarse al máximo posible de su estado primigenio (...) En este alejarse, aun manteniendo cierta fidelidad con la imagen que generan sus polípticos u obras fragmentadas, parece surgir una conciencia de cuánto de destrucción ampara esta estrategia<sup>90</sup>.

107

37. Nacho Martín Silva,  
41 ways. Óleo sobre  
lienzo, 230 x 340 cm  
(políptico), 2014.



Los cuadros formados por diferentes lienzos de distintos tamaños, también nos parecen especialmente interesantes. En estas obras, pese a la clara fragmentación, el trabajo de montaje (tanto de las imágenes, como de los soportes), y la diferencia estilística e incluso cromática en cada uno de los lienzos, el artista consigue mantener la unidad de la imagen representada, a pesar de la heterogeneidad que caracteriza estas obras. Silva consigue encontrar un equilibrio en su estrategia híbrida: como comentábamos antes respecto a las diferentes formas de plantear un fotomontaje, por una parte estaría la clara intención de encontrar esa unidad o totalidad en la representación a través de todos los fragmentos con los que construye las obras, pero también, evidenciaría esos “espacios divisorios”, generados tanto por la separación obvia entre los lienzos, como en las diferencias estilísticas en la representación pictórica que emplea en casa uno de ellos.



108

38. Alfredo Rodríguez, *Bodybuilding*. Vista de instalación en la exposición “Querer parecer noche”, en CA2M, Madrid. Gelatina de plata sobre papel, 420 x 260 cm, 2018.

Otro de los artistas contemporáneos que más nos ha interesado respecto al tema compositivo, y a cómo trabaja con las imágenes mediante el collage y el montaje, ha sido Alfredo Rodríguez. Rodríguez trabaja con la fotografía analógica desde múltiples y diversas formas, pero siempre con una concepción muy plástica,

procesual, e incluso, experimental, con obras que oscilan desde un formato bidimensional, a otras más cercanas a lo objetual o escultórico. En uno de sus últimos trabajos, el proyecto *Bodybuilding* (2018-2019), se acentúa el carácter constructivista, y a la vez, “deconstructivista”<sup>91</sup> como apunta Carlos Fernández-Pello. Desde el título de las piezas entendemos las intenciones del artista: *bodybuilding*, la acepción anglosajona al culturismo, entendida también como la construcción de los cuerpos que aparecen en sus collages, y también como construcción formal de las piezas en su sentido acumulativo y procesual. Las partes corpóreas que somos capaces de identificar en las obras se confunden con otros elementos maquínicos o robóticos que acaban fundiéndose en una apariencia alejada de toda referencia. Los fragmentos de las imágenes, unas veces cortados de forma limpia, y otras rasgando el papel de un modo más visceral, nunca mejor dicho, conforman las composiciones fotográficas.

Carlos Fernández-Pello acierta cuando comenta que el trabajo de Rodríguez se sustenta en esa concepción transformista y contradictoria que basa en la oposición entre el cuerpo y la máquina, relacionada, a su vez, con la idea del *collage*:

Los transformistas estarían diciendo sí a nuestra alteridad más fatal, la de nuestros creadores y destructores, pues está ahí en la forma de nuestras contradicciones, donde podrían amar su propia ambigüedad, como seres que se convierten en máquinas (...) Rodríguez nos está invitando de alguna manera a pensar en el transformador como el eterno retorno de una continuidad en el fragmento; el transformador como analogía de la propia técnica del collage, por mediante la cual se hace imaginable la fantasía erótica de los objetos<sup>92</sup>.

91 Traducido por la autora. FERNANDEZ-PELLO, C. *LOVE*, p. 21. Visto en: [https://224f6205-ac80-4c4c-b3a1-de00c986acc9.filesusr.com/ugd/b7d4e1\\_e76e4b94c30b4eccdae527f59d7469dd9.pdf](https://224f6205-ac80-4c4c-b3a1-de00c986acc9.filesusr.com/ugd/b7d4e1_e76e4b94c30b4eccdae527f59d7469dd9.pdf) [Consulta: 6 de diciembre del 2021]

92 *Ibíd*



39. Alfredo Rodríguez,  
*Bodybuilding*. Gelatina  
de plata sobre papel,  
100 x 70 cm, 2019.

Estos artistas recogen el sentido fragmentario y discontinuo que caracteriza la experiencia visual contemporánea de la que hablábamos antes, además de ser claramente deudores de la tradición vanguardista de principios del siglo XX. Las piezas antes comentadas compuestas mediante el trabajo de montaje y *collage* que realizan con las imágenes, en el que éstas se acumulan unas encima de otras, atropelladas entre sí, nos han interesado especialmente tanto por el plano formal, como por las múltiples capas interpretativas que generan precisamente gracias a su estrategia plástica. En nuestro caso, como ya hemos apuntado, el montaje también ha sido la herramienta principal utilizada para plantear las obras de la investigación. Como veremos a lo largo de las páginas, este método ha ido evolucionando a medida que avanzábamos en la creación de las series de cuadros que aquí se analizan, siendo uno de los ejes principales en nuestro trabajo, no sólo a la hora de componer, sino también por las implicaciones que ha tenido en el discurso de cada uno de los proyectos. En el caso concreto de la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción*, rasgar el papel adquiere un significado fuertemente vinculado con la iconoclasia, sin embargo, y como veremos en el siguiente capítulo, el montaje también es lo que nos ha permitido aproximarnos de un modo crítico a los relatos del pasado.





## **CAPÍTULO 2.**

### **ARCHIVO CRIMINAL**

Sobre el proyecto *Otros crímenes de archivo* (2019)





Figure 1





Figura 2



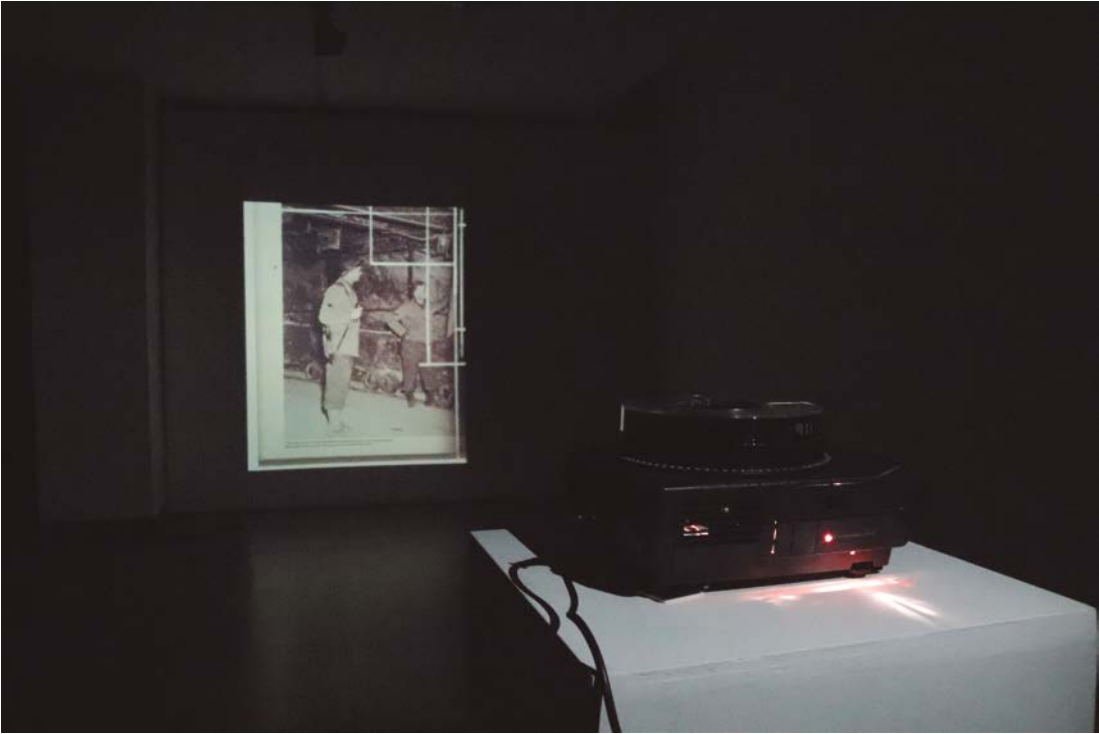


Figura 3



Figura 1  
De la serie *Otros crímenes de archivo* (2019)  
Óleo, esmalte y spray sobre lino  
450 x 200 cm

Figura 2  
De la serie *Otros crímenes de archivo* (2019)  
Impresión digital sobre papel  
700 x 70 cm (dimensiones variables)

Figura 3  
De la serie *Otros crímenes de archivo* (2019)  
Carrusel de diapositivas  
Dimensiones variables

## 2.1 Pillaje y degeneración

El pillaje de obras de arte y otros objetos de valor es uno de los objetivos más comunes de la guerra, como ya vimos a lo largo del capítulo anterior. Sin embargo, éste suele pasar muchas veces desapercibido, o considerarse casi un mal menor al lado de la destrucción y la devastación humana y urbanística que una contienda bélica acarrea. Estos saqueos producidos a lo largo de todas las épocas históricas, no sólo responden a objetivos puramente económicos. Los vencedores, o conquistadores, al tiempo que se enriquecen robándoles a las víctimas sus bienes artísticos y culturales, ejercen una demostración de fuerza y violencia simbólica: arrebatándoles su patrimonio les despojan también de su memoria e identidad colectiva y personal. De este modo el arte y los bienes culturales se convierten en una moneda de cambio con los que someter a pueblos y territorios.

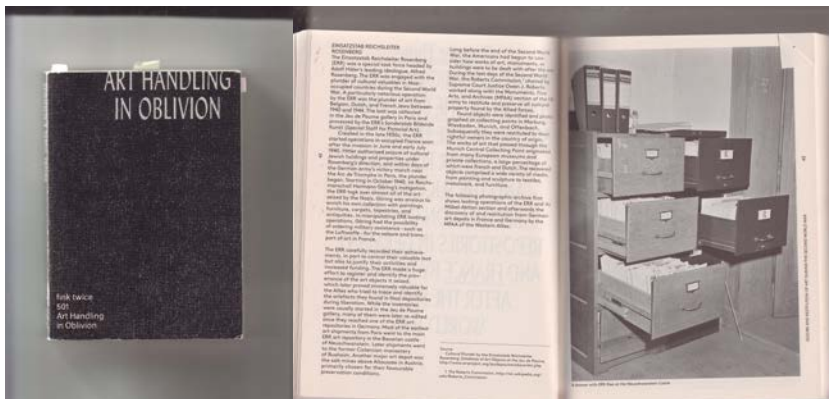
121

Uno de los ejemplos más sangrantes y conocidos de la historia reciente en Occidente sería, sin lugar a dudas, el expolio sistematizado llevado a cabo por los nazis durante de la Segunda Guerra Mundial. Aún a día de hoy continúan los pleitos de víctimas, o herederos, reclamando sus bienes a museos, galerías o particulares que en su día tuvieron algún tipo de vinculación con régimen alemán, por no hablar de las obras de arte y demás objetos de valor que siguen desaparecidas, o simplemente destruidas.

El proyecto *Otros crímenes de archivo* realizado en 2019 que vamos a analizar en este capítulo, se centra en aquel terrible periodo histórico, siguiendo la estela temática de la serie anterior, *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2017-2018), en la que ya había un par de obras que hacían referencia directa o indirecta a esos oscuros años.

El proyecto se compone de un tríptico pictórico de gran formato, concretamente 450 x 200 cm (Figura 1), una instalación de siete impresiones digitales cuyas dimensiones totales serían de 700 x 70 cm (Figura 2), y un carrusel de diapositivas (Figura 3).

Los documentos visuales de los que partimos, es decir, las fotografías que hemos utilizado para realizar tanto los cuadros, como la instalación y las proyecciones, han sido apropiadas del libro *Art Handling in oblivion* (2012), editado por Rob van Leijsen. En dicha publicación se recopila documentación sobre el pillaje de obras de arte a lo largo de diferentes etapas históricas, con listados y referencias de las colecciones saqueadas o destruidas desde Napoleón Bonaparte, hasta casos más recientes como el del Museo de Kabul, o el Museo de Irak. La parte dedicada al expolio nazi cometido entre los años 1933 y 1945 es la más amplia del libro, debido precisamente a la cantidad ingente de documentos, archivos, y fotografías que generaron los administrativos y soldados dedicados a registrar todas y cada una de las transacciones que realizaban con las obras de arte, joyas, reliquias, muebles y demás objetos de valor que fueron sustraídas a las familias judías, o personas disidentes, de los países invadidos.



40. Imágenes digitalizadas del libro *Art Handling in oblivion* editado por Rob van Leijsen, 2012.

Como comentábamos, si bien el pillaje es, en muchas ocasiones, ocultado, o simplemente no se destaca tanto como otras consecuencias más devastadoras de la guerra, no ocurre lo mismo con el período que nos ocupa. El saqueo y compra-venta de obras de arte que realizaron los nazis, de hecho, puede parecer un tema manido, y está muy presente en nuestro imaginario cultural, como todo lo que rodea el conflicto de la Segunda Guerra Mundial. Pese a esto, las fotografías de esos años respecto al expolio siguen teniendo un gran poder evocador, y sólo el

hecho de pensar que grandes obras maestras de la historia del arte siguen aún desaparecidas, hace que el material visual siga siendo fascinante.

Aun así, si bien las obras del proyecto *Otros crímenes de archivo* (2019) se encuadran en este contexto histórico, hemos intentado no caer en referencias visuales demasiado evidentes o conocidas, fragmentando las imágenes escogidas. De este modo, hicimos un trabajo de selección de las partes visuales que más nos interesaban –normalmente detalles que pueden pasar desapercibidos, y no las secciones que resultan más explícitas–. Esta fragmentación hace que en muchas ocasiones se pierda la referencia directa o más literal de lo que estamos viendo, siendo en estos casos casi imprescindible la lectura de los pies de foto que aparecen debajo de algunas de las imágenes, y que hemos incorporado también en las pinturas, dándonos cierta información sobre el contexto histórico. Por ejemplo, vemos como en el tríptico destaca la imagen de un caballete de madera, en apariencia, sin importancia. El fragmento corresponde a una fotografía de archivo en la que aparece uno de los cuadros de Rubens que continua hoy desaparecido. En nuestro cuadro decidimos eliminar la parte de la imagen en la que se veía el cuadro del pintor flamenco, como si de algún modo quisiéramos alimentar el misterio que aún hay alrededor de la obra, en cambio sí que podemos saber de qué cuadro se trata al leer la información del pie de foto, teniendo el espectador que completar o imaginar la pintura que se encuentra fuera de campo. Algo similar ocurre con el archivador que también aparece en una de las partes del tríptico, sólo leyendo el pie de foto podemos saber que en realidad los documentos que vemos forman parte de uno de los departamentos más importantes encargados del saqueo, el Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR), ofreciendo de este modo la referencia directa al contexto y temática del proyecto.

Nuestra intención al inicio de esta serie era continuar indagando en los temas estudiados en el capítulo anterior relacionados con la obra de arte y su destrucción, y cómo, por tanto, las imágenes podían ser temidas, o tener algún componente *peligroso* en última instancia. En el caso concreto del proyecto *Otros crímenes de archivo*, el expolio cometido por los nazis nos ha servido, en primer lugar, como antesala para seguir explorando el uso del arte

como herramienta ideológica con la que los alemanes pretendieron imponer su hegemonía y dominación al resto de Europa, y, en segundo lugar, para analizar otros aspectos vinculados con los mecanismos propios del archivo y sus paradojas, tal y como veremos en el siguiente apartado.



41. Detalle del cuadro perteneciente a la serie *Otros crímenes de archivo*, Ana Císcar. Óleo, esmalte y spray sobre lino, 450 x 200cm, 2019.

Ya hemos comentado anteriormente que una de las principales causas de los expolios y el pillaje en las contiendas bélicas tiene que ver con motivos puramente económicos. En el caso que aquí nos ocupa tampoco fue una excepción, y no se pueden obviar las implicaciones evidentes en este terreno. La compra-venta en subastas del patrimonio saqueado fue uno de los métodos empleados para financiar la guerra, además de esquilmar la economía de los países ocupados, restaban valor a ciertas colecciones en el mercado artístico del momento y así podían adquirir obras muy

por debajo de su precio. Sin embargo, el argumentario ideológico y sus consecuencias, ya conocidas por todos, tienen un peso más que relevante en este período.



42. Detalle de la publicación *Kunst und Rasse* de Paul Schulze-Naumburg, 1928

Como adelantamos en apartados previos de la investigación, el uso instrumental del arte por parte del Tercer Reich fue realizado por varias vías paralelas. En primer lugar, mediante la purga de lo que consideraron *arte degenerado*, y, por consiguiente, delimitando lo que sería el canon artístico nacionalsocialista. Esta reacción radical hacia el arte moderno se asentaba sobre los fundamentos del *völkisch*, un movimiento conservador de finales del s. XIX en el que se defendían un concepto de la cultura y el nacionalismo alemán como algo homogéneo, exclusivo, étnico, vinculado con la lengua y el territorio<sup>93</sup>. Fueron determinantes las publicaciones *Entartung* (traducido como “Degeneración”) de Max Nordau en 1893, y posteriormente en 1928, *Kunst und Rasse* (“Arte y raza”) de Paul Schulze-Naumburg, en la que se compa-

raban retratos de las vanguardias, con fotografías de personas con enfermedades mentales, o deformaciones faciales<sup>94</sup>. De este modo, los ideólogos de dicho movimiento determinaron lo que podía o no considerarse como verdadero arte alemán, excluyendo todo lo que no fuera claramente figurativo, y no exaltase de manera evidente los valores alemanes vinculados con el honor, la autoridad, o la fuerza del trabajo<sup>95</sup>.

Además del patrimonio artístico, también fueron significativos los saqueos de objetos, documentos o archivos relacionados con la identidad cultural, política y religiosa de los territorios ocupados. Esta tarea fue asumida en un primer momento por el departamento ERR<sup>96</sup> (pese a que finalmente acabara incautando, sobre todo en Francia, colecciones de arte privadas) que recopiló durante los años de la guerra bibliotecas, objetos de culto judaicos, archivos masónicos, o de asociaciones políticas, con el objetivo estratégico de entender al adversario.

En muchas de las imágenes utilizadas en el proyecto, sobre todo para la pieza del carrusel de diapositivas y las impresiones digitales, son protagonistas todos estos elementos del patrimonio artístico y cultural que fueron requisados, pero sobre todo, cobran importancia los diferentes espacios que los alemanes utilizaron como depósitos para almacenar todos los objetos exproliados, como la galería Jeu de Paume en París, en la que las obras se disponían por los diferentes pabellones para el disfrute de los soldados de alto rango y los posibles coleccionistas. Las estancias de la galería parisina, colmadas de obras de arte, contrastan con otros lugares en los que precisamente destaca la absoluta ausencia de éstas, como vemos en algunas de las obras impresas de la instalación. Un ejemplo sería la de la sobrecogedora sala del Museo del Hermitage de San Petersburgo completamente vacía, pero con los marcos de las obras aún colgados, evidenciando el saqueo. La suerte que corrieron las piezas expuestas en el Jeu de Paume fue una excepción, la mayor parte de las obras fueron almacenadas en sótanos o lugares recónditos, en los que se podía llevar a cabo una clasificación exhaustiva de cada tipo de objeto.

94 GAMBONI, D. *Op. cit.*, pp. 64-65.

95 MARTORELL, M. *Op. cit.*, pp. 24-29.

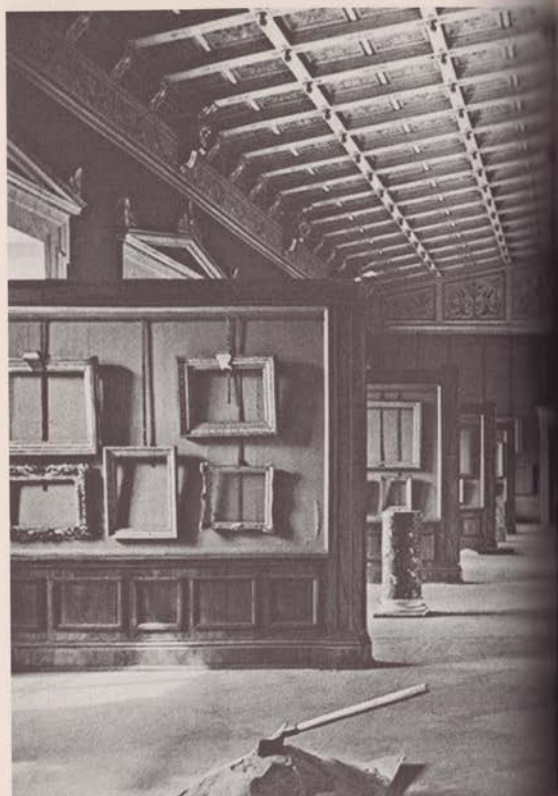
96 Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg



43. Página siguiente:  
Imágenes digitalizadas  
del libro *Art Handling  
in oblivion* editado por  
Rob van Leijsen, 2012.

En este sentido podemos ver también en algunos detalles del proyecto estancias dedicadas a vajillas de porcelana, o reliquias judaicas, otras de sillas, mesas, o cualquier otro tipo de mueble, o pinacotecas improvisadas con estanterías repletas de lienzos catalogados y acumulados uno tras otro.

Más allá de señalar brevemente algunas de las claves del período histórico analizado, las imágenes que hemos utilizado, en las que se puede apreciar visualmente esta catalogación y clasificación exhaustiva de cada tipo de objeto y obra expoliada, nos han hecho plantearnos cuestiones vinculadas con los mecanismos y lógicas del archivo, como veremos a continuación.



Empty galleries in the State Hermitage Museum after a German army looting (1943)



The Rubens painting *The Graces in the Gardens of the Hesperides* taken by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (13 May 1945)



## 2.2 Documentos objetivadores y de ocultación, o las paradojas del archivo

Lo propio del archivo es su laguna, su naturaleza horadada. Ahora bien, las lagunas son por lo general el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de actos de fe. El archivo es casi siempre grisáceo, no sólo por el tiempo transcurrido, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y ardió en llamas. Cuando descubrimos la memoria del fuego en cada hoja que no ardió logramos revivir la experiencia de una barbarie documentada en cada documento de la cultura<sup>97</sup>.

Las obras incautadas y robadas, perfectamente catalogadas, clasificadas y ordenadas que vemos como protagonistas en las piezas que aquí se analizan, así como los documentos y archivos derivados de este saqueo sistematizado, fueron consecuencia de una administración burocrática que objetivizó el expolio llevándolo a su máxima eficiencia, como hicieran también y de forma paralela, con el Holocausto (de hecho, hablar del expolio, es hacerlo, y de forma simultánea –aunque indirecta–, del genocidio).

Desde este punto de vista, en el presente apartado analizaremos los mecanismos del archivo y la documentación institucional como una parte indispensable de un engranaje criminal, siendo esta la razón principal del título del proyecto: *Otros crímenes de archivo*. Sin embargo, y como veremos a lo largo de estas páginas, el archivo siempre cae en la contradicción de la imposibilidad de ser. Las lagunas del archivo a las que hace referencia Didi-Huberman ponen de manifiesto la gran paradoja del mismo, su incapacidad para testimoniar y, por ende, registrarlo todo.

Se ha teorizado mucho sobre los aspectos esenciales que hicieron posible el horror sucedido durante etapa histórica. Para muchos sociólogos, filósofos o historiadores esta barbarie es entendida como el fracaso de la civilización, o como consecuencia de un *enloquecimiento* o patología de la sociedad. Sin embargo, muchos otros han interpretado que lo sucedido fue producto,

precisamente, de la civilización moderna: “su tecnología, sus criterios racionales de elección, su tendencia a subordinar el pensamiento y la acción al pragmatismo de la economía y la efectividad” y otras características propias del paradigma de la modernidad fueron una “condición necesaria”<sup>98</sup>. El aparato burocrático del Tercer Reich buscó en cualquiera de sus actividades una objetividad que, como bien apunta Mitchell, es a la que aspira en última instancia todo imperio, otorgándole un propósito, así como una razón de ser, produciendo un orden, una lógica, y una taxonomía racionalista a los objetos y personas:

El imperio requiere y produce, en una palabra, objetualidad, y a través de ella, un discurso de objetividad. De esta forma, moviliza todo esto en torno a un objeto ideal, a un objetivo o meta que motiva la aventura imperial, le da un propósito y una vida propia.

(...)

Aquí quiero trazar una distinción entre la objetividad, entendida como aquello que es de alguna forma indiferente, la actitud escéptica asociada con la investigación científica y el “objetivismo”, la convicción de que poseemos, o poseeremos a su debido tiempo, un recuento completo y total de objetos, una descripción exhaustiva y eternamente comprensiva de lo “dado” (...). El objetivismo es la fantasía de lo que Rousseau llamó el “sujeto soberano”, una imagen del espectador como consciencia imperial e imperiosa, capaz de sondear y ordenar el mundo de los objetos al completo.<sup>99</sup>

130

Los archivos fotográficos y documentos sobre el expolio son una de las consecuencias de esa racionalización y catalogación “objetivista” que Max Weber definió como “la forma de dominación burocrática de los Estados modernos”<sup>100</sup>. Y si bien por definición y por origen etimológico –del griego *arkheîon*, designaba el lugar, la residencia o dirección de los gobernantes (los arcontes), que guardaban y custodiaban los documentos oficiales, pero también los que tenían el poder de interpretar estos archivos confor-

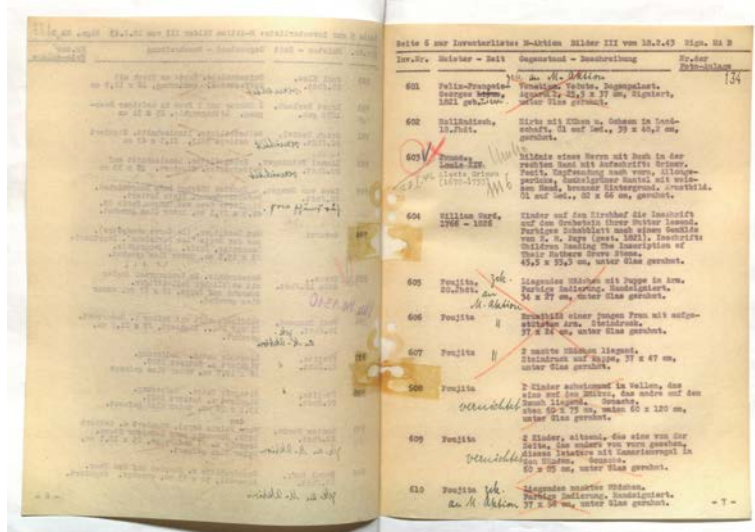
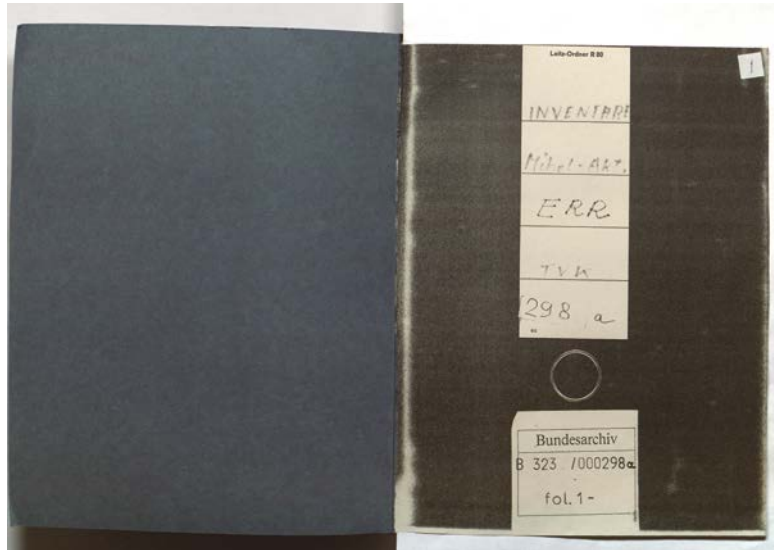
98 BAUMAN, Z. *Holocausto y modernidad*, p. 34.

99 MITCHELL, W. *¿Qué quieren las imágenes?*, pp. 199-201.

100 HABERMAS, J. *Ciencia y técnica como ideología*, p.132.

me a sus leyes<sup>101</sup> –, el objetivo de cualquier archivo sería, a priori, la conservación de ciertos hechos de la historia y la memoria en instituciones específicas y generadas para ello, en el caso que nos ocupa, son muestras de todo lo contrario, registros de ocultación y destrucción.

131



44. Archivos del departamento Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR).

101 DERRIDA, J. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, p. 10.

Este a priori del archivo es negado, o más bien matizado, por Michel Foucault, cuyas líneas discursivas, junto con la de otros autores posteriores, fueron la base teórica de artistas que comenzaron a trabajar a partir de los años sesenta dentro del paradigma estético del archivo para cuestionarlo, como después veremos. En su libro *La arqueología del saber* (1969) señala un significado del término que, para el filósofo, no tendría tanto que ver con las condiciones materiales, es decir, los propios documentos o datos, o el propio lugar donde se registren éstos para su preservación. Foucault se refiere al archivo como aquello que posibilita la discursividad de los hechos, lo que puede ser nombrado u ocultado bajo el amparo del poder:

Por este término, no entiendo la suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado, o como testimonio de su identidad mantenida; no entiendo tampoco por él las instituciones que, en una sociedad determinada, permiten registrar y conservar los discursos cuya memoria se quiere guardar y cuya libre disposición se quiere mantener. (...) en suma, que si hay cosas dichas –y éstas solamente–, no se debe preguntar su razón inmediata a las cosas que se encuentran dichas o a los hombres que las han dicho, sino al sistema de la discursividad, a las posibilidades y a las imposibilidades enunciativas que éste dispone. El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares (...) el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa (...) sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas<sup>102</sup>.

132

En contraposición, estos “discursos de la memoria” y las leyes “de lo que puede ser dicho”, señalan la otra cara del archivo y su naturaleza horadada, como apuntaba Didi-Huberman: lo que no pudo o quiso ser dicho, lo que se calló y ocultó, lo censurado o destruido. El archivo, en su cualidad conservadora y discursiva, asume también, irremediamente, sus interrupciones y omisiones más o menos intencionadas.



En el caso concreto del archivo y el genocidio de la Segunda Guerra Mundial estas lagunas también son señaladas por Giorgio Agamben en su ensayo *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (1998) en el que el filósofo, a través de los textos de varios autores supervivientes del campo de exterminio, nos habla de la imposibilidad de dar testimonio certero a lo ocurrido, pues el superviviente es siempre una excepción, y no la norma. La norma en Auschwitz era la figura del musulmán, el “cadáver ambulante”, el “no-hombre”<sup>103</sup>, el cual solía compararse con el mito de Gorgona, pues su visión conducía a la muerte. Por tanto, la supervivencia en el campo pasaba inevitablemente por la imposibilidad y negación del ver y dar testimonio. Agamben cita a Primo Levi para referenciar esta idea:

Hay también otra laguna, en todo testimonio: los testigos, por definición, son quienes han sobrevivido y todos han disfrutado, pues, en alguna medida, de un privilegio... El destino del prisionero común no lo ha contado nadie, porque, para él, no era materialmente posible sobrevivir... El prisionero común también ha sido descrito por mí, cuando hablo de “musulmanes” pero los musulmanes no han hablado<sup>104</sup>.

133

Esta doble naturaleza de imposibilidad o capacidad de dar testimonio del archivo, es lo que Derrida ha definido como *mal de archivo*. En su ensayo de título homónimo –*Mal de archivo* (1995) – el filósofo francés plantea, desde una visión psicoanalítica, las paradojas y contradicciones internas inherentes a cualquier tipo de documento sujeto al poder, relacionando su condición finita, y su propósito de conservación, con la pulsión de olvido, destrucción o pérdida:

bajo la forma de una pulsión de destrucción, la propia pulsión de conservación, que podríamos asimismo denominar la *pulsión de archivo*. Esto es lo que llamábamos hace poco, habida cuenta de esta contradicción interna, el *mal de archivo*. Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y de ahí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama

103 AGAMBEN, G. *Auschwitz. El archivo y el testigo*, pp. 41-44.

104 *Ibid.*, p. 33.



finalidad o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión, de destrucción. Ahora bien, esta amenaza es *infinita*, arrastra la lógica de la finitud y los simples límites fácticos (...) las condiciones espacio-temporales de la conservación. Digamos más bien que se abusa de ellos. Un abuso así abre la dimensión ético-política del problema<sup>105</sup>.

Un buen ejemplo de la relación del archivo con esta pulsión de muerte, y olvido sería la obra del artista Gerhard Richter, en concreto, su proyecto archivístico *Atlas*, iniciado en 1962, y en el que, aún a día de hoy, sigue trabajando. Desde la apropiación de diferentes documentos fotográficos, pero también material de su propio álbum familiar, *collages*, e incluso bocetos para obras pictóricas, y su posterior clasificación por temáticas, u otro tipo de relaciones, Richter plantea el uso de estos documentos como “dispositivos mnemónicos que fluctúan entre la dialéctica de la amnesia y la de la memoria”<sup>106</sup>. En los paneles dedicados a la Alemania nazi, Richter establece puentes con su propia memoria familiar, y la memoria colectiva de una sociedad alemana con una gran crisis identitaria, que se debatía entre el recuerdo o el olvido de ese pasado común, cuestionando al mismo tiempo las implicaciones de la imagen fotográfica respecto a su capacidad o no de evocar ese recuerdo, tal y como Buchloh señala:

El Atlas de Richter parece considerar la fotografía y sus diversas prácticas como un sistema de dominación ideológica, más precisamente, como uno de los instrumentos con los que se inscriben socialmente la anomia, la amnesia y la represión colectivas.

(...)

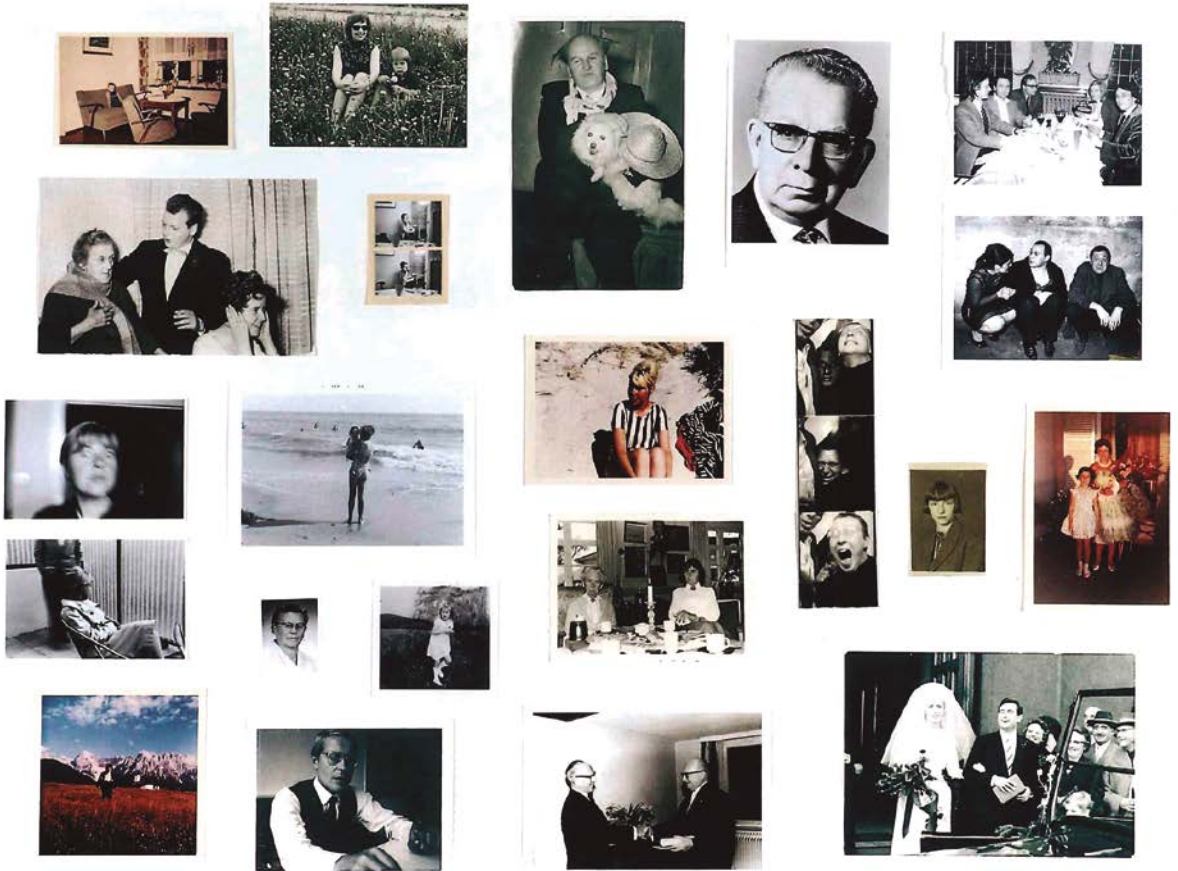
Si asumimos que el impulso inicial para formar el Atlas se originó, de hecho, en la reciente experiencia de Richter de la pérdida de un contexto familiar y social, así como en el encuentro con la autodestrucción de Alemania de su identidad como estado-nación, sería plausible considerar el Atlas como un ejemplo más, y en muchos sentidos muy diferente, de una

105 DERRIDA, J. *Op. cit.*, p. 27.

106 GUASCH, A. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, p. 55.

45. Gerhard Richter, *Atlas (ficha 6)*, fotografías en álbum, 1962-1966.

larga tradición de prácticas culturales, al igual que (...) el Atlas Mnemosyne de Warburg había respondido a una experiencia similar de una “crisis de la memoria” particularmente aguda<sup>107</sup>.



Siguiendo la idea de Derrida, es la condición material, y por tanto finita, del archivo y los documentos que lo conforman, lo que le hace caer irremediamente en ese *mal* de la contradicción del olvido, e incluso de la destrucción. Este planteamiento es también el punto de partida de *Trauma*, uno de los últimos proyectos de Joan Fontcuberta, en el que el fotógrafo selecciona foto-

grafías de diferentes archivos y colecciones fotográficas cuya característica principal sería su estado deteriorado. Se trata de imágenes en las que prácticamente se ha perdido la referencia icónica a causa del paso del tiempo, causando manchas de todo tipo al variar la relación fotoquímica de las fotografías. De algún modo, el espectador asiste a la muerte agónica del documento enfermo. Las fotografías parecen desvanecerse de su fisicidad, abandonando el soporte que las contenía, convirtiéndose en registros fantasmales, que ya nada tienen que ver con su función original de documento, y que, por tanto, ya no pueden seguir habitando el archivo en el que se encontraban.



136

46. Joan Fontcuberta, de la serie *Trauma* #4532. Impresión en alta resolución, 100 x 150 cm, 2019.

Sin embargo, desde el punto de vista de esta investigación, aparte de la perspectiva vinculada a cuestiones relacionadas con la fisicidad e integridad del documento, o la memoria, nos interesa entender el archivo como una herramienta de representación potencialmente peligrosa. Como hemos visto, los archivos del expolio, así como los pocos registros que se conservan aún y que documentan el Holocausto, pueden considerarse un buen reflejo de esa paradoja que constituye en sí mismo el *mal de archivo*, en

tanto que se originaron bajo ese instinto, o pulsión (por utilizar los términos derridianos) de destrucción y ocultación al documentar y objetivizar la barbarie. Como comentábamos antes, fueron éstos mismos procesos burocráticos racionales y de eficiencia extrema los que permitieron llevar a cabo las tareas del Tercer Reich, y tal y como apunta Van Alphen, “las organizaciones archivísticas parecen contribuir también a facilitar las matanzas masivas en la medida en que la puesta en práctica de esta organización facilita medios para persuadir a los perpetradores para que hagan su trabajo”<sup>108</sup>. Reduciendo a las personas a números y a datos en ficheros, perfectamente organizados y clasificados, sin poder “distinguir a los objetos humanos de otros o a los objetos humanos de los inhumanos”<sup>109</sup>, se pierde, de este modo, la perspectiva ética de cualquier actividad.

Esta falta de distinción entre “los objetos humanos de los inhumanos”, es el mismo planteamiento del acto icónico propuesto por Bredekamp, que ya vimos en el capítulo anterior. Para el historiador alemán el acto icónico sucede cuando “los cuerpos son tratados como imágenes y las imágenes como cuerpos”, dando lugar a una “sustitución recíproca” que puede desembocar en diferentes procesos, entre ellos, las guerras de imágenes, cuestiones relacionadas con lo jurídico, o incluso acciones iconoclastas en las que finalmente acaban siendo víctimas *los cuerpos*, y no las imágenes<sup>110</sup>.

Uno de los ejemplos más palpables para entender bien la sustitución generada por el acto icónico y su relación posterior con las prácticas archivísticas sería la dactiloscopia, cuyo origen se remonta a la antigua China, así como cualquier método identificativo basado en equiparar la representación de ciertas características físicas con el sujeto que es portador de dichos rasgos. Este tipo de identificación a través de registros del sujeto tuvo su apogeo tras la invención de la fotografía cuyo uso instrumental estuvo directamente vinculado con el inicio de otras instituciones surgidas con el fin de poder controlar a la población de unas ciudades cada vez más habitadas. En su ensayo *El peso de la repre-*

108 VAN ALPHEN, E. *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*, p. 212.

109 BAUMAN, Z. *Op. cit.*, p. 130.

110 BREDEKAMP, H. *Op. cit.*, p. 129.

sentación (2005), John Tagg ofrece un extenso análisis de cómo la cámara fotográfica, y otros “aparatos reguladores y disciplinarios” fueron detonantes en el siglo XIX para el desarrollo de la criminología, estudios antropométricos, psiquiatría, o salud pública<sup>111</sup>. Prácticamente desde su invención, la fotografía pasó a ser el recurso más utilizado en los archivos de estas nuevas instituciones, valiéndose de su concepción positivista de registro directo y representación fiel y objetiva de la realidad. También el artista y teórico Allan Sekula ofrece una visión crítica de la invención de la fotografía y su uso instrumental en su texto *El cuerpo y el archivo*. Para el fotógrafo, el origen de la cámara nada tiene que ver con una idea benévola y humanista, estableciendo una relación directa con administraciones represivas como la policía, cuyo objetivo era el de “regular la creciente presencia urbana de las *clases peligrosas*, de un subproletariado crónicamente desempleado”<sup>112</sup>, mientras que paralelamente servía a la burguesía como una nueva herramienta de autorrepresentación, uniendo “funciones honoríficas y represivas”<sup>113</sup>. Sin embargo –y esto es lo que más interesante nos resulta para nuestra investigación (y en concreto para este subcapítulo) –, para Sekula la cámara o las imágenes fotográficas no eran más que piezas de un engranaje mucho más amplio dentro del sistema burocrático, al que denomina archivo:

138

La cámara se integra en un conjunto más amplio: un sistema de “inteligencia” burocrático, administrativo y estadístico. Este sistema se puede calificar como una forma sofisticada de archivo. El artefacto central de este sistema no es la cámara sino el gabinete de archivo. La institución del archivo fotográfico recibió su más compleja articulación en precisa conjunción con un sistema de trabajo policial, cada vez más profesionalizado y tecnológico y con una emergente ciencia social de la criminología<sup>114</sup>.

111 TAGG, J. *El peso de la representación*, p.12.

112 SEKULA, A. “El cuerpo y el archivo”, en PINAZO, G., RIBALTA, J. (eds.), *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, p. 135.

113 *Ibid.*, p.139.

114 *Ibid.*, 146.

Estas líneas de investigación siguen lo que Foucault ya planteó en su libro *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (1975), en el que el filósofo explica cómo estos nuevos instrumentos disciplina-rios lo que hacían en buena medida era incorporar a los sujetos en un “campo documental”, es decir, los archivos, propiciando el llamado acto icónico del que hablábamos más arriba:

El examen hace entrar también la individualidad en un campo documental. Deja tras él un archivo entero tenue y minucioso que se constituye al ras de los cuerpos y de los días. El examen que coloca a los individuos en un campo de vigilancia los sitúa igualmente en una red de escritura; los introduce en todo un espesor de documentos que los captan y los inmovilizan. Los procedimientos de examen han sido inmediatamente acompañados de un sistema de registro intenso y de acumulación documental. Constitúyese un “poder de escritura” como una pieza esencial en los engranajes de la disciplina. Sobre no pocos puntos, se modela de acuerdo con los métodos tradicionales de la documentación administrativa<sup>115</sup>.

139

De este modo, es cuando se genera un “archivo generalizado, un archivo en la sombra que abarca todo un dominio social mientras sitúa a los individuos en dicho dominio”<sup>116</sup>. Los ejemplos de los archivos citados en el artículo de Sekula de la incipiente ciencia de la criminología de Francis Galton en Birmingham, o su homólogo en París, Alphonse Bertillon, son ya conocidos por todos, pero representan, sin duda, cómo las prácticas archivísticas surgidas a raíz de éstas nuevas administraciones funcionaban en base a relaciones de poder de un modo bidireccional: “las formas y relaciones de poder que se aplican a las prácticas de representación o que constituyen sus condiciones de existencia, pero también los efectos de poder que las propias prácticas representacionales suscitan”<sup>117</sup>.

Pero como hemos comentado, no sólo en el ámbito policial o jurídico se desarrollaron estos amplios archivos. Fueron comunes en la medicina, como prueba toda la documentación *clínica*

115 FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, pp. 193-194.

116 SEKULA, A. *Op. cit.*, p. 140.

117 TAGG, J. *Op. cit.*, pp. 31-32.



del psiquiátrico Salpêtrière en París sobre la histeria, o también en el contexto colonial, siendo éste un gran generador de archivos cuyo único fin era el de controlar a los individuos mediante la recopilación exhaustiva de información tanto de los sujetos como del territorio, y evitar así las insurrecciones.



47. Archivos de Alphonse Bertillon, 1919, y de Francis Galton, 1913.

En relación a todos estos temas, Andrés Pachón desarrolla el proyecto *La derrota del rostro* (2018), en el que el artista trae a la contemporaneidad los sistemas ópticos fisionómicos del siglo XIX, relacionándolos con la actual tecnología biométrica utilizada en los controles fronterizos para identificar a posibles terroristas. Pachón utiliza dieciocho retratos de africanos del Reino Dahomey (República de Benín) y del grupo Paï-Pi-Bri (Costa de Marfil), pertenecientes a parte del archivo fotográfico que Roland Bonaparte realizó precisamente para las exhibiciones etnográficas de París en 1891. Siguiendo la metodología desarrollada por Galton para identificar al *tipo criminal* y *tipo racial* mediante el retrato compuesto, el artista ha realizado una programación que genera 6.402.373.705.728.000 nuevos retratos compuestos resultantes de las combinaciones posibles al superponer las dieciocho fotografías apropiadas. El software que utiliza Pachón realiza los análisis biométricos de los rostros simulados, sin



diferenciarlo de los rostros de los retratos reales, señalando así el peligro de las tecnologías ópticas empleadas hoy en día, que no dejan de ser herencia de los diferentes sistemas de antropometría del siglo XIX basados en las prácticas archivísticas<sup>118</sup>.

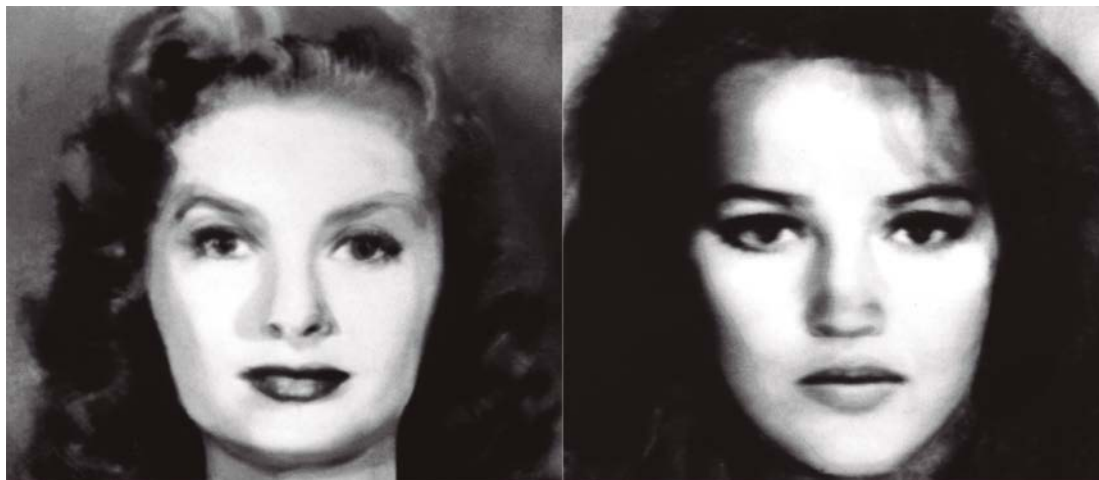
48. Andrés Pachón,  
*La derrota del rostro*.  
Instalación en el  
Centre Cultural La Nau,  
Valencia, 2020



141

Esta resignificación del sistema de Galton fue ya uno de los recursos utilizados por Nancy Burson en su serie *Composites*, realizada entre finales de los años setenta, y mediados de los ochenta. La artista, una de las pioneras en la utilización de técnicas digitales en el arte, realizó en colaboración con investigadores del Instituto Tecnológico de Massachusetts una serie de retratos compuestos generados con ordenador y basados en los estudios pseudocientíficos que hemos estado citando. Los rostros simulados que vemos, muchos de ellos conocidos (artistas de cine, políticos...) generan esa extrañeza, que, pese a lo lúdico del planteamiento, son siempre desconcertantes al moverse en esa zona confusa entre lo verdadero y lo ficticio.

118 Visto en la página web de Andrés Pachón < <https://www.andrespachon.com/la-derrota-del-rostro> > [Consulta:27/2/2022]



Bajo esta misma propuesta, y con el mismo título de Burson, Sergio Luna genera también una serie de retratos pictóricos realizados mediante la superposición de diferentes pinturas realizadas en varias capas de telas traslúcidas, que dejan ver el rostro que se encuentra en las telas inferiores. Como si se tratara de una fotografía tomada con mucho tiempo de exposición, los cuadros destacan por su borrosidad y la sensación de movimiento.

142

Otro planteamiento que nos ha interesado especialmente respecto a cómo se ha tratado el tema del archivo y de su utilización como aparato disciplinario, serían los últimos proyectos de Chema López, *Carta de quebrados* y *Retícula quebrada* (2021-2022). El artista parte de diferentes documentos de identidad, u otros certificados como el de residencia, permisos de trabajo, o carnets de afiliación, para desarrollar una serie de cuadros en la que se ilustra perfectamente la idea antes citada de Foucault de la incorporación de los sujetos en el “campo documental”, el “campo de vigilancia”, pero también otras cuestiones relacionadas con el poder, las luchas ideológicas, y la construcción identitaria.

49. Nancy Burson, *First and Second Beauty Composite*. Fotografía, 10,7 x 13 cm, 1982

En *Carta de quebrados*, López utiliza documentos identificativos de personas anónimas pertenecientes a conflictos de diferentes contextos históricos, con la particularidad de que el artista selecciona las dos caras de las partes enfrentadas, generando un juego de antagónicos, contrarios, o más bien complementarios –atendiendo a la lógica formal del color– haciendo así un juego

50. Sergio Luna, de la serie *Composites*. Acrílico sobre lienzo y sobre gasa, 195 x 162 cm, 2009-2010.



143

conceptual con el título del proyecto, y que López toma como advertencia al inicio de la exposición: “Los quebrados expuestos no surgen de la mezcla de complementarios, sino de su trágica separación”. Esta separación la hace palpable, y también posible, los documentos archivísticos que el artista toma como referentes para sus pinturas, y que remiten, indudablemente, a las fichas policiales diseñadas por Bertillon, en las que la relación del texto descriptivo con la imagen del sujeto fue indispensable para su sistema identificativo, como también vemos en los documentos que toma el artista.

En el proyecto también se incluyen ocho cuadros monocromos cuyos colores corresponden a los de las obras de los certificados, y que según Alfa Fologado actuarían como “un símbolo de la autoridad ausente, esa que se esconde detrás del permiso emitido, dando protagonismo a las realidades antagonistas del conflicto mientras que desdibuja su propia responsabilidad”<sup>119</sup>. Sin embargo, también pueden ser interpretados como todo lo contrario, es decir, la ausencia de la representación, la ausencia del documento y de la práctica archivística, como liberación de estas mismas herramientas disciplinarias y de *separación*.

119 FOLGADO, A., *Carta de Quebrados*. Texto para la exposición en la Galería Rosa Santos, Valencia. Visto en la página web de la Galería Rosa Santos: < [https://www.rosasantos.net/wp-content/uploads/2021/11/Chema-Lopez\\_VLC\\_ES.pdf](https://www.rosasantos.net/wp-content/uploads/2021/11/Chema-Lopez_VLC_ES.pdf) > [Consulta: 03/03/2022]

Por otra parte, en *Retícula quebrada*, mediante la selección de diferentes tipos de documentos identificativos (de identidad español de mujeres del Sahara Occidental en los años setenta, un permiso de residencia con categoría de refugiada española, otro



51. Página anterior:  
Chema López, *Carta de quebrados*. Vistas de la exposición en la galería Rosa Santos, Valencia, 2022.

documento identificativo en el que se especifica la categoría “hembra” y un permiso de trabajo francés para familia “inmigrante española” nacida en Orán y residente en el sur de Francia), López reflexiona sobre la construcción identitaria en base a las categorías circunstanciales que vemos en dichos registros, como la de “migrante”, de género, o la identidad nacional. En este proyecto el artista también pone en relación su pintura figurativa con otras obras de carácter abstracto, en las que se evidencia la composición formal de los documentos, destacando el uso de la retícula como principal estructura compositiva.

52. Chema López,  
*Reticula quebrada*.  
Vistas de la exposición en la galería Rosa Santos, Madrid. Óleo sobre lienzo, 100 x 173 cm, 2022.



145

Las obras y proyectos citados son sólo unos pocos ejemplos de las múltiples y prolíficas perspectivas que los artistas han tomado para trabajar formal y conceptualmente el archivo, asumiendo muchos de los conceptos teóricos y metodológicos que también nos han interesado para desarrollar nuestra investigación y que hemos ido viendo a lo largo de este apartado. Todos ellos asimilan de maneras muy diferentes los mecanismos y procedimientos propios del archivo, además de interesarse formalmente por sus códigos y un imaginario vinculado con lo documental, y lo fotográfico, desde ángulos dispares. También las obras del proyecto *Otros crímenes de archivo*, así como el resto de obras que conforman la *praxis* de esta tesis doctoral, remiten en su ejecución y composición, además de por lo que se represen-

ta en ellas, a algunos de los parámetros formales de las mismas prácticas archivísticas, como serían la acumulación de las imágenes, su yuxtaposición y fragmentación, la repetición, así como la idea de serialidad, de *collage* o montaje, intentando establecer así un paralelismo entre lo que vemos en las obras, los archivos fotográficos representados en ellas, y el modo de plantearlas metodológicamente y disponerlas en el espacio. Sin embargo, lo que más nos ha interesado, y compartimos con los artistas de los que hemos hablado, es como asumen las lagunas, interrupciones, o contradicciones de ésta práctica objetivadora, recuperando estos vacíos para reflexionar sobre éstos, y advertir sobre sus abusos y excesos, así como poder alejarse de una lectura de la historia única, unidireccional y positivista, como iremos viendo a lo largo del capítulo.

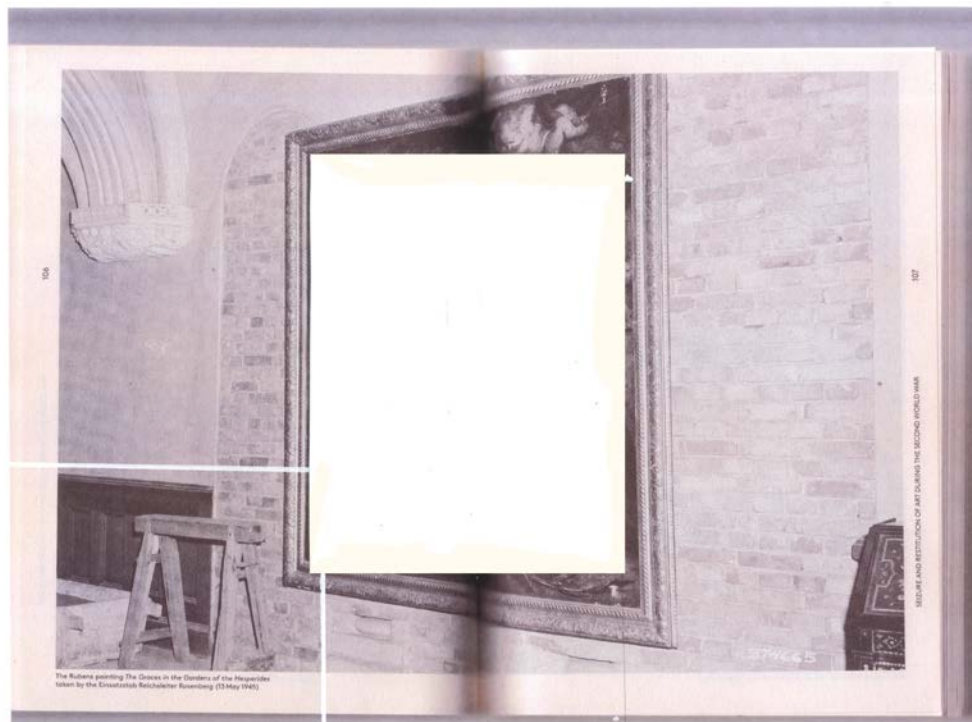
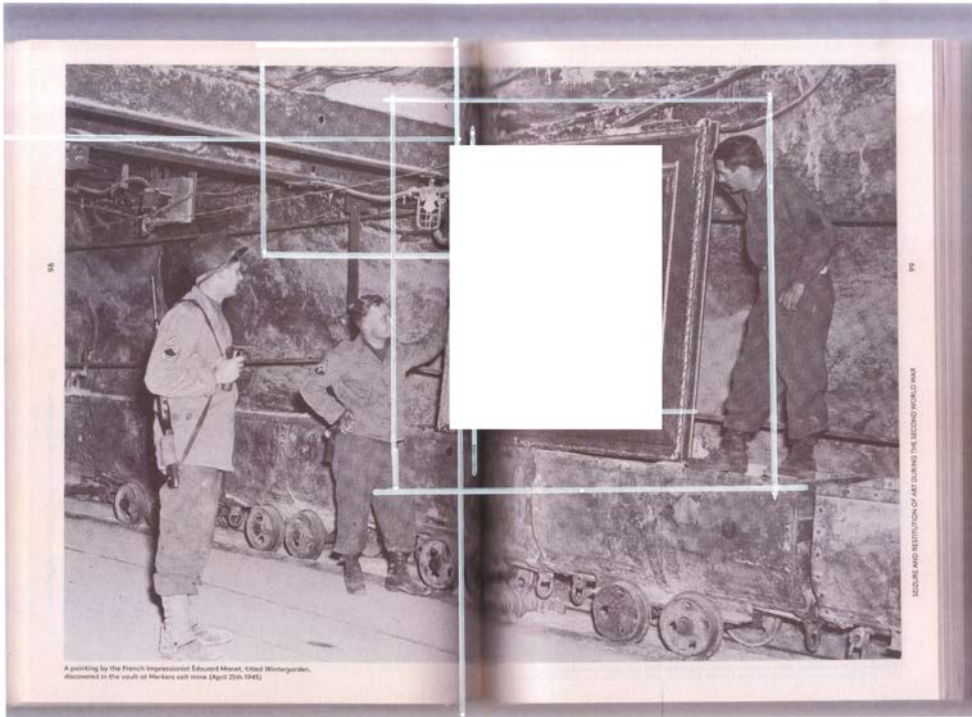
## 2.3 Carrusel: Imágenes habitando dentro y fuera de imágenes

Las imágenes que hemos utilizado para el proyecto *Otros crímenes de archivo*, apropiadas del libro *Art Handling in oblivion*, muestran no sólo los archivos y documentos generados por y para el pillaje producido durante la Segunda Guerra Mundial –es decir, documentos y fotografías realizadas por los propios alemanes–; también incluye los registros de cómo los encargados de recuperar las obras sustraídas tras la contienda, las hallaban en los depósitos y lugares en las que éstas estaban almacenadas. Con un claro tono victorioso, vemos a los soldados, normalmente americanos, mostrando y fotografiándose con las obras de arte recuperadas. Estos retratos fotográficos junto a diferentes obras maestras de la historia del arte –Rembrandt, Manet...– establecen un juego metapictórico: imágenes dentro de imágenes que darán lugar a otras imágenes. Así como en el tríptico pictórico del proyecto no se representa ninguna obra (al menos no de forma directa), en la instalación de las impresiones digitales y la proyección de diapositivas mediante el proyector de carrusel, sí que vemos esta idea de la metaimagen, aunque mediante un juego de ocultación y manifestación, que ahora explicaremos.

147

Como vemos en las reproducciones del proyecto *Otros crímenes de archivo* (2019), las impresiones digitales de las que hablamos son, en realidad, los escáneres de los pliegos del libro *Art Handling in oblivion* ampliados e impresos a mayor escala. En algunos de éstos pliegos aparecen los soldados retratados con las obras, tal y como comentábamos. Sin embargo, lo que caracteriza nuestra pieza, es, precisamente, que no vemos ninguna de estas obras maestras. En las impresiones se aprecian reencuadres realizados mediante la selección de varios fragmentos de los escáneres, algunos de ellos recortados y sustraídos, dejando, como resultado, un cuadrado o rectángulo vacío en la imagen, que se corresponde, en la mayoría de los casos, con la parte en la que veríamos los cuadros rescatados.





53. Página anterior:  
Ana Císcar, de la serie  
*Otros crímenes de*  
*archivo*. Impresiones  
digitales, 100 x 70 cm,  
2019.

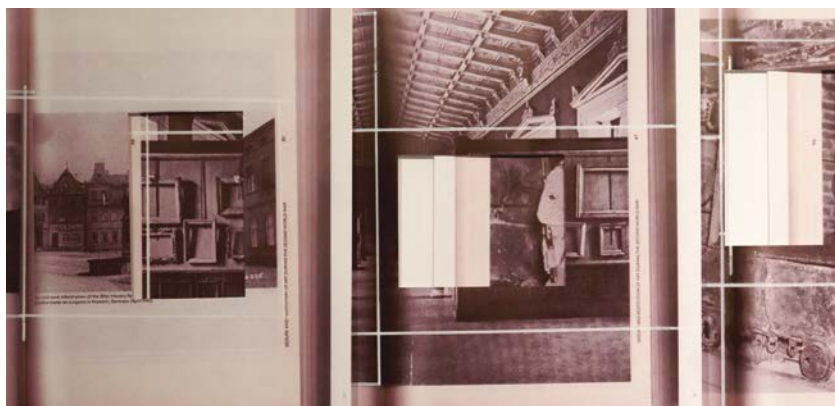
Esta metodología en la que se elimina parte de la imagen dejando un hueco vacío, blanco en este caso (al quedar debajo la pared del espacio expositivo), nos remite formalmente a la serie *Efemérides* (2014), de Sergio Luna. En este trabajo el artista hace una serie de dibujos en tinta china en los que reproduce fotografías de noticias de diferentes medios informativos, incluyendo también el pie de foto, y suprime, del mismo modo, una parte importante de la imagen. En este caso, los rectángulos blancos que vemos son reservas en los que deja el papel en blanco. La idea del artista no es otra que la de poner atención en cómo la comprensión e interpretación de las imágenes informativas no puede recaer únicamente en lo visual, aludiendo a la ceguera por saturación y exceso, o por el contrario, mediante la ocultación<sup>120</sup>.



54. Sergio Luna, de la  
serie *Efemérides*. Tinta  
china sobre papel, 50 x  
70 cm. 2014.

En nuestro proyecto, la intención era remitir de un modo simbólico, y no sólo mediante su representación, al propio expolio: de nuevo las obras desaparecen, son ocultadas, tal y como pretendieron los nazis primero mediante el llamado arte degenerado, y después con los saqueos. Estas partes eliminadas son las que vemos en las diapositivas proyectadas en carrusel, en las que aparecen las imágenes de las obras maestras, y el resto de fragmentos y reencuadres seleccionados de las impresiones, siendo, otra vez, rescatadas y restituidas. De este modo, las obras se

ocultan y se vuelven a mostrar saltando de medio y soporte, de naturaleza, de encuadre y tamaño, habitando dentro y fuera de la imagen. En la instalación de las impresiones esto se muestra de un modo literal. Al sustraer ciertas partes de las imágenes generando, espacios vacíos, y al disponerlas de un modo en el que una se superpone a la otra sucesivamente, se evidencian los fragmentos eliminados, pero también éstos nos dejan entrever las partes de las imágenes que quedan por debajo, generando una suerte de montaje en el que las imágenes conviven unas dentro de otras, ocultando y mostrando al mismo tiempo.



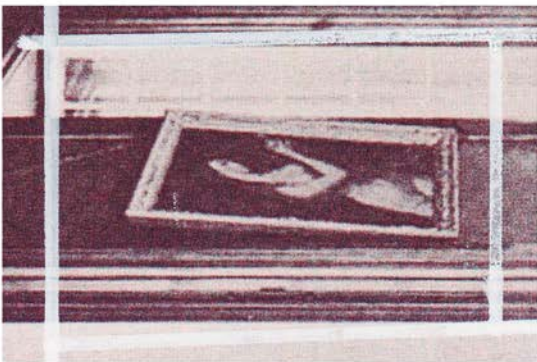
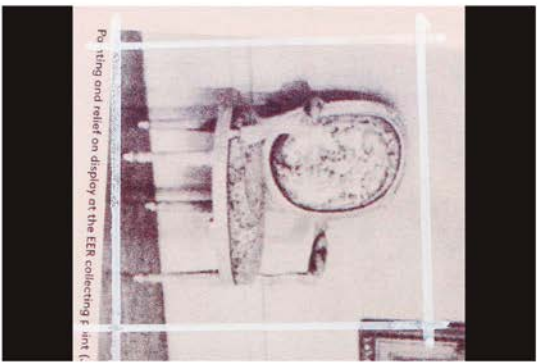
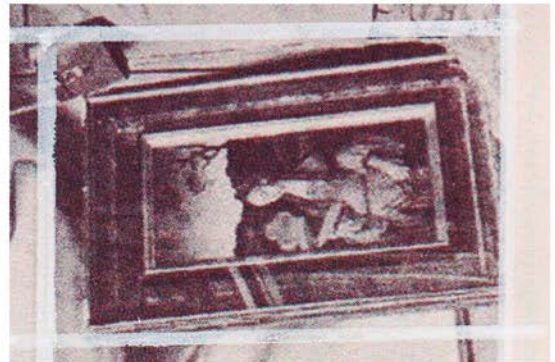
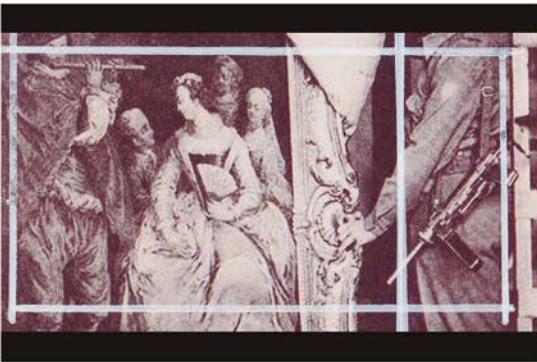
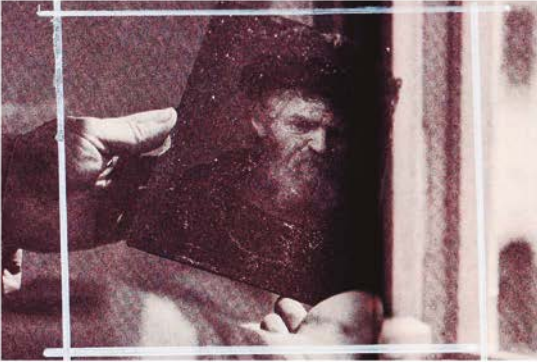
55. Ana Císcar, de la serie *Otros crímenes de archivo*, impresiones digitales, 700 x 70 cm (dimensiones variables), 2019.

150



56. Página siguiente: Ana Císcar, de la serie *Otros crímenes de archivo*, diapositivas, 2019.







57. Ana Císcar, de la serie *Otros crímenes de archivo*, carrusel de diapositivas, dimensiones variables, 2019.

Por otra parte, en las diapositivas, como decíamos, no sólo vemos proyectadas estas grandes obras de la historia del arte expoliadas, también hemos incluido otros detalles de los fragmentos seleccionados de las impresiones: pequeños cuadros borrosos que al ampliarse pierden definición, apreciando más el grano de la impresión offset; otros elementos perfectamente catalogados; mobiliario; las estancias y galerías donde se almacenaban todos los objetos; gestos de soldados; o, las imágenes que protagonizan el tríptico pictórico del proyecto, desvelando así claramente su procedencia. En este sentido, la elección del medio para proyectar este material, es decir, un proyector de diapositivas de carrusel, y la propia temática de las imágenes, recordará a más de un lector a las antiguas lecciones de historia del arte.

Existen muchas obras del arte contemporáneo planteadas mediante el recurso de las diapositivas y la historiografía del arte, un ejemplo sería la pieza titulada, precisamente, *Historia del arte (diapositivas)* (2016) de Ignasi Aballí, o el trabajo de Luis Camnitzer titulado *Art History Lesson* (2000), que nos ha interesado especialmente por el planteamiento que propone, y el modo de formalizarlo. Se trata de una instalación con diez proyectores de carrusel –colocados sobre diferentes soportes como archivadores, pilas de folios, documentos, o tomos de libros–, funcionando en automático, y cuyas diapositivas están vacías, sólo vemos, a

lo largo de la sala, las diez composiciones de luz rectangulares proyectadas de forma irregular en las paredes, con el sonido de los diferentes proyectores a destiempo, haciendo un coro mecánico. De nuevo los espacios vacíos evidenciados, como vemos también en nuestro proyecto, o en los dibujos de Sergio Luna. En el caso de Camnitzer, la ausencia total de representación responde a una actitud, podríamos decir, iconoclasta, con la que el artista cuestiona la lectura oficial de la historia del arte, escrita desde las instituciones y agentes de poder –museos, académicos, profesores...-. Mediante la no-imagen, como también comentábamos con los cuadros monocromos de los últimos proyectos de Chema López, representa la negación de la autoridad que para el artista uruguayo tiene que ver con las interpretaciones monolíticas de la narración de la historia del arte, dejándole al espectador de nuevo el poder para poder interpretar o cuestionar libremente esta *lección*.

153



58. Ignasi Aballí,  
*Historia del arte*  
(diapositivas),  
diapositivas en álbum,  
2016.





59. Luis Camnitzer,  
*Art History Lesson*,  
instalación con  
reproductores  
de diapositivas,  
dimensiones variables,  
2000.

Muchas de las ideas y conceptos surgidos de nuestro proyecto e investigación, así como de los artistas citados, y que hemos ido viendo a lo largo de este apartado –la propia historiografía del arte, el salto de las imágenes y obras clásicas a otros soportes técnicos como son las diapositivas o las impresiones fotográficas, el reencuadre o fragmentación del material, el álbum o libro de fotos como medio principal para la apropiación de imágenes, etc...– fueron ya planteados por André Malraux en su ensayo de 1947 *El Museo Imaginario*. El escritor no sólo realiza una interpretación libre de la construcción de la historia del arte, sino que ofrece un interesante análisis de cómo han influido la fotografía y las reproducciones de obras de arte para la comprensión de éstas, y el cambio de paradigma visual que esto supuso, partiendo claramente de la metodología mediante el montaje de imágenes planteado por Aby Warburg. Su texto nos ha resultado muy enriquecedor a la hora de poder analizar teóricamente el proyecto *Otros crímenes de archivo*, y el resto de obras que conforman la *praxis* de esta investigación, desde los conceptos antes comentados y establecer relaciones con algunas de las características formales más destacadas de nuestro trabajo.



De algún modo, las obras de arte, reliquias y los objetos de valor que vemos proyectadas y en la instalación de las impresiones, conforman en sí mismas un catálogo que surge a su vez de re-encuadrar y (re)seleccionar varios catálogos previos, en primer lugar, el realizado a través del expolio alemán, y el segundo, la propia publicación de donde nos nutrimos apropiados de las imágenes con las que trabajar. Esto tiene mucho que ver con lo planteado por Malraux respecto a la estética del fragmento y el salto de medios de las imágenes, particularmente de obras maestras de la historia del arte, gracias a la fotografía, y el modo en que éstas han llegado a nuestros días. Nos ha interesado especialmente como para el escritor éstas reproducciones contribuyen a imponer en las obras de arte ciertas jerarquías con relación a su capacidad de ser ordenadas o no, o incluso de considerarse arte, tal y como hicieran los alemanes con los objetos expoliados, y su idea de *arte degenerado*, o *verdadero arte alemán*:

La fotografía, en un principio un modesto medio de difusión destinado a dar a conocer las obras maestras indiscutibles a quienes no podían comprar grabados, parecía destinada a confirmar los valores adquiridos (...) la naturaleza de los obras reproducidas. (...) A menudo reemplaza la obra maestra tradicional por la obra significativa (...) Se fotografía todo lo que se puede ordenar según un estilo<sup>121</sup>.

155

La fotografía impone desde este punto de vista, lo que puede o no entrar dentro de la Historia del arte: “la historia del arte desde hace cien años, desde que escapó del control de los especialistas, es la historia de lo que es fotografiable”<sup>122</sup>. Y lo hace mediante los recursos que tiene el propio medio: el encuadre, la iluminación, el fragmento...:

El encuadre de una escultura, el ángulo desde el que se toma, una iluminación estudiada sobre todo -el de las obras ilustres empieza a rivalizar con el de las estrellas de cine- imprimen a menudo intensidad a lo que antes solo era sugerido.

(...)

121 MALRAUX, A. *El museo imaginario*, p. 91.

122 *Ibid.*, p.108.

Y, por medio del fragmento, el fotógrafo reubica instintivamente esas obras en nuestro universo privilegiado, del mismo modo que las obras del museo de antaño se ubicaban en él por lo que tenían de italianismo<sup>123</sup>.

En nuestro proyecto, los reencuadres generados a partir de las impresiones, y que vemos proyectados a través de las diapositivas, tienen, de alguna manera, la intención de rescatar las obras que vemos, pero también, otorgarles de nuevo el valor que habían perdido.

Por otro lado, Malraux también analiza las implicaciones que suponen la reproducción de imágenes en libros y álbumes. En este sentido, señala cómo las imágenes de las obras de arte pierden su escala, y el poder del montaje para generar diferentes narrativas, como él mismo elabora en su texto. Pero lo más interesante, desde nuestro punto de vista, es el cambio de paradigma respecto a la concepción del marco de la obra, que según el escritor pasa a ser el margen, dentro del contexto del libro o álbum:

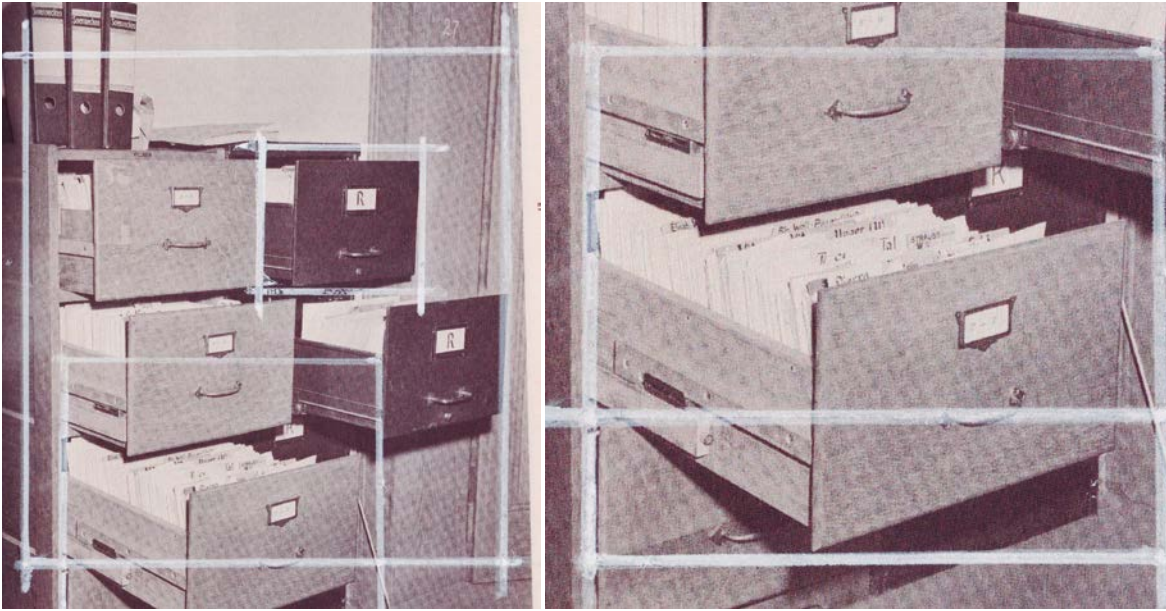
156

Por eso resulta muy sorprendente que no nos demos cuenta de que estamos elaborando una esfera del arte de donde han desaparecido todos los marcos: la de los libros de arte. En ella el marco es reemplazado por el margen. Porque el cuadro sin margen nos molesta, mientras que aceptamos el fresco o el detalle. Este margen, heredado del grabado y de la reproducción (aunque uno y otra, a menudo, estaban destinados a ser enmarcados), es también la pared blanca de la galería y el museo modernos (...)

La eliminación de los marcos es reveladora: lo que en el libro de arte ha desaparecido con el marco del retablo de la iglesia, pero también el entorno cristiano en el que estaba inmerso el cuadro, el santuario para el que había sido creado; lo que ha desaparecido con el marco profano es el palacio, pero también la irrealidad en que se bañaba el cuadro y para la que había sido creado<sup>124</sup>.

123 *Ibid.*, pp. 96-106.

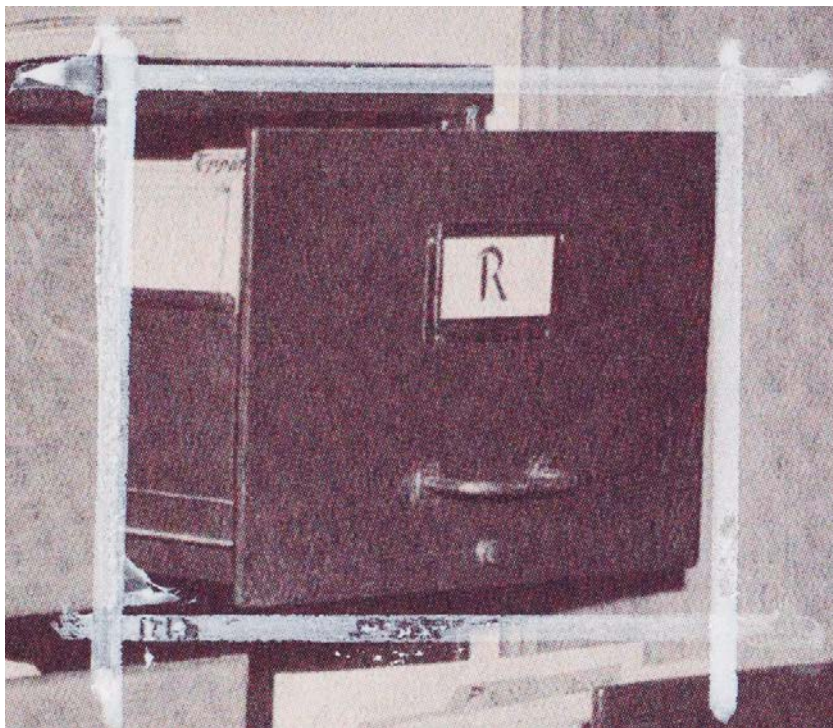
124 *Ibid.*, p. 184.



60. Ana Císcar, de la serie *Otros crímenes de archivo*, procesos de trabajo, 2019.

A lo largo de toda la *praxis* de esta investigación, los márgenes han ido cobrando más y más importancia en las composiciones de las obras. Esto es debido a la procedencia de las imágenes con las que trabajamos, extraídas en la mayoría de ocasiones de libros o catálogos. Los márgenes, así como el resto de elementos que componen las páginas de estos libros, como son la propia maquetación de las imágenes, la información relativa a los pies de foto, o el número de página, etc., son características que normalmente incluimos en nuestras piezas. Estos elementos se pueden ver claramente en las impresiones y diapositivas del proyecto *Otros crímenes de archivo*, en las que no sólo se ha perdido la escala de las obras de arte que vemos, si no donde además se evidencian todas estas características propias del libro, pero también los nuevos reencuadres en la imagen realizados por nosotros mismos, generando un nuevo marco dentro del existente. Por otra parte, el modo de disponer las impresiones en el espacio expositivo, parcialmente unas encima de otras, remite también a la sucesión de las páginas del libro, como si las fuéramos pasando una a una, generando una clara horizontalidad narrativa. Sin embargo, pese a la evidente predisposición de la lectura de estas páginas, hay que recordar que mucha de la

información de las impresiones sigue estando oculta, o directamente eliminada, dejando la posible narración sabotada e inconclusa. De este modo, es posible generar un cuestionamiento o una relectura crítica de la historia, tal y como Malraux plantea en su texto: si “el museo era una afirmación, el Museo Imaginario es una interrogación”<sup>125</sup>.



61. Ana Císcar, de la serie *Otros crímenes de archivo*, procesos de trabajo, 2019.

## 2.4 La historia a contra-pelo

La “enigmática liberación del tiempo”<sup>126</sup> que presenta Malraux a través de su *Museo Imaginario*, mediante sus interrogantes, saltos, pliegues y discontinuidades en la historiografía del arte, proviene de un cuestionamiento a la perspectiva positivista de la historia, cuyos planteamientos esenciales se encuentran ya en el pensamiento de Walter Benjamin. En su ensayo *Sobre el concepto de historia* (1940) el filósofo aborda una crítica a la concepción hegemónica y estática de la historia en relación a la idea de progreso, además de una profunda reflexión sobre los vínculos de la imagen con el pasado, siendo una gran influencia para pensadores y artistas posteriores –también en nuestra producción artística tal y como hemos ido viendo– que siguen aproximándose de un modo más o menos directo a la cuestión histórica a través de las imágenes, y que analizaremos más detalladamente en el siguiente apartado. En este sentido vemos importante señalar de forma breve algunas de las ideas más destacadas del filósofo respecto a su concepción del pasado.

Benjamin plantea un acercamiento a la historia desde los postulados del materialismo histórico de Marx, opuesto al historicismo. Para el pensador alemán, el historicismo, construido siempre de manera aditiva mediante hechos que se van sucediendo y que conforman un “tiempo homogéneo y vacío”<sup>127</sup>, estará siempre del lado de los vencedores:

La naturaleza de esta tristeza se esclarece cuando se pregunta con quién empatiza el historiador historicista. La respuesta resulta inevitable: con el vencedor. Y quienes dominan en cada caso son los herederos de todos aquellos que vencieron alguna vez. Por consiguiente, la empatía con el vencedor resulta en cada caso favorable para el dominador del momento<sup>128</sup>.

126 *Ibíd.*, p. 196.

127 BENJAMIN, W. *Op. cit.*, p. 315.

128 *Ibíd.*, p. 309.



Para Benjamin, los documentos de cultura transmitidos a través de la historia de los vencedores no están exentos de la barbarie que los hicieron posible, por lo que el objetivo del materialismo histórico sería observarlos desde la distancia, y realizar una relectura, una crítica, que el filósofo denominó de manera muy certera como la tarea de “cepillar la historia a contrapelo”<sup>129</sup>. Michael Löwy analiza el imperativo de Benjamin desde dos perspectivas, la histórica y la política. En la primera de ellas hace referencia al acto de ir a “contracorriente” de la versión oficial, es decir, la de los vendedores, y escuchar así los relatos de los oprimidos; y en la segunda, desde el punto de vista político, explica el sentido revolucionario de ese cepillado a contrapelo para evitar así la barbarie:

la redención/revolución no se producirá debido al curso natural de las cosas, el “sentido de la historia”, el progreso inevitable. Habrá que luchar contra la corriente. Librada a sí misma o acariciada en el sentido del pelo, la historia sólo producirá nuevas guerras, nuevas catástrofes, nuevas formas de barbarie y opresión<sup>130</sup>.

De este modo, en el pensamiento de Benjamin la idea de revolución viene implícita a la hora de abordar el pasado en tanto que ese cepillado a contrapelo implica, primero de todo, una detención del tiempo, una ruptura del *continuum* historicista que el filósofo define como un “shock”, y luego, el acto subversivo, y hasta violento, de invertir ese sentido, ese orden *natural*, y poder atender, de esta manera, las narrativas olvidadas. Respecto a esto, el investigador Roberto Pittaluga, explica cómo en la concepción del pasado de Benjamin cohabita una dialéctica entre la destrucción y la construcción en su proceso de conformación: “destrucción de la hermenéutica de la dominación y construcción de una historia distinta, una transmisión diferente que, como el ángel de la IX tesis, se detenga a “juntar lo destrozado”<sup>131</sup>.

Como decíamos antes, las ideas del filósofo alemán han sido la base de otros muchos pensadores posteriores que de algún modo han fundamentado sus trabajos en estos planteamien-

129 *Ibid.*

130 LÖWY, M. *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de la tesis “sobre el concepto de historia”*, pp. 86-87.

131 PITTALUGA, R. *En torno a los sentidos de “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”*, p. 8.

tos. Si bien antes hemos mencionado a Foucault en relación al archivo como la herramienta que permite la discursividad de los hechos desde el poder, puede sernos útil entender también su idea de “apriori histórico”, constante en su pensamiento, y que nos remite a una concepción de la historia más abierta, en contraposición a una idea de ésta como algo estático y monolítico:

Un apriori, no de verdades que podrían no ser jamás dichas, ni realmente dadas a la experiencia, sino de una historia que está dada, ya que es la de las cosas efectivamente dichas. La razón de utilizar este término un poco bárbaro, es que este apriori debe dar cuenta de los enunciados en su dispersión, en todas las grietas abiertas por su no coherencia, en su encaballamiento y su reemplazamiento recíproco, en su simultaneidad que no es unificable y en su sucesión que no es deductible; en suma, ha de dar cuenta del hecho de que el discurso no tiene únicamente un sentido o una verdad<sup>132</sup>.

161

Volviendo a Benjamin, también nos ha resultado especialmente interesante –no sólo por las cuestiones más conceptuales, sino por las implicaciones metodológicas que están muy presentes en los procesos artísticos de algunos de los artistas que hemos, y vamos a analizar– los vínculos entre el materialismo histórico que propone el filósofo y el coleccionismo. Esta relación ha sido analizada por Andrés Maximiliano Tello, quien ha acuñado el término de *anarchivismo* para referirse a la práctica coleccionista en la que se alteran radicalmente el orden y las clasificaciones de archivos históricos institucionales y culturales con el fin de restablecer los relatos, de “alterar los sistemas normalizados de organización del mundo sensible y sus registros”<sup>133</sup>. Tal y como el autor explica, existe en Benjamin una dualidad entre su faceta de archivista y coleccionista. Por un lado, habla del aparente rigor del filósofo para ordenar todos los elementos de trabajo que utilizaba para conformar sus textos, catalogando de forma muy meticulosa todo tipo de documentos, fotografías, dibujos, fichas con bibliografía consultada, etc., en cajas y carpetas, en contraposición a su propia práctica de escritura, más caótica,

132 FOUCAULT, M. *La arqueología del saber*, p. 216.

133 MAXIMILIANO, A. *El anarchivismo en Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia*, p.56.



discontinua, e incluso dispersa. Para Maximiliano, esta paradoja lo que revela es el lado más coleccionista de Benjamin, ya que sus archivos no reflejan realmente la eficiencia y objetividad que caracterizarían los archivos institucionales, sino más bien estarían ordenados bajo parámetros subjetivos y emocionales, basados en la intuición y los recuerdos, siendo esta la alteración propuesta del llamado *anarchivismo*<sup>134</sup>:

si el discurso sobre el coleccionismo de Benjamin rechaza el establecimiento de principios objetivos de clasificación es porque estos son el fundamento de una colección mantenida por el archivo institucional, no el de la práctica del coleccionista y su arte. Este último no puede evitar tensionar el orden con un polo de desorden, desde el cual se impulsa además su propia relación pasional con los objetos coleccionados<sup>135</sup>.

Tal y como explica Maximiliano, el gesto coleccionista del filósofo alemán es una práctica en la que los diferentes documentos, imágenes, o citas, son extraídas de sus contextos y funciones originales para reubicarse en un nuevo archivo personal, estableciendo nuevas conexiones en base a la relación personal que se genera con dichos elementos, y así transfigurar la lectura historicista. Estas prácticas se asemejarían mucho a la metodología de muchos artistas cuyos proyectos se basan, en primer lugar, en la apropiación de diferentes materiales, generando un archivo/colección propia basada en la vinculación emocional con estos objetos. Sin ir más lejos, sucede de este modo en nuestra propia práctica artística, cuya génesis se establece a partir de imágenes preexistentes. Estas imágenes, acumuladas tanto en formato físico mediante impresiones, catálogos o libros, como en formato digital (aunque este es el menos empleado, ya que, bajo nuestro punto de vista, es más difícil establecer ese vínculo), son ordenadas y reagrupadas bajo diferentes criterios, que van cambiando conforme *entra* más material en la colección. De esta manera es cómo se establece la vinculación afectiva –y posteriormente también conceptual– con la propia colección: trabajándola, relacionando los diferentes elementos que la conforman entre sí, y extrayendo significaciones nuevas surgidas a través de estos nexos a priori inesperados.

134 *Ibid.*, p. 56.

135 *Ibid.*, p. 58.

Así, mediante el *anarchivismo*, en su relación con la colección de un modo más pasional que racional, más intuitiva que rigurosa, más poética que instrumental, puede desempeñar su función “a contra-pelo” en la medida que este cepillado mostrará, inevitablemente, las contradicciones y paradojas de la lógica del archivo institucional, así como las grietas donde asoman otras lecturas de la historia.

## 2.5 El artista como historiador: Al rescate de las imágenes

Muchas de las ideas benjaminianas vistas anteriormente, así como otros planteamientos de autores posteriores a los que también hemos ido haciendo referencia, han sido asumidas por artistas que quieren dar cuenta de diferentes procesos históricos desde perspectivas disidentes, alejadas del relato dominante, adquiriendo en parte la faceta del historiador materialista para generar esta lectura a contra-pelo. En apartados anteriores ya hemos nombrado a algunos de ellos bastante representativos, aunque podríamos citar a otros muchos que a partir de los años sesenta basaron sus trabajos en un acercamiento a la historia de un modo más personal y desde puntos de vista muy diversos, tal y como hicieron Christian Boltanski, On Kawara, Annete Messenger... etc. Este modo de trabajar y de plantear la labor artística supuso un nuevo paradigma que algunos historiadores del arte han denominado como un “giro de historia” o “giro de memoria”, dos términos –el de historia y el de memoria– que, a pesar de haber sido enfrentados por la tradición académica, parecen hoy encontrarse para establecer en el ámbito artístico otras posibles interpretaciones, o dar cabida a otros relatos omitidos. Así lo explica Miguel A. Hernández en su ensayo *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*:

164

Memoria e historia se han diferenciado por su alcance y su relación con el pasado. La memoria –individual, colectiva, social o cultural– aparece como una forma de contacto entre tiempos y entre sujetos, una latencia afectiva. En su territorio está el trauma, el recuerdo, el olvido, la pérdida, la nostalgia... las formas del pasado que afectan al presente y que son transmitidas por contacto. La Historia, en cambio, es vista como un tipo de memoria muerta relegada al ámbito de la reconstrucción desafectada y desconectada del pasado. Una reconstrucción siempre ideológica, hecha de olvidos, elecciones y abstracciones... que puede ser paliada por la memoria. La memoria, en esta visión, es la sombra de la Historia (...) lo que no cabe en su relato<sup>136</sup>.

De este modo, ciertos artistas se acogen a una interpretación más libre, más abierta de la historia, menos académica en el sentido estricto del término, alejándose de su concepción positivista como decíamos, en la tarea de ofrecer nuevas estrategias formales de recuerdo. En un intento por clasificar las diferentes metodologías que utilizan estos artistas, Frank van der Stok, plantea tres estrategias, o modos de entender la labor del artista historiador en el libro *Questioning history: imagining the past in contemporary art*: “historias paralelas”, “historias alternativas”, y “deconstrucciones de la historia”. La primera de ellas, serían aquellos proyectos basados en dar visibilidad a narrativas paralelas a la historia dominante, de carácter más personal y singular, alejadas de los grandes relatos. La segunda, hace referencia a los trabajos de carácter ficcional, la historia que pudo haber pasado, que podría haber sido en el plano especulativo. Finalmente, la última estrategia tendría como objetivo cuestionar los procesos ideológicos y artificiosos que construyen la historia, mostrando sus fisuras, o paradojas<sup>137</sup>.

165

De esta manera, independientemente de la opción escogida por el artista, la intención común a todas las estrategias sería la de afrontar, ya sea desde una visión más íntima o colectiva, verídica o insólita, más o menos crítica, el hecho histórico, el suceso pasado, mediante documentos, archivos, o imágenes. Tal y como analiza Ana Maria Guasch, estos materiales con los que los artistas trabajan y realizan sus obras, conformarían el método “arqueológico”, en términos de Foucault, para afrontar el pasado de un modo discursivo, es decir, de aquello que puede ser contado, pero también, de cómo puede ser contado:

Más que una escritura del pasado, la arqueología es una reescritura de la historia. El trabajo del arqueólogo, del archivista o del “nuevo historiador” no consiste, pues, en la construcción de una historia en función de la idea de progreso, sino en reconstruir episodios del pasado como si fueran del presente (...) No interpreta el documento; lo trabaja desde el interior, organizándolo, distribuyéndolo, ordenándolo, estructurándolo en niveles, estableciendo series, distinguiendo lo que es pertinente de lo que no lo es, señalando elementos, definiendo unidades, describiendo relaciones

137 VAN DER STOK, F. “Mental Images”, en *Questioning History*, pp. 104-118. Citado en: HERNÁNDEZ, M. *Op. cit.*, pp. 4-5.

y elaborando discursos. Discursos no continuos ni narrativas pretendidamente absolutas (...) Las reglas del archivo definen los límites y las formas de la “decibilidad”, de lo que es posible hablar, de lo que ha sido constituido como dominio discursivo; los límites y las formas de la “conversación” (...) los límites y las formas de la memoria tal y como aparecen en cada formación discursiva<sup>138</sup>.

Respecto a nuestra labor artística, es evidente que en los proyectos que estamos analizando a lo largo de esta investigación –sobre todo en el presente *Otros crímenes de archivo* (2019), pero también en *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2017-2018), o el último que veremos, *The act of seeing with no eyes* (2020) – se ven implicados en el discurso muchos de estos elementos relacionados con la historia y la memoria, teniendo en cuenta la procedencia de las imágenes y los procesos históricos que vemos representados, además de ese proceso “arqueológico” de la búsqueda del material, y los modos de trabajar y organizar las imágenes utilizadas. Sin embargo, vemos importante señalar que nuestra intención no es, al menos no exclusivamente, historicista o memorística, y tampoco conmemorativa, al contrario que otros artistas que con sus prácticas sí pretenden restablecer cierto sentido de justicia, dando voz o espacio a las víctimas de sucesos traumáticos. Desde nuestro punto de vista, la utilización de documentos, imágenes de archivo, o fotografías del pasado, aparte de generar posibles lecturas más o menos abiertas de los procesos históricos representados, son también la base para establecer otros discursos relacionados con las propias imágenes y su poder, como estamos viendo en la investigación. En este sentido estaríamos más en sintonía con artistas que, a pesar de que también muestran o representan diferentes contextos y sucesos de la historia, estableciendo con su práctica de algún modo esa labor de *historiador*, también generan con sus trabajos una crítica, o un cuestionamiento, sobre la propia política de la visualidad, tal y como ya hemos visto en algunos referentes nombrados anteriormente.

En este sentido, otro buen ejemplo sería Akram Zaatari, cuyo trabajo se centra en la memoria colectiva del Líbano, su país natal, a través de diferentes temáticas, como la homosexualidad, la

circulación de imágenes e información sobre conflictos bélicos, o la propia identidad árabe. En su proyecto *Contra la fotografía. Historia anotada de la Arab Image Foundation* expuesta en el MACBA en el 2017, trabaja a partir de los archivos de la AIF (Arab Image Foundation, organización en la que Zaatari fue miembro fundador) ofreciendo una gran variedad de relatos de los años 60 y 70 del Líbano desde una perspectiva más cotidiana y popular, a través del ingente archivo conformado por fotografías, postales, y otro tipo de documentos de diferentes fotógrafos y reporteros, pero también imágenes de álbumes familiares de Oriente Medio y el norte de África que el artista ha ido recuperando y añadiendo a la colección.



62. Akram Zaatari, *Contra la fotografía. Historia anotada de la Arab Image Foundation*, Vista de la exposición en el MACBA, Barcelona, 2017.

Podríamos decir que la exposición recorre dos líneas discursivas paralelas: la cronológica o más histórica, generada por los sucesos que vemos en las imágenes, muchos relacionados con la guerra civil libanesa, otros más domésticos y de carácter personal; y, por otra parte, otra relativa a la historia del propio medio fotográfico. Conforme vamos recorriendo la muestra, es interesante ver cómo se va saltando de un medio visual a otro: fotografías, proyecciones, vídeos, o dispositivos móviles, aunque siempre desde la perspectiva de la fisicidad de la imagen. Tal y como ya analizamos en el proyecto *Trauma* de Joan Fontcuberta, Zaatari explora también los daños ocasionados por el paso del tiempo en el celuloide, y cómo el cuerpo de la imagen se

va desintegrando, hasta llegar al final de la exposición, en la que la representación va desapareciendo, los álbumes de fotos los vemos vacíos, aunque aún podemos intuir cómo estaban distribuidas las fotografías por las formas que han dejado los restos del pegamento. De este modo Zaatari no sólo explora la historia de su país a través de la colección AIF, también utiliza las condiciones y características físicas de la fotografía como objeto, y como documento de memoria y olvido, a través de sus fracturas, de sus presencias y ausencias.



63. Akram Zaatari, *Contra la fotografía. Historia anotada de la Arab Image Foundation*, Vistas de la exposición en el MACBA, Barcelona, 2017.

Nuno Nunes-Ferreira es otro artista visual cuyo trabajo ha sido un buen referente tanto para nuestra práctica artística como para la investigación teórica. Sus proyectos se caracterizan formalmente por la acumulación, y el montaje de los elementos con los que trabaja, que normalmente son objetos vinculados con las prácticas archivísticas o los medios de comunicación, como son archivadores, carpetas, pero también libros, diarios o postales que muchas veces instala en los propios soportes de metal utilizados para su venta en kioscos o papelerías. Estos elementos le sirven como contenedores para hablar del tiempo, la gestión de la información y el periodismo, o la historia reciente de Portugal y España, centrándose sobre todo en procesos de cambio o de revolución, temáticas constantes en su obra. Generalmente, en



sus exposiciones, instala estos objetos en una práctica en la que esa pulsión de archivo se manifiesta mediante la acumulación del material, de un modo casi compulsivo. También realiza diferentes intervenciones en los objetos como recortes en las portadas de los diarios, ampliación de imágenes, collage...etc., recursos con los que afronta las temáticas y contenidos de sus obras, en ocasiones de forma más alegórica, y otras de manera más crítica. João Silverio, comisario de la última exposición de Nunes-Ferreira en la galería Juan Silió en Madrid, escribe en el texto de la muestra:

el archivo, que estructura su trabajo, es una práctica compulsiva y acumulativa, transformándose frecuentemente en una acción recolectora y hasta de compilador de restos, de colecciones variadas de ediciones, todas estas de procedencia diversa, pero añadiéndose una perspectiva histórica, crítica y política. En este sentido, sus búsquedas e investigaciones revelan un campo de posibilidades muy amplio, mezclando el lenguaje con la espacialidad y consecutivamente con su referente, como una red de heterotopías entre diversas realidades<sup>139</sup>.

169

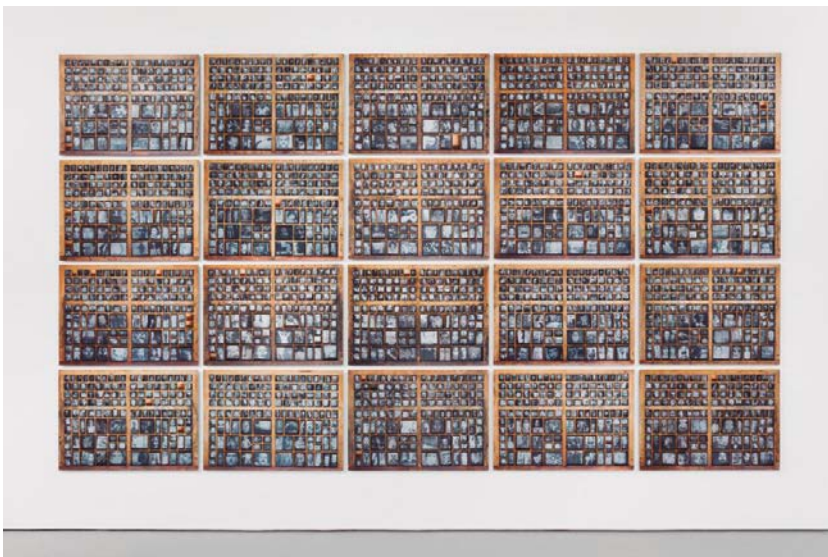
Los artistas que acabamos de nombrar –Zaatari y Nunes-Ferreira– ejemplifican muy bien la práctica coleccionista como parte indispensable de esa arqueología en la labor del artista historiador, que rebusca entre los objetos, entre las imágenes. En este sentido, y volviendo al pensamiento de Benjamin, los materiales que coleccionan, en concreto las imágenes, se convierten así en las herramientas por las cuales es posible acceder y generar esa relectura del pasado, denominadas por el filósofo como *imágenes dialécticas*. De hecho, según Gourouris, el coleccionista es “siempre un coleccionista de imágenes dialécticas”<sup>140</sup>. Para Benjamin este tipo de imágenes constituyen el germen esencial no sólo para conocer la historia, sino para poder realizar una interpretación crítica y concienciada, un cepillado contra pelo, en tanto que éstas son las que posibilitan la interrupción del *continuum* del devenir de la historia. Estas imágenes, inconclusas por su naturaleza, contienen en

139 SILVERIO, J. *Café central*. Visto en la página web de Juan Silió < [https://juansilio.com/web/wp-content/uploads/2021/03/NNE\\_M005\\_ficha-obras-1.pdf](https://juansilio.com/web/wp-content/uploads/2021/03/NNE_M005_ficha-obras-1.pdf) > [Consulta: 19/04/2022]

140 GOUROURIS, S. "The dream-reality of the ruin", en: HANSSEN, B. (ed.) *Walter Benjamin and the Arcades Project*, p. 221. Visto en: MAXIMILIANO, A. Op. cit., p. 64.



170



64. Nuno Nune-Ferreira, *Abate da frota pesqueira*. Ficheros usados y cajas del archivo de la Asociación Nacional de Conservas de Pescado, 430 x 190 x 30 cm, 2020.

65. Nuno Nunes-Ferreira, *Archive I (drawers 1-22)*. Tintas pigmentadas sobre papel de algodón sobre aluminio, 50 x 70 cm (cada una), 2011

sí mismas diferentes temporalidades, posibilitando, de este modo, sentidos abiertos por su variedad de capas de lectura<sup>141</sup>. El investigador José María de Luelmo reflexiona sobre esto:

la imagen dialéctica es, precisamente, esa configuración de sentido que surge del encuentro entre la imagen física, palpable, pretérita, y aquella que, situado en la punta temporal del presente, propone o cree leer el historiador (...) La imagen dialéctica es, por consiguiente, un agente dinamizador que se enfrenta a una convención estática de la historia, una apuesta por la infinita virtualidad significativa de la imagen, sin imposiciones ni cierres<sup>142</sup>.

Desde esta perspectiva, el material que utilizan los artistas visuales, estas imágenes u objetos dialécticos atemporales, no se emplean exclusivamente para ofrecer una mirada al pasado por sí mismo. Según Anna María Guasch,

el pasado ya no es un modelo a revisar para citarlo fragmentaria y oblicuamente y proyectar sobre él significados alegóricos. El pasado está ahí en estado bruto y el artista puede acudir a su encuentro de un modo directo, compulsivo, con la pasión de un coleccionista<sup>143</sup>.

En este sentido, una parte de las prácticas artísticas que hacen revisión de diferentes episodios históricos mediante archivos o colecciones fotográficas, incluyendo también nuestro propio trabajo, lo hacen además como un recurso con el que poder comprender la contemporaneidad, y afrontar así cuestiones futuras: “la cuestión del archivo no es, repitámoslo, una cuestión del pasado (...) Es una cuestión del porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana”<sup>144</sup>.

141 HERNÁNDEZ, M. *Op. cit.*, pp. 59-65.

142 DE LUELMO, J. *La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica*, pp. 172-173.

143 GUASCH, A. *Op. cit.*, p.179

144 DERRIDA, J. *Op. cit.*, p.44.

De este modo, tal y como estamos viendo, encontramos características compartidas en la labor del historiador y la del artista, que como afirma Didi-Huberman, “tendrían así una responsabilidad común, que es volver visible la tragedia en la cultura (para no separarla de su historia) pero también hacer visible la cultura en la tragedia (para no separarla de su memoria)”<sup>145</sup>. De hecho, Huizinga, en su disertación *El elemento estético en el pensamiento histórico* de 1905, ya compara la figura del historiador y la del artista, cuya actividad en común sería la de formar imágenes, describiendo “el método de la historia cultural en términos visuales como *el método del mosaico*”<sup>146</sup>.

Este término –el de mosaico– es especialmente interesante por su doble acepción. Como bien señala Pedro G. Romero en conversación con Didi-Huberman, por una parte, hace referencia al orden monolítico necesario para su composición, y por el otro, a la fragmentación de las piezas que lo conforman<sup>147</sup>. De cualquier modo, lo que designa es el procedimiento, que años después señalará Benjamin, por el cual es posible la construcción, o mejor dicho, la reconstrucción de la historicidad. Este método del mosaico sería lo que ahora denominamos montaje, entendiéndolo como una herramienta compositiva, pero también dialéctica, que permite poner en relación los objetos y las imágenes, dando forma y un sentido a los diferentes relatos discontinuos y abiertos a interpretaciones. Teniendo en cuenta el clima de entreguerras que vivió Benjamin, el contexto artístico de las vanguardias en las que se comienza a experimentar con el *collage* y el medio cinematográfico, por no hablar de otras influencias previas como el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, no es de extrañar que el filósofo alemán teorizara sobre el montaje como método historiográfico, además de aplicarlo a su propia obra, como vemos, por ejemplo, en el *Libro de los pasajes* (1983), permitiendo esa ruptura de la concepción lineal de la historia, y abandonando definitivamente la noción de progreso que acompañaba al positivismo. Didi-Huberman, en su ensayo *Cuando las imágenes toman posición* (2008) en el que toma como objeto

145 DIDI-HUBERMAN, G. *Op. cit.*, p. 26.

146 BURKE, P. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, p. 14.

147 G. ROMERO, P. *Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman*, p. 18.

de estudio la obra de Bertolt Brecht *Kriegsfibel*<sup>148</sup> (1955), plantea interesantes reflexiones acerca de las implicaciones del montaje sobre los *fotopígramas* con los que el dramaturgo hace hablar a las imágenes de la Gran Guerra. Como apunta el filósofo francés, el montaje es “lo que Brecht llama un *arte de la historización*: un arte que rompe la continuidad de las narraciones, extrae de ellas diferencias y, al componer esas diferencias juntas, restituye el valor esencialmente *crítico* de toda historicidad”<sup>149</sup>. También habla de un concepto importante a la hora de poder establecer una mirada crítica al pasado y a las imágenes que dan cuenta de éste, y es el distanciamiento. De este modo, montaje y distanciamiento serían esenciales para la reflexión sobre la historia:

*Distanciar es demostrar mostrando* las relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias. Por lo tanto, no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y la recomposición de toda cosa<sup>150</sup>.

173

Por tanto, como señala Didi-Huberman, esta operación implica no sólo la posibilidad de crear intervalos donde antes había unidad o linealidad, también supone un posicionamiento crítico y analítico para el espectador, gracias al *efecto distanciador* del montaje.

148 Traducido en la edición española como *ABC de la guerra*.

149 DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición*, p. 62.

150 *ibíd.*, p. 64.

## 2.6 Hacia una nueva pintura de historia

Aceptar los postulados de Benjamin y de otros autores posteriores, en los que se acepta la historia como un constructo relativo de diferentes realidades, fragmentaria y siempre inconclusa, nos hace cuestionarnos qué papel juega la llamada “pintura de historia”, en la que, de alguna manera, se inscribiría gran parte de nuestro trabajo. Y, aunque no es nuestra intención estudiar pormenorizadamente la tradición pictórica ligada al género histórico, ya que esto nos llevaría a otra investigación, vemos necesario esbozar brevemente el cambio de paradigma que ha habido dentro del género, para así entender el interés que sigue teniendo la pintura por representar diferentes sucesos más o menos recientes en el tiempo, y qué nuevos planteamientos proponen estas obras.

Habría que tener en cuenta que, en la tradición pictórica, uno de los géneros dominantes ha sido, precisamente, el histórico. La pintura, al ser una herramienta con gran capacidad narrativa, ha sido tradicionalmente generadora de imágenes consideradas, en muchas ocasiones, auténticos testimonios visuales. Durante siglos, los artistas respondían a las demandas de la iglesia y la monarquía, por lo que los sucesos representados cumplían funciones muy determinadas, como la exaltación del sentimiento nacionalista, de grandes personalidades, o conmemorar los hitos bélicos. De este modo, la representación de la historia, vinculada directamente con el poder, tenía un carácter inequívoco y con unos *contornos* bien delimitados. Como ya hemos visto, esta concepción comienza a cambiar de manera paulatina hacia finales del siglo XIX, un siglo en el que por otra parte la pintura de historia tiene su punto álgido, pero en el que, sin embargo, la fotografía –a la que encima se le presupone una capacidad documental objetiva en sus inicios– comenzará a cuestionar la pintura como medio para dar testimonio de lo que acontecía, obligándola a reinventarse y explorar otras temáticas y modos de representación, desarrollados durante las vanguardias.

Como se ha mencionado anteriormente, no fue hasta los años sesenta cuando los artistas volvieron a interesarse de manera notoria por generar una revisión de la historia mediante prácticas archivísticas planteando modos de proceder cercanos al pensamiento de Benjamin, o Foucault. También en el ámbito pictórico se dio un giro hacia la pintura figurativa centrada en temas históricos, precedido por el arte pop, aunque alejándose de su estética y discursos. Ya hemos nombrado en varias ocasiones a Gerhard Richter, y nos gustaría destacar ahora el trabajo de su coetánea Vija Celmins, otra artista que ha sido una clara referencia para nuestro trabajo e investigación. De su obra nos interesa, particularmente, las pinturas y dibujos realizados a lo largo de la década de los sesenta, basadas en imágenes que la artista coleccionaba de periódicos, revistas, así como fotografías tomadas de la propia televisión.

175



66. Vija Celmins,  
*German Plane*. Óleo  
sobre lienzo, 16 x 26  
cm, 1966.



67. Vija Celmins, *T.V.*  
Óleo sobre lienzo, 36 x  
26 cm, 1966.

Gran parte del material del que Celmins se apropiaba en aquella época tenía que ver, o bien con fotografías de la Segunda Guerra Mundial –período que la artista vivió muy de cerca por su origen letón, hasta que su familia pudo huir a Estados Unidos–, o imágenes relativas a la Guerra de Vietnam. Es interesante como la pintora pivota entre estos dos conflictos que ella misma vivenció de manera tan diferente. El primero de ellos de un modo directo, al que recurre para revisar su propia memoria, sus recuerdos de infancia, mediante las imágenes que va coleccionando; el segundo, en cambio, de manera diferida, aunque desde



el presente y no desde la memoria, a través de los medios de comunicación al tratarse de la primera guerra televisada y que los telespectadores podían ir siguiendo diariamente.

Esta manera de enfrentarse a los sucesos históricos que le han atravesado personalmente plantea interesantes reflexiones sobre el modo en el que los artistas comenzaron a entender su papel como nuevos *historiadores benjaminianos*, y que sigue muy presente en los discursos de los artistas plásticos contemporáneos, también en el nuestro. Al comprender que los procesos históricos se componen por infinidad de capas interpretativas, estos creadores ya no pretenden dar un testimonio concreto sobre lo acontecido. Renuncian a la idea de “relato único” que había acompañado desde siempre a la pintura de historia, para generar lecturas del pasado a partir de su propia subjetividad, al tiempo que cuestionan y reflexionan en torno a las imágenes, tanto con las que escogen trabajar, como con las que conviven diariamente a través de los medios. El doble rol del artista, productor y consumidor de imágenes a partes iguales<sup>151</sup>, le hace plantear problemáticas en torno a qué tipo de imágenes son las que nos llegan para informarnos sobre los sucesos que acontecen, o sobre cómo se ilustraron los que ya pasaron. Además, puesto que los artistas, los pintores concretamente, ya no sólo toman los documentos directamente para elaborar sus obras, como ya hemos visto, sino que también los representan, cabe preguntarse qué implicaciones puede tener todo esto, ¿un documento representado sigue siendo un documento?, ¿o debemos asumir la idea de la imposibilidad de que las imágenes, e incluso de los documentos, puedan testimoniar la realidad? Parece que, ante la dificultad, sino incapacidad, de contestar a estas complejas preguntas, los artistas lo que deciden es hacer visibles las paradojas y contradicciones de trabajar con imágenes y documentos, asumiendo y mostrando su doble cara.

Algo similar a lo planteado por Celmins con sus obras de carácter más histórico, parece proponer el artista Simeón Saiz Ruiz con su serie de cuadros sobre la guerra de los Balcanes, desarrollada desde los años noventa y que compiló bajo el título

151 Actualmente es evidente que, con la facilidad y disponibilidad de medios técnicos, el consumo y la producción de imágenes nunca ha estado tan democratizado, por lo que estas reflexiones deberían estar aún más presentes.

*J'est un je*. El pintor se posiciona claramente y decide representar únicamente a las víctimas civiles del conflicto de un modo muy directo. Sin embargo, las imágenes que vemos pintadas en los cuadros no son nítidas, no sabemos bien lo que estamos viendo, ni reconociendo que lo que vemos son cuerpos inertes. Como hacía Celmins, Simeón también fotografía la imagen televisiva del conflicto que vivió en diferido, de manera mediática, y que luego utilizará como base para pintar sus cuadros.

177

68. Simeón Saiz Ruiz, de la serie *J'est un je*. Óleo y esmalte sobre lienzo, 171 x 275 cm, 1998.



En este sentido, se evidencia un modo de proceder muy común entre los artistas plásticos centrados en la pintura de historia, y es el de mostrar claramente la procedencia del material apropiado: si es un recorte de una revista, o una imagen digital, un documento pintado, o los escáneres de un libro, como hacemos nosotros con nuestra obra, por ejemplo. En el caso de Simeón, lo hace representando cada pequeño parpadeo televisivo, el ruido visual, y la mala calidad de la imagen, siendo todo esto lo que caracteriza formalmente esta serie de obras. Así remite directamente a nuestra experiencia como telespectadores, dispuestos a ver el espectáculo de la guerra, anestesiados, sin ser capaces de ver nada, y preguntándonos lo mismo que el propio artista:

No es que conforme aumenta la distancia la imagen se hace más enfocada, al contrario, permanezco en la misma duda radical que el primer día que vi las imágenes. Pero, ¿Qué estoy viendo realmente? No sé lo que estoy viendo, sólo lo que creo ver<sup>152</sup>.

Las obras que hemos ido comentando, en las que vemos pintadas o dibujadas imágenes extraídas de la televisión, revistas o periódicos —con un lenguaje visual en algunas ocasiones explícito, y con unas pretensiones informativas evidentes al tratarse de apropiaciones directas procedentes de medios de comunicación— plantean la relación entre documento y representación, y si, como se pregunta Simeón Saiz, “un cuadro pintado a partir de una imagen de la televisión [o de una revista, un periódico, internet...] es una pintura de historia”<sup>153</sup> o no lo es. Con la irrupción de la fotografía, todo apuntaba a que la nueva figura del reportero fuera a desbancar cualquier pretensión del pintor para enfrentar cuestiones históricas. Sin embargo, como hemos visto, las imágenes de los medios de masas se convirtieron rápidamente en una interesante herramienta que los artistas emplearon no sólo por ser un material de fácil acceso y que facilitaba técnicamente y procesualmente parte de la labor plástica, si no, precisamente, por los propios interrogantes que suscitan la utilización de éstas imágenes mediante su representación. Según Francisca Pérez Carreño, “el artista tiene mayor libertad puesto que no está sujeto a la ilustración de la noticia. Puede ser testigo de aquello que de otro modo permanecería oculto o puede ser testigo desde puntos de vista que pueden resultar ambiguos o al menos no informativos desde la perspectiva periodística”<sup>154</sup>. Al fin y al cabo, la pintura sigue generando un espacio más contemplativo, sigue exigiendo una lectura más lenta de aquello que vemos representado, da lugar a una interpretación crítica, precisamente, al interrogarnos sobre la decisión del pintor de elegir un motivo concreto y no otro.

152 SAIZ, S. *¿Un cuadro pintado a partir de una imagen de la televisión es una pintura de historia?*, p. 158.

153 *ibíd.*, p. 147.

154 HERNÁNDEZ, E. *Pintura de historia. Un diálogo en torno a la representación con Félix De Azúa, Jordi Ibáñez, Francisca Pérez Carreño, Gerard Vilar, Chus Martínez, Boris Buden, Lars Bang Larsen y Jan Verwoert*, pp. 35-36.

Otro artista plástico que nos ha interesado es Fernando Bryce por su modo, también político, de entender los archivos e imágenes con las que trabaja en su obra. De nuevo se sigue el procedimiento antes comentado, el artista peruano se apropia, para después reproducir mediante el dibujo, material de los medios de comunicación, o la industria cultural, evidenciando su procedencia con la clara pretensión de poner en relieve como éstos exponen de un modo más o menos sesgado la realidad y los procesos históricos. Además, del mismo modo que algunos de los artistas que hemos nombrado anteriormente, los proyectos de Bryce también se caracterizan por la pulsión acumulativa propia de las prácticas archivísticas. Así es como el artista compone en la sala expositiva un mosaico o montaje de dibujos en base a todos los fragmentos que selecciona mostrando su visión particular de los sucesos históricos que colman sus proyectos. Representado miméticamente mediante el dibujo y la tinta china portadas de periódicos, panfletos publicitarios, turísticos, o carátulas de películas y novelas, Bryce reconstruye la historia moderna poniendo a un mismo nivel las narrativas ficticias, con las supuestamente veraces, señalando que tanto un documento, o una noticia informativa, como el relato de una novela, se presentan a modo de constructo, como lo es la propia representación que él mismo realiza. Anna María Guasch hace referencia a esto mismo:

Se trata de una narración que dibuja la historia mediante imágenes que posibilitan la visión de nuevas lecturas y, por consiguiente, reivindicar su legitimación a través de su «análisis mimético». Este «análisis mimético» concierne al método ideado por Bryce en 1997, cuya denominación remite a una relación tautológica resultante de aplicar a su práctica artística aquellas lecturas que le llevarían a crear su método, consistente en reconstruir visualmente un archivo cuya lectura cuestiona de un modo crítico el documento histórico en tanto que portador del principio «mnemónico». El artista pone de relieve la dialéctica entre cómo se narra una historia y el valor del documento cuya memoria sigue siendo dada<sup>155</sup>.



69. Fernando Bryce,  
*The Decade Review*.  
Tinta sobre papel, 235  
× 1390.5 cm, 2019

Esto nos enlaza de nuevo con la obra del artista y director de esta tesis doctoral, Chema López. Su pintura es otro claro ejemplo del renovado género de historia que estamos analizando en este apartado, y en la que confluyen, como en el caso de Bryce, elementos verídicos y documentales, con otros ficticios, contruidos. Particularmente, en su proyecto *Remake* (2010), el pintor se aproxima al personaje histórico de Jesse James, sirviéndole de pretexto para reflexionar sobre “la copia, la repetición, la variación y el *remake* en la producción cultural surgida en torno a la figura folclórica del bandido”<sup>156</sup>, sobre cómo, en definitiva, realidad y ficción conforman relaciones bidireccionales en eso que llamamos relato histórico.

La pieza, conformada por cuatro lienzos y un vídeo, se dispone en el espacio expositivo tomando como referencia principal las muestras históricas o científicas caracterizadas por su empeño didáctico, y documental. *Remake* destaca por sus dobles composiciones que López realiza mediante la repetición en los cuadros de la imagen del retrato de Jesse James, y la de una figurita ecuestre. De este modo plantea, como él mismo escribe, un “juego de espejos entre la presentación y representación, entre lo real y su

relato ficticio y/o verosímil, donde las copias son, a su vez, copiadas reiterativamente y en el que se conjugan hasta la confusión los géneros, las técnicas y los soportes”<sup>157</sup>.

70. Chema López,  
*Remake*. Óleo sobre  
lienzo y vídeo digital,  
dimensiones variables,  
2010.



181

Por último, nos gustaría volver a nombrar a Nacho Martín Silva y su proyecto *1937* (2011-2012), por la cercanía temática que tiene con el nuestro, *Otros crímenes de archivo*. Se trata de una serie de cuadros en la que el pintor madrileño realiza los setenta y tres retratos de los artistas que los nazis incluyeron en la exposición de *Entartete Kunst* (arte degenerado). Silva, interesado en los procesos de construcción/destrucción de las imágenes, tanto en sentido formal como en el discursivo, aborda el tema desde las vinculaciones entre arte y poder, centrándose en esta ocasión en un suceso concreto de la historia, en el que muchas obras de arte quisieron ser eliminadas. De este modo, el artista actúa, como señala Juan Francisco Rueda, “en los papeles del historiador, del historiador del arte, del arqueólogo o incluso del forense”<sup>158</sup>, documentándose y rescatando, de este modo, la imagen de los

157 *ibíd.*, p. 112.

158 RUEDA, J. *Op. cit.*, p. 40.



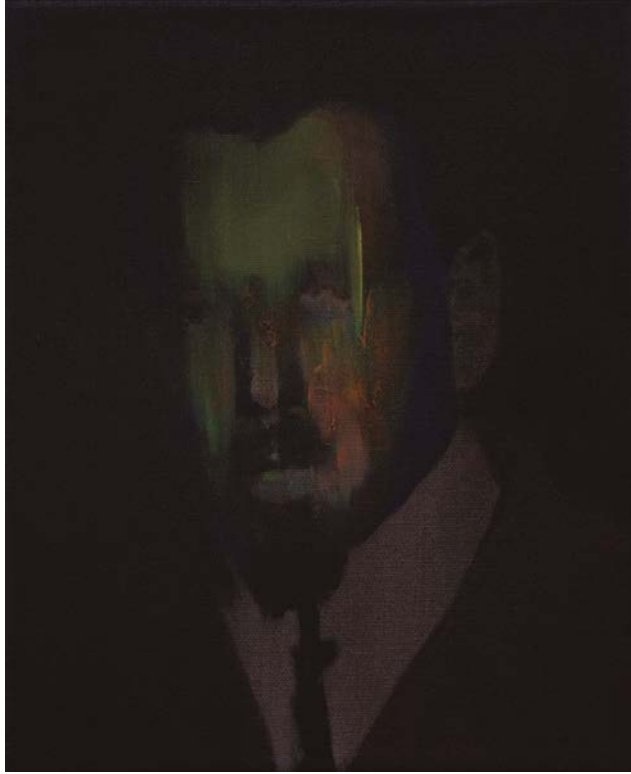
pintores que en su tiempo fueron ocultados, aunque sin olvidar, por supuesto, la faceta más interpretativa de la plástica pictórica, en la que el artista madrileño realiza todo un ejercicio de estilo variando la representación en cada uno de los retratos, llegando incluso en algunos casos a la deformación. Por otra parte, es interesante el tono ortodoxo y casi minimalista que Silva le da a toda la serie mediante el montaje expositivo, desplegando los setenta y tres retratos de manera lineal. Esto, junto con el tamaño de los cuadros, bastante reducidos (27 x 22 cm cada uno), aleja su propuesta de las grandes obras de género histórico, teatrales y memorables, y que lo que pretendían era “hacer héroes y villanos, por ser edificante, por distinguir los buenos de los malos cuando no por un afán moralizante”<sup>159</sup>. A pesar del claro objetivo revisionista de Silva, incluso, podríamos decir, conmemorativo, es interesante como no cae tampoco en la una solemnidad excesiva, ni mucho menos en los empeños manidos propios de la pintura histórica clásica, como hemos visto.

182



71. Página actual y siguiente: Nacho Martín Silva, 1937. Vistas de la exposición en el Centro Torrente Ballester, Ferrol. Óleo sobre lienzo, 27 x 22 cm, 2011-2012.





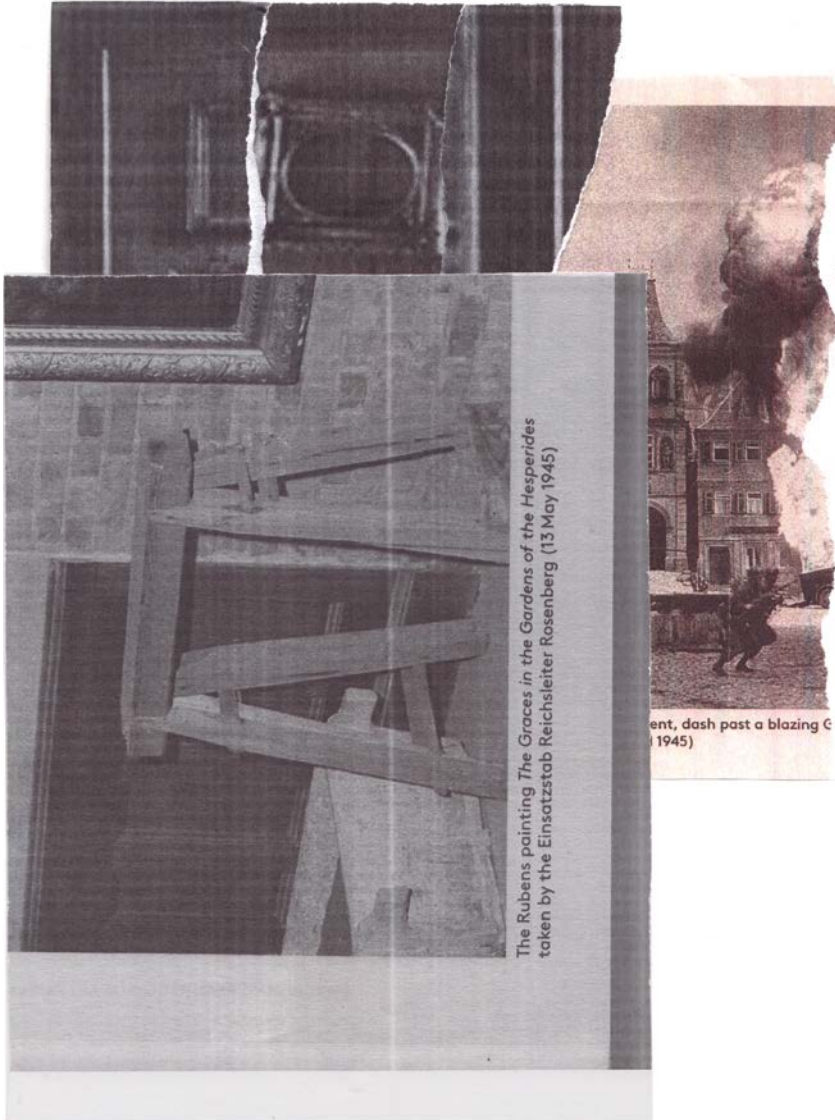
No obstante, si bien es cierto que efectivamente nos encontramos ante un género renovado gracias al interés creciente de los artistas en los últimos años por visitar cómo se había contado y representado la historia ofreciendo otras posibles lecturas, esto ha supuesto también una estetización que acaba siendo, en algunos casos, superficial y trillada. Frederic Jameson habla de una “notoria intensificación actual de la adicción a la imagen fotográfica”, señalando así la causa de un “historicismo omnipresente”<sup>160</sup>. Efectivamente, la cantidad de material visual con el que poder trabajar ha facilitado mucho el trabajo a los artistas plásticos, siendo difícil, además, no caer en esa fascinación nostálgica por la fotografía, a la que el teórico hace referencia. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, ¿qué artista no trabaja desde una cierta fascinación, admiración, y hasta temor, por las imágenes? Precisamente, esta sería una de las razones principales por la que querer pensar y entender el material que empleamos para realizar las obras. En este sentido, lo que queríamos destacar de los artistas y proyectos que hemos ido comentando a lo largo de este apartado, y en general en el capítulo, aparte de su afán renovador y reformulador del género de historia, es su capacidad de generar múltiples interpretaciones y capas de lectura en la obra, que desbordan los planteamientos iniciales, yendo más allá de un periodo histórico o suceso concreto, demostrando como la pintura sigue siendo un medio idóneo para la reflexión acerca de la imagen del pasado, pero también de la del presente.

## 2.7 La (re-)construcción de la imagen a través del signo plástico

Hasta el momento hemos estado hablando de aspectos más temáticos y discursivos en relación a lo que nos *cuentan* las imágenes que hemos utilizado en el proyecto, realizando una lectura de las obras teniendo en cuenta los textos y subtextos planteados y que más nos interesaban para enfocar los conceptos de nuestra práctica artística, el contexto histórico representado, y propuestas de artistas contemporáneos que nos han ayudado a ejemplificar lo expuesto. Sin embargo, no debemos perder de vista que gran parte de las piezas que componen el proyecto *Otros crímenes de archivo*, así como el conjunto de la *praxis* de esta investigación, son pinturas. La pintura, por tanto, es el medio por el cual hemos reproducido las imágenes con las que hemos estado trabajando. Y si bien es cierto que el signo plástico y la imagen tienden a confundirse y fundirse cuando se trata de pintura figurativa, en este apartado nos gustaría desarrollar más detenidamente los procesos y recursos que más hemos utilizado en la práctica pictórica de la producción artística de esta tesis doctoral.

Como ya comentamos en el capítulo anterior –concretamente en el subapartado 1.7. *Fragmentar las imágenes, a vueltas con el montaje*– las imágenes que tomamos como modelo, son generadas tras un trabajo de montaje, o *collage*, obteniendo unas composiciones fragmentadas, que son las que hemos pintado posteriormente. Tal y como se puede apreciar en las obras, estos montajes están basados en la combinación de diferentes elementos como imágenes fotográficas entrecortadas y superpuestas entre sí, escáneres de pliegos y páginas de libros, así como los propios márgenes de este mismo material impreso, espacios *vacíos*, o bloques monocromáticos. De este modo, nuestra pintura, como dice Yvars, “engulle el collage y administra plásticamente la coherencia formal del conjunto”<sup>161</sup>. Una

coherencia que habíamos perdido previamente, y de modo intencionado, en el proceso de corte y recorte de las imágenes apropiadas, y que la pintura vuelve a aglutinar y a construir en su superficie.



72 Ana Císcar, boceto-collage del proyecto *Otros crímenes de archivo*, 2019

73. Detalle del cuadro perteneciente a la serie *Otros crímenes de archivo*, Ana Císcar. Óleo, esmalte y spray sobre lino, 450 x 200cm, 2019.

Debido a lo mencionado, en todos los cuadros de la producción artística analizada en esta investigación podemos apreciar, en mayor o menor medida, la tensión generada entre los recursos plásticos utilizados para pintar las partes más icónicas —en las que la técnica se pone al servicio de la representación de la imagen fotográfica—, con las otras partes del cuadro más abstractas, ubicadas en los márgenes y en los espacios *vacíos*.

De esta manera, algunos de los procesos más empleados para imitar los recursos propios de la fotografía o las imágenes impresas, serían los desenfocos mediante el emborronamiento o barridos de la pintura en ciertas zonas, la utilización del aerógrafo para simular la trama y el ruido fotográfico, pintar con capas más ligeras, o por veladuras, el trabajo con los grises cromáticos —que viran hacia tonos más cálidos o fríos, dependiendo del proyecto— así como un gesto y una pincelada que pasan más desapercibidas.

187



ing *The Graces in the Gardens of Hesperides*  
 tab Reichsleiter Rosenberg (13 May 1945)

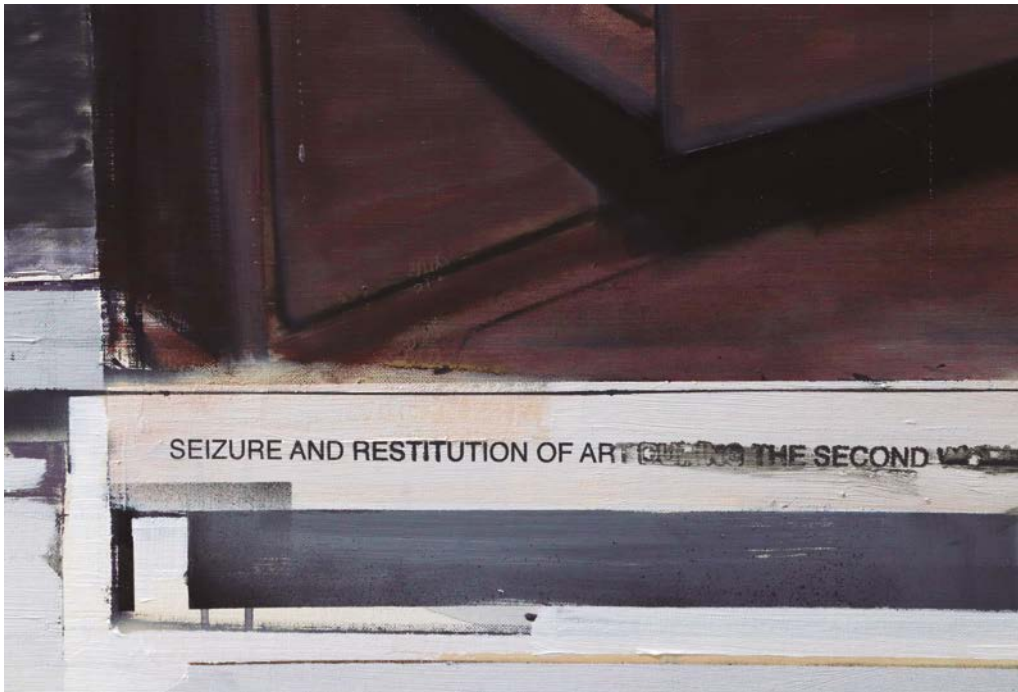
Este tipo de pintura figurativa, cercana al modelo clásico de cuadro-ventana, se ve continuamente confrontada en las obras por la propia composición fragmentada, así como por los recursos más plásticos y formales alejados de la representación, empleados en los márgenes de las imágenes. Estas partes de los cuadros destacan precisamente por la materialidad de la pintura, que se aprecia más táctil, más gestual y expresiva, algo que podremos apreciar más claramente en la última serie de cuadros del proyecto *The act of seeing with no eyes* (2020) que analizaremos en el último capítulo. Para ello hemos utilizado, junto con el óleo, esmalte sintético, que nos ha dado más cuerpo y espesor en las capas que íbamos aplicando. Este tipo de pintura, al ser más elástica, también ha ido generando fallos y accidentes a lo largo del proceso pictórico, como chorretones o gotas, que, a nuestro parecer, enriquecen las obras. Por otra parte, el esmalte también es interesante en cuanto a sus diferentes acabados sobre la superficie pictórica, permitiéndonos en el caso de ciertas obras, jugar con la luminosidad al dejar algunas partes de los cuadros más brillantes y reflectantes, y otras más mates y opacas (esto lo podemos ver en determinadas obras de la serie *Elementos de importancia alrededor de la destrucción* (2017-2018), en las que positivamente destacan los bloques de color negros, normalmente más brillantes que el resto de zonas). En cuanto a la pincelada, está mucho más presente, evidenciando su registro, y acompañando o rompiendo las direcciones de la composición, en las que destacan las líneas horizontales o verticales. Como se aprecia en las imágenes, se desplaza así la atención a los márgenes de la representación, donde encontramos casi más información y recursos plásticos que en las zonas figurativas.

Por otra parte, otro aspecto formal que queríamos subrayar de los cuadros realizados es la concepción de *collage* y montaje del propio proceso pictórico. En nuestro caso, la pintura *collage*, a la que hace referencia Yvars y en la que conviven varias imágenes en un mismo soporte, no es debida única y exclusivamente porque hayamos decidido utilizar un *collage* como imagen modelo para nuestras obras, se debe también a la idea de fragmentación a través del propio medio y del proceso pictórico, en el que evidenciamos los cortes y recortes entre las sucesivas capas de pintura. Esta idea y método de trabajo la hemos ido desarrollando conforme avanzaba la producción de las obras, comenzando



74. Detalle del cuadro perteneciente a la serie *Otros crímenes de archivo*, Ana Císcar. Óleo, esmalte y spray sobre lino, 450 x 200cm, 2019.

con algunos procesos específicos en el tríptico del proyecto *Otros crímenes de archivo* (2019), y viéndose de forma más evidente y depurada en los cuadros que analizaremos en el último capítulo, correspondientes a la serie *The act of seeing with no eyes* (2020). Estos recursos serían, en primer lugar, entender el proceso pictórico como una sucesión de capas que terminarán por (re-) construir la imagen propuesta. Por supuesto, esta idea no es ni mucho menos novedosa, al fin y al cabo, cualquier cuadro, independientemente de si es figurativo o abstracto, se conforma a base de una sucesión de estratos pictóricos. Sin embargo, en nuestro caso, nos interesaba, también por las relaciones e implicaciones discursivas que hemos estado viendo a lo largo de este capítulo, evidenciar estas capas mediante la utilización de reservas que han ido recortando la pintura, como si de un papel se tratara. Estas reservas realizadas con cintas de carroceros de diferentes grosores, nos permitían ocultar en ciertas partes del proceso algunas zonas del cuadro, para luego, al retirarlas, poder ver las partes inferiores de cada uno de los sustratos, ver qué capas de pintura se encuentran en la superficie, y cuales están, por tanto, detrás de éstas, de la misma manera que ocurre con las imágenes en los *collages*, superpuestas entre sí.





Este proceso de trabajo se acerca un poco, al menos en cuanto a intencionalidad, al del pintor Jorge Julve, aunque su planteamiento es visiblemente más radical. Sus pinturas han perdido toda referencia, exprimiendo y jugando con cantidad recursos formales que también remiten a un tipo de pintura fragmentada y cercana al collage que nos ha interesado especialmente.



75. Jorge Julve, *Img2 ST (cuerpo-medida-pintura)*. Óleo e impresión digital sobre tela, 162x130cm, 2021

76. Jorge Julve, *Mirar libro, leer pintura*. Impresión digital, papel, óleo sobre tela, 162x130cm, 2020

El artista aplica muchos procedimientos que ya hemos comentado, como la utilización de reservas, composiciones discontinuas o basadas en la idea de retícula, así como diferentes gestualidades y brochazos que se van yuxtaponiendo unos sobre otros, junto con la incorporación de impresiones sobre la superficie del lienzo, dando como resultado una obras muy interesantes y pictóricas, pero a la vez, consiguiendo una apariencia que nos puede recordar a lo digital.

Volviendo a nuestras pinturas, y ya para concluir, nos parece importante destacar, tal y como vimos en el capítulo anterior, como las acciones más destructivas de rasgar y cortar un papel, y el acto creativo –y en cierto modo también *regenerativo*, (*re-*) *constructivo*– que sucede en la pintura, son partes de un mismo gesto. Y si bien el proceso pictórico nos sirve como aglutinante y medio para volver a reunificar en un mismo soporte las imágenes y elementos previamente fragmentados en el *collage*, paradójicamente, la pintura resultante nunca deja de remitir a ese montaje, a ese mosaico.

77. Ana Císcar, de la serie *Otros crímenes de archivo*. Óleo, esmalte y spray sobre lino, 450 x 200 cm, 2019.

191





**II.**  
**EL TRIUNFO DE  
LAS IMÁGENES**



## **CAPÍTULO 3. IMÁGENES QUE MATAN**

**Sobre el proyecto *Armas para salvar hombres,  
imágenes para someterlos* (2019)**









Figura 1



Figura 2

Figura 1

De la serie *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos* (2019) Óleo, esmalte y spray sobre lino, 250 x 193 cm

Figura 2

De la serie *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos* (2019) Vídeo digital <https://vimeo.com/910364659?share=copy> 5'

### 3.1. *Con razón o sin ella*, a propósito de Goya

78. Francisco de Goya, *Con razón o sin ella*. Aguafuerte, lavis y punta seca, 153 x 206 mm, 1812-1815.

79. Francisco de Goya, *Lo mismo*. Aguafuerte, lavis y punta seca, 153 x 206 mm, 1810-1815

El icónico grabado de Francisco de Goya que da título al apartado con el que iniciamos este tercer capítulo –*Con razón o sin ella* (1812-1815)– muestra, con la crudeza que caracteriza toda la obra del pintor aragonés, el levantamiento civil de 1808 a causa de la invasión napoleónica. La escena reproduce la superioridad con la que un pelotón francés está a punto de ajusticiar a dos españoles: las navajas de los guerrilleros nada pueden hacer contra las bayonetas francesas. La contundente obra –nº2 de la serie *Los desastres de la guerra*– es la otra cara de la moneda del grabado que le sigue en la colección. En el grabado nº 3 titulado *Lo mismo* (1810-1815), vemos como son los españoles los que se encarnizan con los franceses en un enfrentamiento mucho más físico y directo.

201



La analogía que hace Goya entre ambos grabados revela la intención del artista de mostrar cómo la barbarie de la guerra no entiende de bandos ni de naciones. Lejos de un exaltamiento patriótico, toda la obra del pintor aragonés dedicada a la invasión francesa se centra más bien en representar la brutalidad y violencia del enfrentamiento, siendo la muerte la protagonista destaca-

da. Entre el heroísmo y el patetismo, los personajes anónimos que Goya representa tanto en los grabados como en los lienzos sobre el 2 y 3 de mayo –aquellos que están a punto de ser ejecutados, los que agonizan, los victimarios, o los que resisten–, están pintados bajo el mismo prisma sombrío tras la pérdida de los últimos resquicios de humanidad y razón que se pretendía conquistar. “Aun así sus héroes son negativos, el horizonte de su actuación no es ni el triunfo ni la gloria, es, en ambas pinturas, la muerte. Los valores patrióticos no quedan explicitados”<sup>1</sup>. Como bien apunta Valeriano Bozal, Goya, con su visión de los acontecimientos y su modo de plasmarlos, se aleja de la concepción de la pintura de batallas propia del siglo XVIII, en la que la crueldad de la guerra estaba justificada por los supuestos valores revolucionarios representados a través de una nueva sensibilidad estética, lo sublime:

La pintura de batallas (...) adquirió un auge del que hasta ahora había carecido: ni los revolucionarios ni Napoleón alcanzaron el poder gracias a la transición hereditaria o pacífica, lo alcanzaron a través de hechos bélicos, crueles y violentos, que debían ser recordados y explicados. Violencia que, en cuanto violencia, podía ser rechazada, pero en cuanto revolucionaria debía ser justificada y ensalzada. Esta pintura de batallas no será ya sólo la imagen que rememore un acontecimiento militar (...) también legitimará los aspectos crueles que representa, y lo hará en un marco de un gusto nuevo, el gusto por lo sublime, el gusto sublime. En lo sublime encuentra el pintor de batallas espacio adecuado para esa legitimación, una sublimidad que pueda asumir la violencia y trascender su inmediatez en el sentido histórico que los acontecimientos solicitan<sup>2</sup>.

202

El pintor aragonés será, por tanto, uno de los grandes precursores de esa nueva pintura de historia de la que hablábamos en el capítulo anterior, alejándose del heroísmo de los grandes vencedores, así como de la representación sublime de la batalla para centrarse en su crueldad y horror, acercándose a los acontecimientos que pinta –a pesar del distanciamiento temporal– para condenar así las atrocidades cometidas en nombre de unos ideales.

1 BOZAL, V. *Goya y el gusto moderno*, p. 207.

2 *Ibid.*, pp. 170-171.

No cabe duda de que la importancia de Goya en la historia del arte es incuestionable, sin embargo –asumiendo que su figura es insondable, y que, por tanto, cualquier apunte que añadamos quedará irremediabilmente en la superficie – cabría preguntarse por qué se abre este capítulo con algunas de sus obras más destacadas, cuando éstas no son, al menos a priori, el objeto de esta investigación. El motivo es que el proyecto que vamos a analizar en las siguientes páginas –*Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos* (2019) – surge, precisamente, a propósito de Goya, concretamente, del cuadro de *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814), siendo este el origen y pretexto del mismo.

203

80. Francisco de Goya,  
*Los fusilamientos del  
3 de mayo*. Óleo sobre  
lienzo, 268 x 347 cm,  
1814.



El proyecto se realizó en el marco de la VIII edición del festival de danza y artes vivas *10 Sentidos*, en Valencia, en el año 2019, y con cuya temática anual, “Bestias”, se pretendía reflexionar sobre la violencia y su representación en las artes. La propuesta con la que fuimos invitados a participar fue la de hacer una versión del icónico cuadro de Goya, puesto que *Los fusilamientos*, así como el resto de obras de la etapa más oscura de Goya, encarnan a la perfección la representación del horror y la violencia que suponen la guerra.



*Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*, se compone de un lienzo de gran formato, concretamente de 250 x 193 cm –intentando respetar así las proporciones originales del cuadro del pintor aragonés– (Figura 1), y un vídeo digital reproducido en loop de 5 minutos de duración (Figura 2).

Lejos de querer hacer una versión mimética, visualmente hablando, reproduciendo la composición o los rasgos formales más característicos de la obra (el pelotón en filas de espaldas al espectador, los gestos desesperados de las víctimas, o los contrastes entre las luces y las sombras), consideramos hacer referencia al cuadro desde su trasfondo temático, y tomarlo como excusa para seguir explorando e investigando dentro de nuestra línea de producción artística. Desde este punto de vista, y como se puede apreciar viendo las piezas realizadas, el proyecto *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*, continúa los intereses formales planteados en las series anteriores relacionados con el montaje de las imágenes. De este modo, tanto el lienzo como el vídeo están realizados mediante la compilación y combinación de diferentes materiales apropiados: textos, escáneres de libros, citas y alusiones a otros autores, imágenes de archivo, videojuegos, etc.

204

Las únicas menciones directas a la obra de Goya de nuestra pieza las veríamos en el lienzo, concretamente en el texto que hemos incorporado en la parte izquierda de la composición. Se trata de la página 154 del libro *Goya (1984)*, de Ramón Gómez de la Serna, que da comienzo al capítulo dedicado a “La invasión francesa”. En esa parte del texto que vemos en el cuadro, podemos leer:

#### LA INVASIÓN FRANCESA

Todos los proyectos de Goya, todo lo madurado y cosechado en su vida va a ser perturbado por la entrada de los franceses, que aunque traían a España sus ideas liberales les sale al paso la fatalidad de la sangre que enturbia todo proyecto ideal.

La francesada llega a deshacer la atmósfera de supersticiones y a romper compromisos con instituciones y gente negra que sólo la guerra puede romper.

(Es como si ahora entrase una tropa bárbara en Madrid y encontrase hombres que creyesen en su rendición, artistas, obreros, políticos.)

Goya cree que la roturación de las breñas reaccionarias va a ser duradera y que van a quedar iluminados y descubiertos los nuevos senderos del progreso.<sup>3</sup>

Otra referencia a Goya sería el título manuscrito del grabado *Con razón o sin ella*, que asoma siguiendo las imágenes, de izquierda a derecha, y que vemos en nuestro cuadro después del texto. Estas alusiones, más textuales que visuales, más ambiguas que evidentes, se centran, por tanto, en abarcar la obra de Goya desde la decepción que supuso la llegada de los franceses, sobre todo para aquellos que vieron en la invasión la entrada de los valores ilustrados, como fuera el caso del pintor aragonés.

De este modo, si bien Goya confiaba en la luz emancipadora de la razón, sus obras acabaron por representar las sombras de ésta, siendo *Los Fusilamientos del 3 de mayo*, así como el resto de obras dedicadas a la guerra, una clara crítica al pensamiento ilustrado que se sirvió de la razón para justificar las atrocidades cometidas, como bien precisa Bozal:

La superioridad racional del sujeto no se estimaba ahora a partir de la intuición de la naturaleza, sino en la nueva sociedad que la violencia revolucionaria daba a luz, era la superioridad de los derechos del hombre y las nuevas divinidades de la razón. Violencia y crueldad debían ser explicadas-legitimadas en el marco de esa razón fundante<sup>4</sup>.

Esta crítica a la razón no es nueva en la obra de Goya, pues en su famosa estampa de *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799) el artista ya propuso una interpretación ambigua y escéptica sobre sus consecuencias. El *Capricho 43* es un buen ejemplo de esa dualidad de luces y sombras que caracteriza buena parte de la obra del pintor aragonés, pues en ella se condensa, por una parte, la lectura ilustrada en la que la razón en su estado de vigilia es la que controla a los monstruos; o, por el contrario, es su acercamiento desmedido y utópico la que los puede producir, como así lo explica el filósofo Carlos M. Madrid Casado:

3 GÓMEZ, R. *Goya*, p. 154.

4 BOZAL, V. *Op. cit.*, p. 179.

como escena que quiere meter con toda su realidad en el  
 a de la siega, cuando ya las gavillas son remontadas en la  
 alegría de los campos.

\*\*\*

tenía entonces carácter más excepcional, y, por tanto, no  
 er que Goya prejuzgue lo castizo, pues estaba en plena  
 o que despertaba en la vida española como auroral de la  
 oyo.

co más que un sorprendedor, porque más bien estaba en  
 piri u y la forma de lo que iba viendo, y repelía el cuadro  
 l primer amante de un comedimiento civilizado más por

\*\*\*

osas que más le gustaban a Goya era presentar casos de  
 vitación casi imposibles, aviadores, un caballo que anda  
 ja, unas mujeres en un árbol, dos burros sobre unos hom-  
 olando en la nube de sus faldas, etc.

a contra la estabilidad que inspira a Goya representa  
 un desasosiego general y un azogamiento

#### LA INVASIÓN FRANCESA

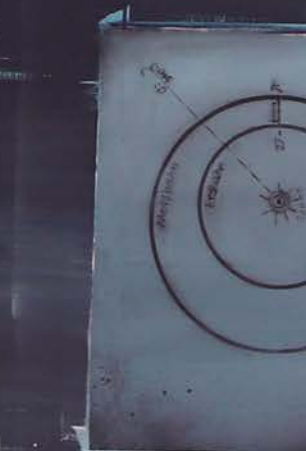
oyectos de Goya, todo lo madurado y cosechado en su  
 perturbado por la entrada de los franceses, que aunque  
 sus ideas liberales les sale al paso la fatalidad de la  
**urbia todo proyecto ideal.**

a llega a deshacer la atmósfera de supersticiones y a  
 misos con instituciones y gente negra que sólo la guerra

ahora entrase una tropa bárbara en Madrid y encon-  
 que creyesen en su redención, artistas, obreros, políti-

que la rotulación de las breñas reaccionarias va a ser  
 e van a quedar **iluminados** y descubiertos los nuevos  
**progreso.**

Con rozari o sin ella



81. Página anterior: detalle del cuadro *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*, Ana Císcar. Óleo, esmalte y spray sobre lino, 250 x 193 cm, 2019.

el escollo surge a la hora de interpretar el «de» de la leyenda «El sueño de la razón» como genitivo objetivo o como genitivo subjetivo. Esta última interpretación (como genitivo subjetivo) aboca a una lectura de nuevo ilustrada: cuando la razón se duerme, se apaga, aparecen los monstruos. Los monstruos surgen, pues, por el alejamiento de la razón. En cambio, la primera interpretación (como genitivo objetivo) refuerza la lectura de Goya como moderno o post-ilustrado: los sueños, las utopías, de la razón producen monstruos. Los monstruos surgen, de acuerdo con este sentido, por el ciego acercamiento a la razón<sup>5</sup>.

Siguiendo con la descripción del material apropiado que hemos utilizado para nuestra pintura –aunque haremos un análisis más detallado a lo largo del capítulo–, además del texto de Gómez de la Serna y el título manuscrito de la estampa de Goya, hemos empleado: un fragmento del Panel C del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, la imagen técnica del diseño del Rifle Maxim patentado en 1884, y una fotografía de Roger Fenton del salón greco-romano del Museo Británico.

207

Por otra parte, el vídeo –montado también a partir de material preexistente– está compuesto a partir de: fragmentos de los primeros estudios fotográficos en movimiento, concretamente los realizados por Étienne-Jules Marey a partir de 1860, así como de vídeos de test armamentísticos y otros simuladores bélicos; las primeras imágenes tomadas desde el espacio; un documental francés sobre la Guerra civil española; el primer videojuego comercializado, y algunos anuncios publicitarios de juguetes de los años cincuenta.

Teniendo en cuenta el material con el que hemos trabajado, nuestro proyecto *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*, parte, en un primer momento, de la perspectiva crítica y dual del racionalismo ilustrado que se desprende de la obra de Goya, con la violencia y “la fatalidad de la sangre que enturbia todo proyecto ideal”<sup>6</sup>, para vincularla, acto seguido, con los intereses propios de la línea de investigación seguida: una re-

5 MADRID, C. *Goya, ¿espíritu de la Ilustración?* Visto en: <<https://nodulo.org/ec/2015/n163p03.htm>> [Consulta: 13/07/2022]

6 GÓMEZ, R. *Op. cit.*, p. 154.

flexión rigurosa en torno a la dualidad de las imágenes a partir de la propia producción pictórica.

Si en el segundo capítulo ya hicimos una aproximación a cómo los procesos archivísticos son un claro síntoma de una sociedad burocratizada con tentaciones totalitarias, que trata de justificar con métodos científicos –y aparentemente objetivos– las mayores atrocidades; en esta segunda parte de la investigación, y bajo el paraguas de la obra de Goya, continuaremos indagando sobre si son las propias imágenes las que pueden infringir violencia. Por consiguiente, mediante la realización de este proyecto, fuimos acercándonos a la idea con la que se dio inicio esta investigación, planteando la paradoja de cómo las imágenes, a medida que éstas se van tecnificando bajo los procesos de racionalización, se tornan también más peligrosas, al tiempo que se convierten en una de las herramientas cognitivas predilectas en nuestra sociedad.

### 3.2. Atlas: imágenes, conocimiento y un zeppelin

El término atlas proviene del nombre de la figura mitológica griega condenada por Zeus a portar sobre sus espaldas el peso de los cielos. El titán Atlas, que en la mayoría de sus manifestaciones artísticas se representa sosteniendo un globo terráqueo y al borde del abatimiento, es un símbolo del sufrimiento implícito por tener que sustentar bajo sus hombros la totalidad del cosmos, pero también, sus saberes, tarea que le inmovilizaría para siempre. Sin embargo, este castigo, demuestra, al mismo tiempo, la potencia, la fuerza y el poder del personaje.

209

82. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, detalle del Panel 2 en el que vemos una reproducción del *Atlas de Farnesio*, 1924-1929.

83. Francisco de Goya, *Tu que no puedes*. Aguatinta sobre papel, 30,6 x 20,1 cm, 1879.





No es de extrañar, por tanto, que los primeros atlas de imágenes se utilizaran como colecciones epistémicas dedicadas, casi en exclusiva, al ámbito de la cartografía. Desde el Renacimiento los atlas podían ser clasificados según sus características (ya sean geográficos, políticos, regionales, locales...), hasta que a finales del siglo XIX, también se utilizaron en otras disciplinas culturales como en la antropología, la arqueología, o la historia, a raíz del “enciclopedismo de la Ilustración”<sup>7</sup> y las posibilidades de la reproducción técnica de imágenes a gran escala.

Los atlas de imágenes, son, pues, un ejemplo paradigmático para poder hablar de la relación entre las imágenes y el conocimiento, no sólo porque en ellas se puedan contener los saberes del universo, tal y como hiciera el titán, también por ser herramientas que posibilitan el mismo desarrollo epistemológico. No obstante, siguiendo las enseñanzas del mito griego, no debemos olvidar que esta facultad *contenedora* y de *soporte* del atlas (y por tanto, de las imágenes) también implica tener –y ejercer– un gran poder, incluso hasta el punto de llegar a someternos<sup>8</sup>:

Comprendemos así, por simple evocación de este uso desdoblado, paradójico, que tras su apariencia utilitaria e inofensiva, el atlas bien podría revelarse, para quien lo mira con detenimiento, como un objeto dúplice, peligroso, cuando no explosivo, aunque inagotablemente generoso. En una palabra, una *mina*. El atlas constituye una *forma visual del saber*, una forma sabia del ver<sup>9</sup>.

Por este motivo nos parecía oportuno incorporar en nuestro proyecto *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*, concretamente en la parte central del cuadro, la imagen de un atlas, que, como ya hemos mencionado, se trata de un fragmento de uno de los paneles del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

84. Página siguiente:  
Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* y detalle del Panel B, 1924-1929, Warburg Institute Archive.

7 DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, p. 60.

8 Ya vimos en el primer capítulo algunas formas y métodos de sometimiento que ejercen las imágenes: desde la idolatría y el fetichismo, hasta los actos iconoclastas que protagonizan nuestras obras.

9 *Ibid.*, p. 14.





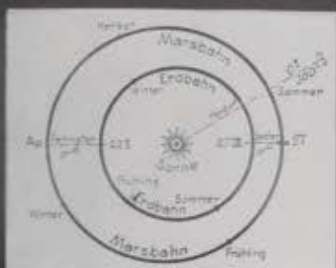
Si bien el trabajo del historiador alemán pasó muchos años desapercibido, hoy su atlas es considerado como una de las primeras muestras de los llamados estudios visuales, alejándose de la ortodoxia del historicismo y la concepción lineal de la historia del arte, siendo una gran influencia para posteriores pensadores, como ya vimos con el *Museo Imaginario* de André Malraux, entre otros, y también, en numerosas obras de arte contemporáneo.

85. Página siguiente:  
Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Panel C,  
1924-1929, Warburg  
Institute Archive.

El proyecto de Warburg, que quedó inconcluso en 1929 tras su muerte, es una fuente inagotable de interpretaciones. Como una primera aproximación al *Atlas Mnemosyne*, podríamos decir que se trata de un estudio visual que recorre la historia cultural de occidente, especialmente centrado en los gestos *supervivientes* de la época del Quattrocento, aunque el atlas de Warburg es mucho más que una investigación sobre el arte o la estética del Renacimiento. Las *lecturas* de sus paneles de imágenes exceden el ámbito artístico y cultural, pues su intención era mucho más ambiciosa. Mediante un recorrido visual a través del montaje de las imágenes de diferentes contextos históricos, culturales y políticos, Warburg plantea desde el inicio del atlas, una reflexión sobre el propio medio utilizado, es decir, sobre los atlas y las imágenes, mediante referencias constantes a su (y nuestro) origen mitológico, pues no son pocas las reproducciones sobre temas relacionados con la astronomía, los mapas, así como del propio titán, que nos recuerda que el atlas sostenía y contenía sobre sí la bóveda celeste. Del mismo modo que el mito griego simboliza el triunfo del hombre sobre el cosmos, el atlas del historiador alemán recorre también el paso de la época pre-científica –previa al Renacimiento, en la que la humanidad estaba dominada por el mito y los astros– a la era posterior del racionalismo, mostrando así el triunfo sobre la naturaleza gracias a la razón y al conocimiento.

212

La liberación de la magia y otras creencias, hasta llegar al pensamiento científico, será uno de los temas fundamentales para entender el *Atlas Mnemosyne* en su conjunto, y en particular, los intereses y preocupaciones sobre la historia y la filosofía de las imágenes que Warburg plantea en su proyecto, siendo en los paneles introductorios A, B y C, en los que el historiador desarrolle este tema con más profundidad.



Precisamente, será el fragmento inferior del Panel C el que escogimos para incorporar a nuestro cuadro, ya que es uno de los paneles más representativos de este tránsito *liberador*, y nos resultaba especialmente interesante por las relaciones entre las imágenes con las que Warburg compuso el tablón.

El Panel C está conformado por varios esquemas sobre la concepción ya moderna de las órbitas planetarias, en concreto los estudios sobre la órbita de Marte realizados por el astrónomo Johannes Kepler a partir del 1600. Junto a estas reproducciones, en la parte inferior del tablón, vemos tres periódicos alemanes del año 1929 en los que son portada y noticia unos zepelines en diferentes circunstancias, uno de ellos de vigilancia sobre la costa japonesa.

De este modo, tal y como apunta Fernando Checa, el estudio sobre el desarrollo hacia el racionalismo que realiza Warburg, ejemplificado sobre todo en los paneles B y C, muestra la cada vez mayor autonomía del hombre sobre los astros y la cosmología aplicada, y que culmina en la figura de Kepler y el Zeppelin, con los que Warburg personificará la ciencia por una parte, y la técnica por otra<sup>10</sup>.

214

La elección de Kepler es, asimismo, interesante por otros motivos, ya que el científico no sólo realizó estudios sobre astronomía, también sobre óptica, fisiología ocular, además de ser el creador del telescopio refractor en 1611. No es de extrañar, por tanto, que Warburg tuviera todo esto en cuenta a la hora de incorporarlo en su atlas, no sólo como adalid de la razón y de la ciencia, también cómo una figura imprescindible para entender la relación entre las imágenes y el conocimiento, al influir notablemente sobre los estudios acerca de nuestra visión, y por tanto, del *saber visual*.

De este modo, visión, ciencia y técnica fueron de la mano a lo largo de la Modernidad, un período en el que “el vínculo entre lucidez y racionalidad, dio a la Ilustración su nombre”<sup>11</sup>, dando lugar a grandes avances en la creación de objetos ópticos que

10 CHECA, F. “La idea de imagen artística en Aby Warburg: El Atlas Mnemosyne (1924-1929)”, en WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*, p.141.

11 JAY, M. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del Siglo XX*, p. 72.

permitieron llevar la percepción visual allí a donde el cuerpo era incapaz de llegar: “Así fue el siglo de la Ilustración, que miraba las cosas con la luz clara y aguda de la mente que razona, cuyos procesos al parecer resultaban comparables con los del ojo que ve”<sup>12</sup>. La visión, fue, por consiguiente, el sentido predominante en el siglo de las luces, dando lugar a un modelo ocularcentrista en el que, como analizan Martin Jay o Jonathan Crary en sus ensayos sobre la visualidad occidental moderna<sup>13</sup>, los científicos y pensadores de este periodo tuvieron una concepción de la mente como una cámara oscura<sup>14</sup>, en la cual el sujeto se encontraba metafóricamente en un gran habitáculo en sombra, oscuro, esperando a que la luz arrojara una imagen cognoscible. Por consiguiente, y como bien detalla Crary, esta noción del funcionamiento de la visión y del sujeto observador iniciado en el siglo de las luces, fue el paradigma determinante de la creciente racionalización y tecnificación posterior, generando también nuevos y más eficaces mecanismos de control de los cuerpos, al tiempo que permitió grandes avances en la representación y reproducción de imágenes:

Más que enfatizar la separación de arte y ciencia durante el siglo XIX, es importante ver cómo ambos formaban parte de un mismo campo entrelazado de saber y práctica. El mismo saber que permitía la creciente racionalización y control del sujeto humano en función de los nuevos requerimientos institucionales y económicos, constituía también la condición de posibilidad de nuevos experimentos en el campo de la representación visual<sup>15</sup>.

Volviendo de nuevo al atlas de Warburg, nos parecen reseñables las imágenes de los zeppelines que el historiador alemán incluyó en el Panel C, pues son inagotables las lecturas interpretativas que permite el montaje de dicho panel en relación a la técnica, y a la misma reproducción de imágenes. Desde un punto de vista metafórico, el zeppelin nos vuelve a remitir a la figura del titán Atlas, puesto que recorre y habita los cielos, así que, de algún modo, es un titán moderno que también se sostiene y al tiempo

12 J. STAROBINSKI. *La invención de la libertad 1700-1789*, p. 210. Visto en JAY, M. *Op. cit.*, p.72.

13 *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del Siglo XX; Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* respectivamente

14 JAY, M. *Op. cit.*, p.72.

15 CRARY, J. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, p. 26.



sostiene el firmamento. Por otra parte, según Fernando Checa, “Warburg se había sentido fascinado por la capacidad de este aparato de prevenir tormentas, es decir, de anticiparse a cualquier acontecimiento peligroso e imprevisible”, lo que parece ser que era “una de las grandes preocupaciones vitales” del historiador alemán<sup>16</sup>. También resalta la procedencia de las imágenes, es decir, la prensa, y las imágenes “telegrafiadas” (*Telegraphierte Bilder*), tal y como aparece en el título de una de las portadas de los periódicos, evidenciando la fascinación de Warburg por los “nuevos medios de comunicación, con su reducción dramática de las distancias espaciales y temporales”<sup>17</sup>, así como su capacidad para migrar las imágenes de un medio a otro.

86. Detalle del cuadro *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*, Ana Císcar. Óleo, esmalte y spray sobre lino, 250 x 193 cm, 2019.



16 CHECA, F. *Op. cit.*, p. 141.

17 *Ibid.*

El mismo Warburg escribiría en su ensayo *El ritual de la serpiente* una interesante reflexión que bien podría extrapolarse al Panel C:

De esta manera, la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora espacio de pensamiento.

(...)

El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz<sup>18</sup>

Podemos interpretar entonces que si bien, en un primer momento, los paneles introductorios de Warburg, y en concreto el Panel C, muestra una concepción positivista respecto a la racionalización del mundo y de la liberación del hombre de sus mitos y creencias; el historiador alemán parece advertirnos también sobre las implicaciones de este progreso técnico, que hace “desaparecer las zonas de contemplación”<sup>19</sup>. Desde nuestro punto de vista, la vinculación que se establece entre los esquemas del estudio de las órbitas de Kepler, con las imágenes de prensa de los zeppelines, aportan una visión dualista y crítica –tal y como vimos en las obras de Francisco de Goya– siendo esta la razón por la cual escogimos este fragmento del panel C para representarlo en nuestro cuadro. Por una parte, mediante la figura de Kepler, se muestra el proceso de modernización, el triunfo del hombre sobre las fuerzas de la naturaleza alcanzado gracias a la luz de la razón, que como se ha señalado antes, fue de la mano de la hegemonía de lo visible. Por otra parte, el progreso imparable de la técnica, representado con los zeppelines, máquinas que posibilitaron nuevos modos de transporte, nuevos modos de ver y de entender el territorio, pero también, nuevas armas en potencia.

18 WARBURG, A. *El ritual de la serpiente*, pp.65-66.

19 *Ibíd.*



Como estamos viendo, la referencia del *Atlas Mnemosyne* en nuestro proyecto artístico es, por tanto, significativa para la investigación teórica. Como ya hemos apuntado, el vínculo entre las imágenes, el conocimiento y la modernidad, junto a la advertencia sobre los peligros de la técnica, son los conceptos que más nos han interesado del pensador alemán. Sin embargo, la referencia también es relevante en el plano visual, ya que nos permite hacer alusión a la propia metodología del atlas, que es la que hemos seguido a la hora de plantear no sólo las obras que aquí se analizan, sino en general, toda la *praxis* de la investigación. Nos referimos, pues, al conocimiento y el estudio de las imágenes a través de su montaje y relación, un modelo de trabajo con el que el historiador alemán inicia esa “ciencia sin nombre”<sup>20</sup>, la llamada iconología que al poco tiempo fue recogida por otros historiadores de la talla de Erwin Panofsky y Ernst Gombrich, y que podemos considerar precedente de lo que hoy denominamos estudios visuales. Con el atlas, Warburg recoge, así, el testigo ocularcentrista, aunque desde una perspectiva peculiar, alejándose de sus preceptos, pues su intención no es encontrar respuestas inamovibles, sólidas, y permanentes gracias al uso exclusivo de la razón o la lógica, sino generar un saber visual a partir de la ambigüedad y paradoja que toda imagen conlleva, operando de un modo muy similar a lo que posteriormente Walter Benjamin calificaría como “imágenes dialécticas”. Mediante el montaje, Warburg aporta un saber sensible y simbólico, basado en las relaciones por analogía o contraste, y ofreciendo, como decíamos, inagotables interpretaciones:

218

Forma visual del saber o forma docta del ver, el atlas trastoca todos esos marcos de inteligibilidad. Introduce una impureza fundamental –pero también una exuberancia, una notable fecundidad– que dichos modelos se proponían conjugar, pues para ello fueron concebidos. Contra toda pureza epistémica, el atlas introduce en el saber la dimensión sensible, lo diverso, el carácter lagunar de cada imagen. Contra toda pureza estética, introduce lo múltiple, lo diverso, la hibridez de todo montaje.

(..)

20 Así es como Giorgio Agamben se refirió a las aportaciones de Aby Warburg en AGAMBEN, G. (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Se trata de una herramienta, no del agotamiento lógico de las posibilidades dadas, sino de la inagotable apertura de los posibles no dados aún<sup>21</sup>.

De este modo, y como ya vimos en el capítulo anterior en relación a Benjamin y los posibles acercamientos críticos al pasado, el montaje de las imágenes permite un conocimiento dialéctico gracias, precisamente, a la confrontación constante entre el material visual utilizado<sup>22</sup>.

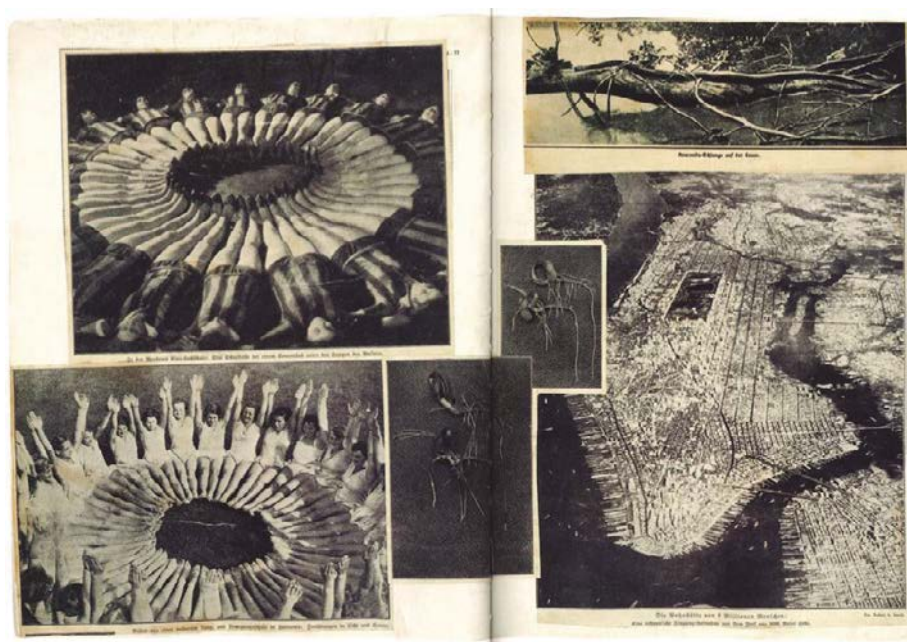
El Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, supuso, por consiguiente, no sólo una nueva herramienta epistemológica con la que poder afrontar los futuros estudios visuales, culturales, o la propia historia del arte; también anticipó una nueva sensibilidad estética y metodológica utilizada posteriormente por muchos artistas contemporáneos.

Ya hemos nombrado el Atlas de Gerhard Richter, pero también son representativos el *Album* de Hannah Höch (1945), cuyo trabajo ha sido de gran interés para nuestro estudio, así como la obra de Hans-Peter Feldmann, u otros autores más recientes tales como Carmen Winant o Thibault Tourmente, todos ellos artistas que han utilizado los atlas como modelo, sistema y metodología creativa. Ya sea en álbumes, instalaciones, o en fanzines, lo que nos atrae de sus prácticas es la relación que establecen con las imágenes. Mediante la repetición de temáticas, gestos y formas; o bien, mediante el contraste y un aparente azar –lo que hace que la relación entre el material sea más difusa o ambigua–, estos artistas consiguen alejarse de narrativas lineales para centrarse en la potencialidad de los saltos, choques o puentes que puede haber entre una imagen y otra, generando una suerte de baile visual entre las formas y los contenidos. También es interesante, como se puede apreciar en el caso de Höch, como la artista añade los pies de foto que acompañan a las fotografías de las que se apropiaba de revistas y periódicos, generando un juego visual muy atractivo entre la imagen propiamente dicha y el texto, algo que sin duda ha sido una gran influencia para nuestro trabajo. Otro de

21 DIDI-HUBERMAN, G. *Op. cit.*, p. 15.

22 Sobre esto profundizaremos más en el apartado 3.6. *Dialéctica del montaje entre diferentes medios: vídeo y pintura*

los aspectos clave que también ha sido bastante influyente es la manera de componer y disponer el material que utiliza, superponiendo algunas imágenes sobre otras, incidiendo en los espacios blancos de la superficie base del papel como parte fundamental de las páginas del álbum, así como en los bordes y márgenes de las fotografías, dando dinamismo y una cierta estética estructuralista a las composiciones de cada pliego.



87. Hannah Höch, *Album* (tabla 8), 1933.

Respecto a nuestras obras, y en concreto en el proyecto *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos* (tanto en el lienzo, como en el vídeo), si bien no hemos adquirido la estética propia y más común de los atlas –acumulación de imágenes en paneles o álbumes–; sí que nos hemos basado, como ya se ha indicado, en algunos de los elementos característicos del trabajo de estos artistas, y en concreto de Hannah Höch. Todas las piezas realizadas para la *praxis* de esta investigación, destacan, precisamente, por la incorporación del texto y el protagonismo de los márgenes como partes fundamentales de las mismas. Asimismo, es

esencial la idea de conformar imágenes dialécticas basadas en el montaje como método de composición, poniendo imágenes de distinta procedencia, haciéndolas colisionar en una aparente falta de vínculo, que permite, sin embargo, nuevas lecturas y significados inesperados. Es por esto que en nuestra práctica artística es imprescindible entender la misma interrelación del material visual apropiado como sistema y metodología para pensar y problematizar las imágenes con las que trabajamos.

### 3.3. *Techné*: ciencia y magia en el mundo de la imagen

Un halo mágico ha acompañado siempre a la imagen desde tiempos ancestrales, pues las representaciones trajeron lo invisible al mundo de lo visible, siendo éste el único dogma que según Éliphas Lévi sigue la magia<sup>23</sup>. La imagen, en sus diferentes medios, fue, por tanto, una herramienta por la cual acceder a lo oculto, lo misterioso, lo sobrenatural, en definitiva, a lo divino y lo trascendente, convirtiéndose en objetos de idolatría:

Durante milenios, lo lejano y lo caduco desbordaron, delimitaron y amenazaron el campo óptico; lo oculto era lo que daba su valor a lo patente. Lo próximo y lo visible no era a los ojos de nuestros ancestros sino un archipiélago de lo invisible, dotado de videntes y augures para servir de interpretantes, pues lo invisible y lo sobrenatural era el lugar del poder (...) Había, pues, un gran interés en que lo invisible se conciliara visualizándolo; en negociar con él; en representarlo. La imagen constituía no el objeto sino el activador de una permuta en el perpetuo comercio del vidente con lo no visto<sup>24</sup>.

222

En el primer capítulo ya citamos numerosos ejemplos de esta concepción mágica de las imágenes, que fueron recogidos y ampliamente estudiados por David Freedberg en su ya nombrado y célebre libro *El poder de la imagen*. Como vimos, desde los mitos primigenios hasta la contemporaneidad aparece la idea del *despertar* de las imágenes. Nos seduce y aterra a partes iguales el poder que tenemos de otorgar a nuestras representaciones la capacidad de cobrar vida propia, y por tanto, la posibilidad de perder el control sobre ellas, de que las imágenes acaben seduciéndonos por completo, arrollándonos, sometiéndonos. Es por esto que las reacciones iconoclastas, más o menos virulentas, contra las representaciones –ya sean estas por motivos religiosos, políticos, o de otra índole– son, en realidad,

23 Citado en DEBRAY, R. *Op. cit.*, p. 31.

24 *Ibid.*, p. 29.

un último grito desesperado de defensa ante ellas, un anhelo de mantenerse a salvo de su fatal influencia.

Por otra parte, y así lo indica el título de este subcapítulo – *Techné: ciencia y magia en el mundo de la imagen* –, además del componente mágico, la representación de imágenes en diferentes soportes no sería posible sin una técnica que sea capaz de hacerlas aparecer en su “cuerpo receptor” o “medium”, tal y como apunta Hans Belting: “las imágenes siempre se han basado en una técnica determinada para su visualización. Cuando distinguimos un lienzo de la imagen que representa, se presta atención a uno o a la otra, como si fueran distintas, pero no lo son”<sup>25</sup>. Sin ir más lejos, el término *techné* en la antigua Grecia hacía referencia al buen hacer de las obras que hoy denominaríamos obras artísticas, aunque como bien explica Régis Debray, quizás la actual categoría de “Arte” no se ajustaría a la de aquél entonces<sup>26</sup>. La *techné*, el buen obrar artístico, se consideraba “ciencia y magia, competencia y bricolaje” y abarcaba “los medios de actuar sobre la naturaleza”<sup>27</sup>.

223

Siguiendo lo expuesto por Debray, será precisamente a partir de la Grecia antigua cuando comience a cambiar el paradigma del mundo de la representación en Occidente. Las imágenes ya no serán un medio para acceder a lo invisible y a lo oculto, sino que se convertirían en herramientas de cognición, signos y pruebas de los fenómenos empíricos:

Los griegos separan la vista de la experiencia y de la acción para unirla al conocimiento de las causas y de los principios. El ojo, órgano de lo universal, libera de lo empírico. Gracias a él, el sujeto accede a la objetividad. El deseo de ver es deseo de verdad, la evidencia es el reordenamiento óptico de las apariencias, *theoria*. En cuanto que va de la sombra a la cosa, la mirada des-vela y hace que se manifieste la *a-letheia*, la verdad<sup>28</sup>.

25 BELTING, H. *Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología*, pp. 153-155.

26 DEBRAY, R. *Op. cit.*, p. 144.

27 *Ibid.*, p. 147.

28 *Ibid.*, p. 151.

Esta nueva concepción de la imagen y de lo visible culminará posteriormente en la modernidad, tal y como vimos brevemente en el apartado anterior, analizando el panel del Atlas de Warburg en el que presentó el cambio de modelo del pensamiento mágico al racional mediante la figura de Kepler como paradigma cientifista y también ocularcentrista, con sus estudios sobre las órbitas de Marte, la óptica y la fisiología ocular. Por supuesto, son muchos más los cambios en el marco histórico –cambios sociales, culturales, tecnológicos y científicos, o filosóficos– que hicieron posible este nuevo régimen escópico, es decir, el nuevo modelo de visión al que estamos haciendo referencia, y desde el punto de vista de esta investigación, sería inabarcable realizar un análisis pormenorizado de todos ellos<sup>29</sup>. Sin embargo, es evidente que, como afirma Debray, “las culturas de la mirada (...) no son independientes de las revoluciones técnicas que vienen a modificar en cada época el formato, los materiales, la cantidad de imágenes que en una sociedad se debe hacer cargo”<sup>30</sup>. En este sentido, parece haber un acuerdo dentro de los estudios visuales en fijar este régimen escópico –en el que todavía hoy podríamos decir que nos encontramos– que sigue vinculando la visión con la verdad, lo objetivo y lo racional. Así lo explica también José Luis Brea:

224

se instituye como «régimen escópico» dominante para una tradición que se extiende, para Occidente, a lo largo de varios siglos, entrando incluso a formar parte de distintos proyectos civilizatorios y, acaso, formaciones epistemológicas.

En lo que concierne esencialmente a esta *lógica de la visión* como relativa a una *teoría de la verdad*, en el fondo varían poco. Su presupuesto es que, en efecto, lo visible es verdadero –y lo verdadero visible– como entrometido recíproco de visión objetiva y verdad interior<sup>31</sup>.

29 Si bien ya hemos nombrado varios ensayos fundamentales, como los de Martin Jay, Jonathan Crary, o Régis Debray, que sí que exponen y describen de manera detallada, y desde diferentes enfoques, este fenómeno.

30 *Ibid.*, p. 38.

31 BREA, J. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, p. 24.



La llegada de la fotografía confirmó esta noción sobre la producción y concepción de imágenes, como es bien sabido y hemos comentado anteriormente, pues éstas, por primera vez, eran creadas casi de manera automática por una máquina, un aparato “producto de los textos científicos aplicados”<sup>32</sup>, y no de un modo manual o artesanal como sí lo hacían las tradicionales (pinturas, grabados, dibujos...), siguiendo la definición que ofrece Vilém Flusser entre las imágenes técnicas y las tradicionales en su texto *Hacia una filosofía de la fotografía*. En este nuevo estadio, las imágenes dejaron de ser meras representaciones para convertirse en signos y huellas de la realidad, olvidando definitivamente –al menos a priori– el halo mágico que siempre las acompañó.

En el proyecto *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos* que estamos analizando, se puede observar, tanto en el lienzo como en la pieza audiovisual, cómo se establece una comparativa, entre las representaciones tradicionales y las imágenes técnicas. En el cuadro –continuando con la descripción iconográfica que hemos ido haciendo de izquierda a derecha a lo largo de este capítulo– vemos, por último, el diseño del Rifle Maxim patentado en 1884, y unas estatuas pertenecientes al salón greco-romano del Museo Británico. En la composición, ambas imágenes mantienen una presencia similar, el rifle aparece agrandado, casi al mismo tamaño que la estatua que porta una lanza, equiparándose de alguna manera, a pesar de la evidente diferencia técnica en su producción.

A priori, la utilidad o expectativa de cada una de las figuras representadas es completamente distante, una utilitaria, destinada a la fabricación de un arma; la otra vinculada a fines artísticos y/o simbólicos, ubicada en un espacio museístico. Formalmente, las diferencias también saltan a la vista, las líneas planas y abstractas del rifle, contrastan con la tridimensionalidad de la escultura y la reproducción de cada uno de sus detalles. Sin embargo, ambas imágenes son más cercanas de lo que aparentan. Podríamos pensar que la imagen de referencia de las esculturas greco-romanas reproducida en nuestra pintura es simplemente la muestra de una técnica tradicional –la talla en piedra–, siguiendo la diferencia propuesta por Flusser. No obstante,

como ya hemos señalado, el fragmento pertenece a una serie fotográfica de Roger Fenton de 1854 sobre el Museo Británico. La fotografía es en realidad una imagen estereoscópica, es decir, dos imágenes duplicadas y separadas, que vistas con un visor estereoscópico producían una imagen tridimensional. Este tipo de fotografías eran muy comunes en el s.XIX, siendo utilizadas normalmente como tarjetas de recuerdo y reclamo turístico. Por tanto, y aun a riesgo de caer en una obviedad, es importante señalar y recordar que ambas son consecuencia directa de la técnica, independientemente de cuál sea ésta, y ambas siguen teniendo, al fin y al cabo, un uso utilitario o instrumentalizado.

88. Página siguiente:  
Detalle del cuadro  
*Armas para salvar  
hombres, imágenes  
para someterlos*, Ana  
Císcar. Óleo, esmalte y  
spray sobre lino, 250 x  
193 cm, 2019.

89. Roger Fenton,  
*Group of Muses  
in the British  
Museum*. Fotografía  
estereoscópica,  
8 x 17 cm, 1854.



En la pieza audiovisual del proyecto también aparecen varios hitos del desarrollo de diferentes tipos de imágenes técnicas. En primer lugar, y dando comienzo al vídeo, vemos los primeros estudios fotográficos en movimiento realizados por Étienne-Jules Marey a partir de 1860, para documentar y analizar la locomoción humana y animal. Estas cronofotografías, junto con las de Eadweard Muybridge, no son sólo un simple experimento para estudiar la biomecánica bajo diferentes posiciones o actividades, sino que fueron la antesala fundamental para la invención posterior del cinematógrafo, así como otros dispositivos de mayor o menor complejidad que generaban la misma sensación

MECHANISM

-.297,278.

fig. 1

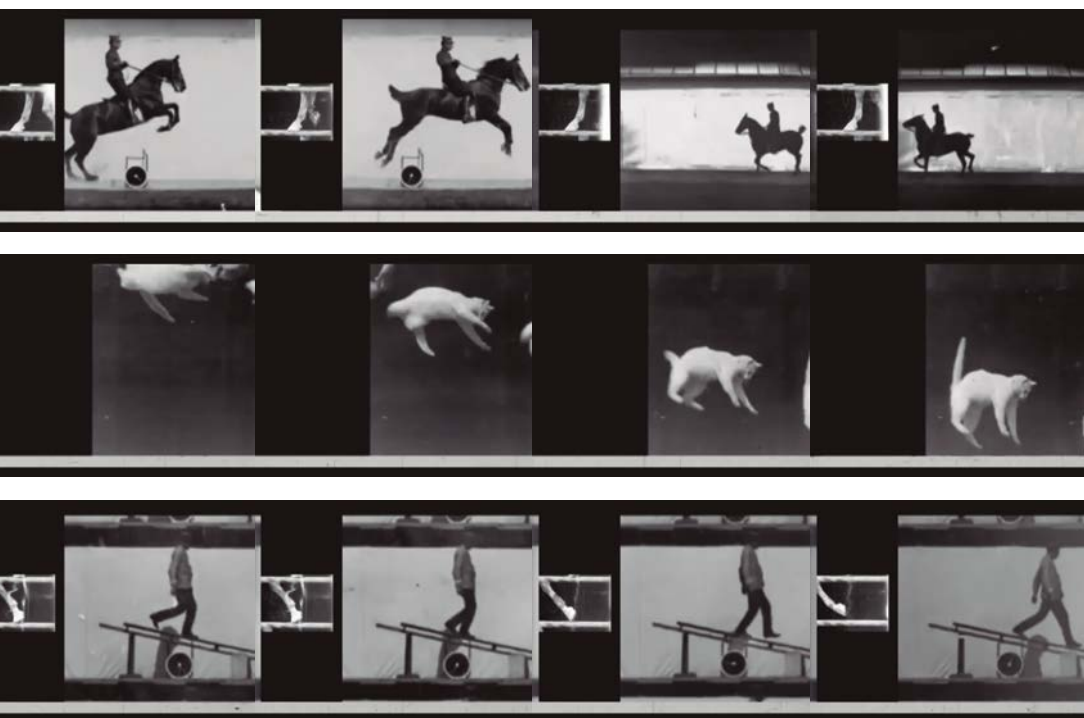


Machine 3 <sup>Proprietor</sup> <sub>Patent</sub>  
By Parker W. Pease



de movimiento (de nuevo la idea del *despertar* de las imágenes, de cobrar vida propia), como el taumatropo<sup>33</sup>. Los trabajos Marey y Muybridge fueron pioneros al abrir el camino de la imagen en movimiento, y asemejar la representación todavía más a nuestra visión dinámica y cambiante, pero también permitieron ver y congelar todo aquello que no estaba al alcance de nuestra percepción, observar detenidamente elementos y fenómenos que formaban parte de lo invisible (una vez más las imágenes en su papel de representar lo oculto). De pronto fuimos capaces de examinar y diseccionar con detenimiento y detalle el galope de un caballo, la caída siempre fortuita de los gatos, el vuelo de una libélula, o los movimientos del aire, por enumerar algunos de los ejemplos que aparecen en nuestro vídeo.

90. Fotogramas del vídeo *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*, Ana Císcar. Vídeo digital, 5', 2019.



33 Para más ejemplos, consultar CRARY, J. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, pp. 133-178. El autor analiza los diferentes dispositivos previos al cinematógrafo, como el fenaquistoscopio, zootropo, etc.

La fotografía, junto con otros dispositivos y artefactos ópticos, contribuyeron, por tanto, al desarrollo científico durante el s.XIX generando una gran cantidad de usos y utilidades, tanto en el mundo de las ciencias naturales, como en ciencias novedosas que fueron apareciendo en aquel tiempo –ciencias humanas dirigidas al control y a la disciplina de los cuerpos, como la antropología, la etnografía, psiquiatría, criminología, etc.<sup>34</sup>–, terminando de legitimar el proyecto cultural de la modernidad que generó una concepción positivista alrededor de la visualidad y su régimen escópico.

Sin embargo, el procedimiento técnico y racional que posibilitó este nuevo medio, era a todas luces un gran enigma para la gran mayoría de personas. Prueba de ello son los testimonios de la época, como el del escritor August Strindberg, muy interesado en los estudios sobre la alquimia y los nuevos dispositivos ópticos, que escribió en 1896: “La fotografía ha pasado de ser un experimento científico a convertirse ahora en un juego, y sin embargo todo el proceso continúa siendo un misterio”<sup>35</sup>. Esta situación un tanto paradójica es explicada en la tesis del investigador Gabriel Mario Vélez Salazar, titulada *La fotografía como herramienta del pensamiento mágico* (2004), en la que el autor plantea un extenso análisis de cómo el proyecto moderno basado en el discurso científico y el desarrollo tecnológico acaba cayendo también en un nuevo orden mítico o místico, siendo la fotografía “un soporte del pensamiento mágico”<sup>36</sup>. Como afirma el autor: “Nos encontramos en el ámbito de las mitologías de la técnica. Cuando, enfrentados a la imposibilidad de acceder al conocimiento positivo de un fenómeno, trasladamos sus procesos y sus resultados al campo de lo inexplicable, de lo milagroso”<sup>37</sup>. Algo similar planteó también Benjamin en su célebre texto *Pequeña historia de la fotografía* (1931):

A la vez que la fotografía abre en ese material los aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado

34 Estudiadas ampliamente por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (1979)

35 STRINDBERG, A. *Una mirada al Universo*, p.139.

36 VÉLEZ, G. *La fotografía como herramienta del pensamiento mágico*, p. 118.

37 *Ibíd.*, p. 84.



cobijo en los sueños en vigilia, pero que ahora, al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica<sup>38</sup>.

No obstante, a pesar de no entender los códigos ni de los nuevos dispositivos, ni de las imágenes resultantes, se les otorgó una supuesta neutralidad objetiva a las imágenes técnicas, fomentando una confianza ciega no sólo a lo que *veíamos* en ellas, también en el proyecto moderno que depositó todas sus esperanzas en el desarrollo tecnológico. Para Vilém Flusser, olvidar la parte más simbólica de las imágenes que implicaba una interpretación de las mismas, hizo que cayéramos en esta peligrosa credulidad:

Parece que aquello que vemos al contemplar las imágenes técnicas no son símbolos que necesiten descifrarse, sino indicios del mundo al que significan

(...)

Este carácter aparentemente no simbólico, “objetivo”, de las imágenes técnicas hace que el observador las mire como si no fueran realmente imágenes, sino una especie de ventana al mundo. El observador confía en ellas como en sus ojos. Si las critica, no lo hace como una crítica de la imagen, sino de la visión; sus críticas no se refieren a la producción de imágenes sino al mundo “en cuanto visto a través de ellas”. Tal actitud acrítica hacia las imágenes técnicas es peligrosa en una situación donde dichas imágenes están a punto de desplazar los textos<sup>39</sup>.

230

La tesis –o mejor dicho, propuesta– de Flusser en su texto es, precisamente, volver a advertir de un modo crítico las imágenes técnicas, concretamente, saber descifrar las imágenes fotográficas y generar así, una filosofía de la fotografía, como indica el título de su ensayo. Para ello, el filósofo plantea aprender a leer los nuevos códigos del medio técnico, el cual, lejos de ser neutral, programa nuestro modo de utilizar y ver a través del aparato fotográfico, con el fin de evitar la automatización y caer bajo el dominio del dispositivo:

38 BENJAMIN, W. *Iluminaciones*, p. 52.

39 FLUSSER, V. *Op. cit.*, p.18.

La cámara codifica los conceptos contenidos en su programa en y a través de las fotografías, las cuales intentan entonces programar a la sociedad como un mecanismo retroalimentador cuyo fin es el futuro mejoramiento del programa. Cuando la crítica fotográfica logra comprender estas dos intenciones contenidas en cada fotografía, puede considerarse que el mensaje fotográfico ha sido descifrado. Pero mientras la crítica fotográfica fracase en esto, las fotografías permanecerán indescifradas y mantendrán su apariencia de situaciones del mundo “exterior”, las cuales parecen haberse impreso “por si mismas” sobre una superficie. Si se permitiera aceptar a las fotografías de manera acrítica, ellas servirían perfectamente a su propio fin: programarían a la sociedad para una conducta mágica al servicio de las funciones de los aparatos<sup>40</sup>.

El análisis de Flusser, siguiendo la estela teórica de autores como McLuhan y su estudio sobre los medios y su capacidad de generar, o modificar, el mensaje, lejos de presentarse como herramientas pasivas, nos ha interesado especialmente para analizar las piezas que hemos producido para esta investigación, sobre todo respecto a los proyectos que presentamos en este capítulo y en el siguiente. Su crítica a la instrumentalización de los aparatos ópticos (concretamente la cámara fotográfica), y como el gesto y la mirada humana se han ido desvinculando de estos dispositivos en pos de, según el autor, “los intereses de todo el complejo industrial militar e ideológico”<sup>41</sup>, nos ha ayudado a la comprensión del nuevo paradigma del ver y de la organización de la mirada, de los procesos de producción de las imágenes, de la construcción de sentido a través de ellas, y por supuesto, a cómo las imágenes son capaces de generar relaciones de sometimiento y control.

Sin embargo, tal y como comentábamos más arriba en relación a la comparativa entre la imagen del rifle de Maxim y la fotografía estereoscópica de las esculturas del Museo Británico que aparecen en nuestro lienzo, e independientemente de la distinción que propone Flusser entre las imágenes tradicionales y las técnicas, es preciso volver a señalar que la técnica siempre ha estado presente en la elaboración de las representaciones, sean

40 *Ibid.*, p. 44.

41 *Ibid.*, p. 67.



cuales sean los procedimientos, dispositivos, o aparatos necesarios para su creación, o si éstos son más o menos complejos. El *problema*, como bien apunta el filósofo, es cuando prescindimos y obviamos su otro componente primigenio, la parte más sensible o mitológica de las imágenes, lo que de algún modo nos permitiría interpretar de manera simbólica –incluso podríamos decir humanista– el mundo de las imágenes, y lo que nos ha hecho desarrollar la relación tan compleja, como ambivalente, que tenemos con ellas. Esta idea es la que propone Gabriel Mario Vélez Salazar en su investigación, pues lejos de entender el pensamiento mágico como algo primitivo, tal y como se hiciera desde el proyecto moderno en su desmitificación del mundo, propone una simbiosis entre ambos modelos culturales:

Debemos admitir simplemente que, frente a la linealidad del pensamiento racional, el pensamiento simbólico –mágico– en su multidimensionalidad, es mucho más versátil y se adecua mejor a las dinámicas emocionales que imperan en las actuaciones humanas. De este modo se hacen explícitas las fuertes relaciones que se establecen entre el pensamiento mágico y el pensamiento racional<sup>42</sup>.

232

De este modo, y siguiendo con la argumentación propuesta por los autores citados, podríamos concluir que, conforme los procesos de elaboración de las imágenes se van complejizando y *tecnificando* cada vez más, olvidando al mismo tiempo el halo más simbólico y mitológico del origen de las representaciones, caemos, como ya señaló Flusser, en conductas *ciegas* y de sometimiento con respecto a los aparatos, y por ende, con las imágenes resultantes, volcándonos en una lectura de credulidad total a lo que éstas muestran, al vincular su creación con un proceso objetivo basado únicamente en la ciencia, la razón y la técnica.

### 3.4. Cuando las imágenes disparan

Según lo recorrido a lo largo de este capítulo, y desengranando algunos de los aspectos teóricos más destacados del proyecto, podríamos recapitular y señalar que lo que plantea la obra *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*, es la relación intrínseca entre los procesos de racionalización y progreso –propios de la modernidad–, con la destrucción, y cómo las imágenes participan de algún modo en esta barbarie. Sin ir más lejos, el mismo título de la pieza hace alusión a las justificaciones que dio Richard Jordan Gatling, el creador de la primera ametralladora automática, en defensa de su invento. Según Gatling, horrorizado tras ver las espantosas heridas producidas por las bayonetas y mosquetas durante la guerra de Secesión, quiso inventar un arma más eficiente, ahorrando vidas de soldados al necesitar menos combatientes en la batalla y ser una máquina más mortífera para el bando enemigo. En este retorcido, y a la vez terroríficamente lógico argumento, en el que se presupone que un arma pueda salvar vidas, y que al tiempo sean las imágenes las que sometan a los hombres, se condensan gran parte de las ideas principales que hemos ido apuntando no sólo en el proyecto que nos ocupa, sino también (de forma más o menos directa) en el resto de obras que estamos estudiando en esta investigación.

Bajo esta premisa, tanto en el lienzo como en la pieza audiovisual, decidimos trabajar con diferente material gráfico preexistente en el que se planteara la dualidad y doble cara del proyecto moderno, así como el vínculo entre armas e imágenes –tema que también abordamos en las obras del proyecto *The act of seeing with no eyes* (2020), en el siguiente capítulo–.

Respecto a este asunto, quizás una de las partes más representativas de este símil sea la elocuente imagen de Étienne-Jules Marey disparando su revólver fotográfico, con la que se abre nuestro vídeo. Marey, implicado en el estudio y registro del movimiento, inventó en 1882 este extravagante dispositivo fotográfico con la forma y el funcionamiento mecánico de un fusil de fuego. Fue gracias a este aparato de aspecto amenazante, pero

(en apariencia) inofensivo, que *disparaba* doce fotografías por segundo, con el que pudo desarrollar sus cronofotografías. En una carta a su madre, Marey afirmó, orgulloso de su hallazgo:

Tengo un fusil fotográfico que no es en absoluto mortífero, y que es capaz de captar la imagen de un pájaro volando, o de un animal corriendo, en un tiempo inferior a 1/500 de segundo. No sé si puedes formarte una idea de lo que significa esta rapidez, pero es realmente sorprendente<sup>43</sup>.



91. Boceto-collage descartado para el cuadro del proyecto *Armas para salvar hombres, imágenes para somerterlos*, en el que se ve el retrato familiar del clan Gatling posando con la ametralladora automática

Asimismo, como ya se ha mencionado, la imagen pintada del diseño del rifle automático Maxim que aparece en el lienzo, ubicada entre en panel del Atlas de Warburg y las figuras greco-romanas, podrían interpretarse, no solo como ejemplo de diferentes estadios del progreso técnico y racional, sino también como una comparativa que parece advertirnos de la *peligrosa similitud* entre armas, cámaras, y las imágenes que éstas producen. Al igual que

43 Citado en SBRICCOLI, A; VALLS, A. *H(a)unting images. Anatomía de un disparo*, p.9.

92. Fotogramas del video *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*, Ana Císcar. Vídeo digital, 5', 2019.

el famoso eslogan publicitario de Kodak de 1888 –“Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”– que resaltaba el fácil uso de la cámara: “la única que todo el mundo puede utilizar sin instrucciones”<sup>44</sup>. Los anuncios de armamento automático que comenzaron a aparecer durante la misma época, parecían clamar lo mismo, es decir, sus sencillos y eficaces mecanismos, aptos para todo el mundo. La estrategia de esconder los complejos engranajes de estos aparatos (ópticos o bélicos), se asemeja a lo que Vilém Flusser apuntó sobre su automatización, y cómo gracias a esta cualidad la función humana va quedando cada vez más excluida y dominada por estos dispositivos:

las decisiones humanas se toman con base en las decisiones de los aparatos; las decisiones humanas han degenerado en decisiones “funcionales”, y la intención humana se ha evaporado. A pesar de que los aparatos fueron originalmente producidos y programados para servir a la intención humana, ésta se ha ocultado detrás del horizonte de los aparatos<sup>45</sup>.

235

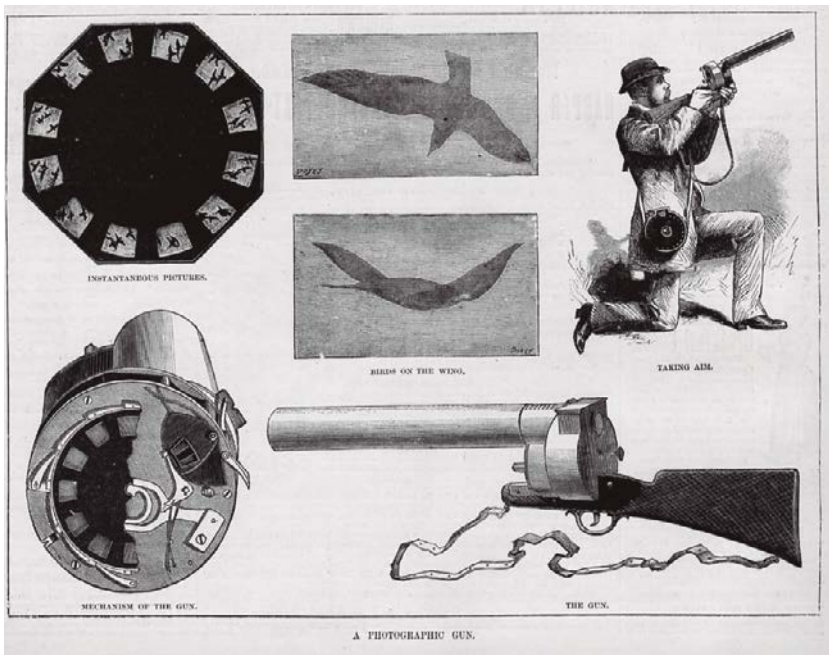


44 Visto en Wikipedia, *You Press the Button, We Do the Rest* <[https://en.wikipedia.org/wiki/You\\_Press\\_the\\_Button\\_We\\_Do\\_the\\_Rest](https://en.wikipedia.org/wiki/You_Press_the_Button_We_Do_the_Rest)> [Consulta: 09/11/2022]

45 FLUSSER, V. *Op. cit.*, p. 68.

También Susan Sontag ha analizado este rasgo distintivo de los dispositivos fotográficos en su texto *En la caverna de Platón* (1973):

La cámara, como el automóvil, se vende como un arma depredadora, un arma tan automática como es posible, lista para saltar. El gusto popular espera una tecnología cómoda e invisible. Los fabricantes confirman a su clientela que fotografiar no requiere pericia ni habilidad, que la máquina es omnipotente y responde a la más ligera presión de voluntad. Es tan simple como encender el arranque o apretar el gatillo<sup>46</sup>.



93. Diseño del fusil fotográfico, Étienne-Jules Marey, 1882.

94. Anuncio de la primera cámara fotográfica Kodak, 1888.

THE KODAK CAMERA.

“You press the button, -  
- - - we do the rest.”

The only camera that anybody can use  
without instructions. Send for the Primer,  
free.

The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.

**The Eastman Dry Plate and Film Co.,**

Price \$25.00—Loaded for 100 Pictures,                      ROCHESTER, N. Y.

A full line Eastman's goods always in stock at LOEBER BROS., 111 Nassau  
Street, New York.

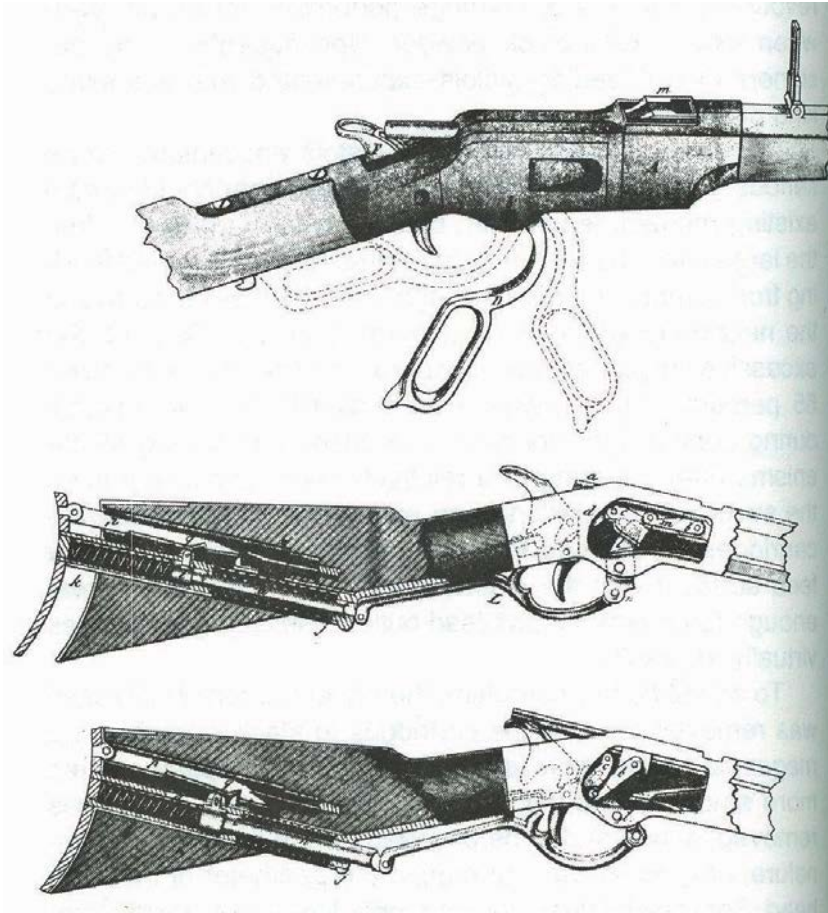
Por supuesto, no sólo ha sido la automatización y sencillez las características que han hecho que se hagan analogías entre cámaras y armas, o incluso, como señalamos nosotros, entre imágenes y armas. Esta relación se ha abordado en numerosas ocasiones desde la invención de la fotografía, como ya hemos visto, desde la teoría a través de los estudios visuales, y por supuesto, también desde la práctica artística. Sin ir muy lejos, la propia jerga fotográfica alude constantemente al acto de portar y utilizar un arma: apuntar y visualizar un objetivo, capturar, sin ir muy lejos en inglés la palabra *shot* se utiliza tanto para disparar un arma, como para hacer una fotografía. Por lo tanto, no es de extrañar que Marey escogiera el rifle como forma y estructura para su invento, pues le permitía la precisión y la eficacia propia de un fusil, que sincroniza a la perfección la acción de apretar el gatillo con la de capturar un objetivo. Y aunque sabemos que el rifle de Marey no es un arma letal, “hay algo depredador en la acción de hacer un foto”<sup>47</sup>, como afirma Sontag, puesto que “transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente”<sup>48</sup>. También Flusser ha señalado el carácter predadorio del aparato, así como la actitud de acecho que adquiere el fotógrafo debidamente *armado* con su cámara<sup>49</sup>.

47 *Ibíd.*

48 *Ibíd.*

49 FLUSSER, V. *Op. cit.*, p. 23.





95. Diseño del rifle Maxim, patentado en 1884.

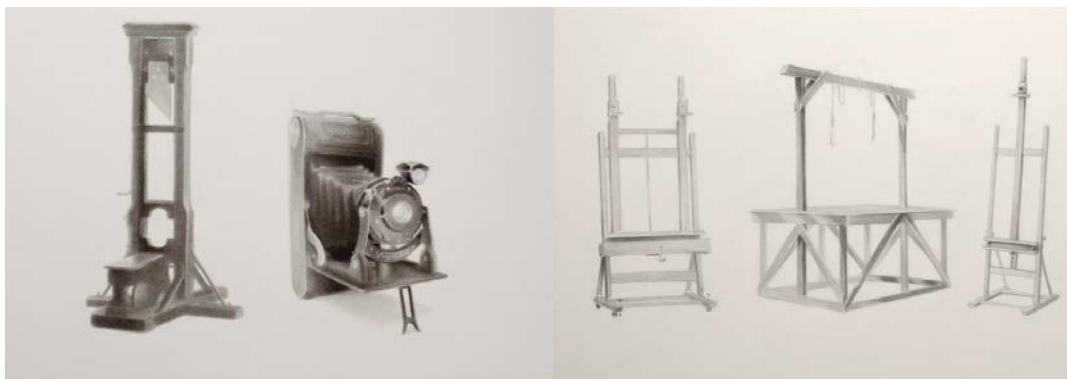
Desde la práctica artística, artistas y comisarios también se han aproximado a esta perspectiva crítica del acto y dispositivo fotográfico. Un ejemplo relativamente reciente, y que pudimos ver personalmente, siendo una clara referencia para nuestro trabajo e investigación, sería la exposición *H(a)uting images: Anatomía de un disparo* (2017) celebrada en Barcelona. La muestra, comisariada por Ada Sbriccoli y Arola Valls, agrupa la obra de artistas contemporáneos como Jeff Wall, Harun Farocki, The Atlas Group o el ya mencionado Simeón Saiz Ruiz, que plantean la violencia y el poder intrínseco de la fotografía desde enfoques formales muy diferentes. Una de las piezas de la exposición, concretamente *Attack Piece* (1975) de Dara Birnbaum, retrata a la perfección el voraz modo que tienen las cámaras de capturar las imágenes. Mediante una instalación con dos monitores de vídeo



enfrentados, vemos la confrontación performativa entre unos chicos portando una cámara super-8 y la artista, que intenta defenderse de la invasión que esta produce.

También nos parecen especialmente interesantes los dos dibujos del artista plástico Chema López titulados *Técnica y práctica de las artes* (2014). En ellos se representan unos caballetes de pintura junto a una horca, y una guillotina junto a una cámara respectivamente. Las dos herramientas propiamente artísticas contrastan con las dos técnicas de ejecución, equiparándolas al darles la misma escala, además del parecido formal y estructural entre los objetos dibujados. Así mismo, el irónico título de las obras aún ahonda más en la analogía que genera el artista, remitiendo al libro de Thomas de Quincey, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*.

239



96. Chema López,  
*Técnica y práctica de las artes*. Grafito sobre papel, 70 x 50 cm, 2014.

Tanto la muestra expositiva, como los dibujos, o los textos mencionados de Sontag o Flusser, son solo unos ejemplos que comparten la misma preocupación acerca de la *peligrosidad* de estos aparatos ópticos y/o artísticos, generadores de imágenes. Estas propuestas parecen querer explorar y problematizar, del mismo modo que intentamos nosotros a través de nuestra obra, posibles respuestas especulativas a la pregunta que se plantea Didi-Huberman a propósito de la obra de Farocki: “¿por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa

en la destrucción de los seres humanos?”<sup>50</sup>. Como hemos comentado en varias ocasiones anteriormente, este interrogante fue, en cierto modo, el desencadenante de esta investigación, sirviéndonos como hilo conductor en el que vertebrar gran parte de los diferentes asuntos que se tratan en esta tesis. La cita del historiador francés está planteada en el prólogo que da pie a los textos que Farocki escribió a lo largo de su carrera compilados en el libro *Desconfiar de las imágenes* (2013). El texto de Didi-Huberman titulado *Cómo abrir los ojos*, aparte de hacer un extenso y acertado análisis sobre las cuestiones fundamentales de la obra del director alemán, interpela de manera constante al lector, del mismo modo que hace Farocki con sus films, preguntándole cómo tomar posición, cómo mirar el mundo cuando somos nosotros también los que estamos sometidos constantemente a una mirada ajena y técnica, en definitiva, cómo podemos abrir los ojos sin ser cómplices de la barbarie, si es que esto es posible.

En este sentido, vemos necesario destacar y detenernos, aunque sea brevemente, en la obra del cineasta alemán, dado que sus películas y textos supusieron, como es lógico, una gran influencia para desarrollar el proyecto *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*, y la serie de obras que analizaremos en el siguiente capítulo. Las referencias a Farocki son bastante claras en nuestro proyecto, desde la cuestión formal, como veremos en el apartado 3.6. *Dialéctica del montaje entre diferentes medios: vídeo y pintura*, pero sobre todo, desde el punto de vista temático y teórico, puesto que la principal inquietud del director, hablando en términos generales, sería la de analizar desde una perspectiva crítica el demoledor desarrollo técnico y los modos de producción de las imágenes, así como su fuerte vinculación con la guerra, el poder, o la vigilancia. Como señala Elisabeth Collingwood, en toda la filmografía del director alemán se analizarán, desde diferentes puntos de vista, las “forma de vida en la que la “destrucción” y “producción”, guerra y crecimiento del capital se abrazan, entrelazan y determinan mutuamente como parte del mismo sistema, de un mismo movimiento, de una misma expansiva racionalidad”<sup>51</sup>.

50 DIDI-HUBERMAN, G. “Cómo abrir los ojos”, en FAROCKI, H., *Desconfiar de las imágenes*, p. 28.

51 COLLINGWOOD-SELBY, E. “Reconocer y perseguir de Harun Farocki: El dominio de la imagen operativa”, en FERNÁNDEZ, D. (ed.) *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*, p. 60.

Esta idea la vemos de forma muy clara desde sus primeras películas, como en *Fuego Inextinguible* (1969), *Cómo vemos* (1986), *Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra* (1988), u otras posteriores como la trilogía *Eye/Machine* (2001-2003). En todas ellas, así como en los textos que Farocki fue publicando en diferentes medios, se hace patente la perspectiva altamente politizada de su discurso, muy vinculada al pensamiento y a la corriente filosófica de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, concretamente sobre su “dialéctica de la razón autodestructiva”<sup>52</sup>. En sus films, Farocki parece advertirnos sobre cómo el dominio de la técnica y el uso instrumentalizado de la ciencia, deviene, inevitablemente, no sólo al dominio de la naturaleza, sino al sometimiento total del hombre:

La evolución de la máquina se ha convertido ya en la evolución de la maquinaria de dominio, de tal modo que la tendencia técnica y social, desde siempre entrelazadas, convergen en la dominación total del hombre (...) La adaptación al poder del progreso implica el progreso del poder<sup>53</sup>.

241

Esta racionalidad llevada a su expresión más destructora la explorará en su ópera prima, *Fuego inextinguible* (1969), en la que Farocki señala los terribles y lógicos argumentos que uno de los personajes, un trabajador de una planta química, utiliza para justificar la fabricación del napalm, y cómo mediante el trabajo en cadena se acaban ocultando los procesos de producción de esta peligrosa sustancia utilizada en la Guerra de Vietnam<sup>54</sup>:

– Estoy convencido de que el napalm es una buena arma para salvar vidas.

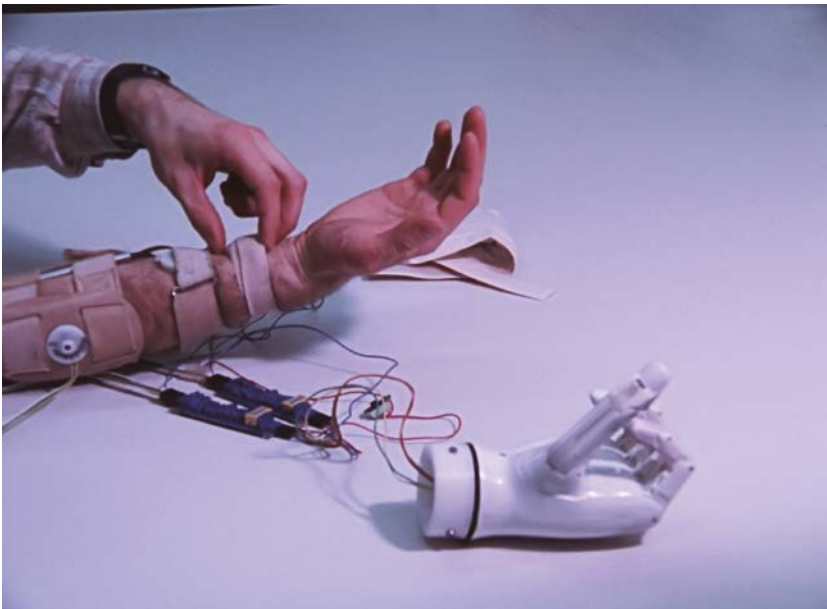
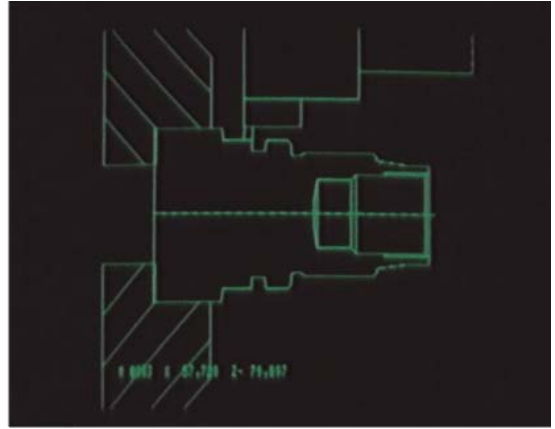
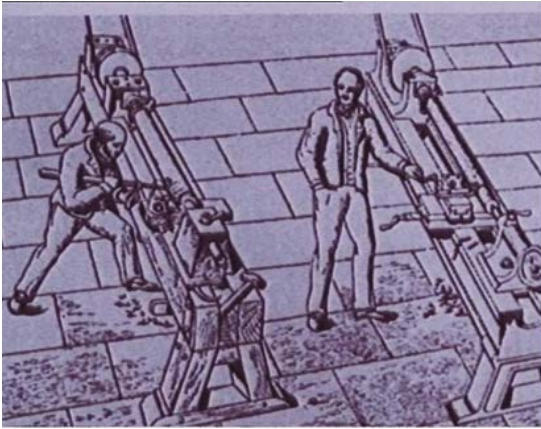
(...)

52 DIDI-HUBERMAN, G. *Ibid.*

53 ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la Ilustración*, p. 88.

54 CISCAR, A. “La imagen en cuestión. El cine de Harun Farocki”, en *Vinculaciones ineludibles. La subversión conmutativa entre el cine y las artes*, p. 17.

– Una empresa química es como una serie de bloques de construcción, dejamos que cada trabajador trabaje en un solo bloque. Luego reunimos los bloques para fabricar lo que nuestros clientes nos solicitan. Cada empleado realiza una tarea específica, eso es lo mejor para mantener el secreto<sup>55</sup>.



242

97. Harun Farocki, fotogramas de la película *Cómo vemos*, 1986.

98. Harun Farocki, fotograma de la película *Cómo vemos*, 1986.

Del mismo modo, en la película *Como vemos* (1986) el director analiza y presenta la relación intrínseca entre diferentes avances técnicos o infraestructurales, tales como el telar mecánico, máquinas de locomoción, computadoras o carreteras, con el desarrollo armamentístico.

Todos estos ejemplos, que el director extrapola también al ámbito bélico, estarían basados en la misma lógica de la búsqueda de la eficiencia como máximo fin mediante la automatización y mecanización, dejando cada vez más de lado la intervención humana, tal y como muestra el propio Farocki con la mano robótica en una de las últimas secuencias de su ensayo audiovisual. Es interesante como el artista genera un despliegue discursivo que obliga al espectador a tomar una posición crítica frente a la neutralidad de la que se ha vanagloriado el desarrollo tecnológico, pero que, como afirman autores como Habermas o Marcuse, sería tremendamente ingenuo caer en esta concepción tradicional de ver en la tecnología una presunta imparcialidad, o incluso inofensividad, puesto que también son generadoras de significación y subjetivación en sus funciones literales o simbólicas. Así lo afirma Joseph Weizenbaum:

una herramienta siempre es a la vez un modelo de su propia reproducción y una instrucción de uso para la aplicación de las capacidades que simboliza (...) La herramienta como símbolo trasciende así un rol como un medio práctico para un fin determinado y es un elemento constitutivo para la recreación simbólica del mundo por parte de las personas<sup>56</sup>.

En nuestra pieza audiovisual también se manifiesta de un modo muy claro la relación entre el desarrollo tecnológico y el armamentístico. Después de la secuencia de las cronofotografías de Étienne-Jules Marey con el fusil fotográfico, que funcionan como prólogo, aparecen de manera intercalada las populares imágenes de la Operación Teapot de 1955 emplazadas en el Sitio de Pruebas de Nevada –la reserva militar estadounidense donde se llevan a cabo testeos de armas atómicas–, junto con imágenes de lo que se conoce comúnmente como *juegos de guerra*, es decir, simuladores para el entrenamiento militar. A continuación,

vemos fragmentos volteados de un reportaje francés sobre la Guerra Civil Española, anuncios de los años cincuenta de armas de juguete, y uno de los primeros videojuegos de “hundir la flota”. Y aunque es cierto que la lectura de la sucesión de estos audiovisuales superpuestos en el montaje crea unas analogías muy literales, nos parecían imágenes interesantes porque todas ellas son paradigmáticas en cierta medida, precisamente por el contraste que crean entre, por una parte, su carácter representativo y ficcional, y por otra, su supuesta función de registro y documento. En el caso de las imágenes de la Operación Teapot esto se puede apreciar notoriamente: los muñecos y las escenas cotidianas de un pueblo, son recreados con todo lujo de detalles para poder registrar, observar y cuantificar su destrucción. Lo teatralizado, o la idea de simulacro, también están presentes en el juego, en este caso en los diferentes *juegos de guerra* que aparecen en nuestro vídeo. Entre ellos realmente no hay mucha diferencia, los niños emulan el combate y disparan con sus fusiles de plástico, igual que los soldados en sus entrenamientos juegan al reconocimiento y al manejo de sus armas, como si de un videojuego se tratara, mientras, por otro lado, vemos el documental sobre nuestra Guerra Civil.

99. Página siguiente: Fotogramas del video *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*, Ana Císcar. Vídeo digital, 5', 2019.

De esta manera, se hace palpable la doble violencia que las imágenes son capaces de ejercer, la simbólica, que como afirma Weizenbaum sobre la herramienta, recrean y conforman el mundo, al tiempo que el mundo las configura, en una sinergia simulativa. Este proceso en el que las representaciones imitan y sustituyen lo real, a la par que lo real reproduce también lo representado, ya lo señalamos en el primer y segundo capítulo, siendo nombrado por el historiador Horst Bredekamp como acto icónico, el cual se da especialmente en el ámbito militar:

El acto sustitutivo icónico tiene, en su forma precaria de acoplamiento de imagen y persona, su lado más vejatorio en el ámbito de lo militar (...) Los hechos se han caracterizado como «guerra asimétrica», un concepto que incluye directamente también las imágenes entre los medios del conflicto (...) En un conflicto determinado por la desigualdad de las armas, se trata de hacer que las imágenes actúen como armas en el sentido directo. Para el bando inferior en lo armamentístico, es importante disolver límites territoriales y emplear en este campo de batalla sin fronteras otros medios distintos a los fusiles, tanques y aviones. El novedoso







carácter del conflicto radica en el hecho de que los ojos a los que pueden llegar los medios de comunicación, también de los que no participan, se convierten en medio y objetivo de esa disolución de límites<sup>57</sup>.

Efectivamente, no hace falta que las imágenes disparen para que se utilicen como armas. Y al margen de las guerras de la información en los medios, las imágenes participan de manera directa en los conflictos bélicos desde múltiples y diversos modos, como hemos visto. En el siguiente capítulo seguiremos analizando más en profundidad, y a través de nuestra obra artística, los vínculos ineludibles entre la visión, la óptica y la técnica, con la guerra.

Como el lector puede deducir de lo dicho hasta el momento, analizar bien los trabajos de artistas como Harun Farocki, así como acercarnos a la lectura de autores de la corriente de la teoría crítica y, lógicamente, de los estudios visuales, supuso para nuestra investigación, la comprensión e intención de la línea discursiva que estábamos llevando a cabo de manera intuitiva también con nuestras obras. Siguiendo lo afirmado por David Rodowick en relación al cineasta alemán: “lo más básico, pero a la vez lo más acertado, que uno puede decir sobre el trabajo de Farocki es que es el resultado de una vida consagrada a la crítica de las imágenes desde las imágenes”<sup>58</sup>. Y del mismo modo, aunque salvando las distancias, consideramos que nuestras obras apuntarían hacia la misma dirección, puesto que, tal y como señala Didi-Huberman: “una crítica de las imágenes no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de imágenes críticas. Las imágenes, no importa cuán terrible sea la violencia que las instrumentalice, no están totalmente del lado del enemigo”<sup>59</sup>.

57 BREDEKAMP, H. *Op. cit.*, p. 168.

58 Traducido por la autora. RODOWICK, D. *Eye Machines: the art of Harun Farocki*. Visto en la revista digital *Artforum* <<https://www.artforum.com/features/eye-machines-the-art-of-harun-farocki-222740/>> [Consulta: 12/12/2022].

59 DIDI-HUBERMAN, G. *Op. cit.*, p.28.

### 3.5. Leer la pintura

Tal y como se aprecia a primera vista, una de las características formales que más destaca en mayor o menor medida en las piezas que hemos realizado, y analizamos en esta investigación, sería la relación que se establece entre las imágenes representadas y los textos. Este vínculo viene dado de forma natural por la procedencia del material apropiado en el que nos hemos basado para poder realizar nuestro trabajo, normalmente diferentes libros de texto y catálogos. En el caso del proyecto *Otros crímenes de archivo* (2019) que ya vimos en el anterior capítulo, fue la publicación *Art Handling in oblivion* (2012) de Rob van Leijsen. De igual modo, el último proyecto que veremos en esta investigación, *The act of seeing with no eyes* (2020), también está basado en un catálogo dedicado a Ernst Jünger. En el proyecto *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos* (2019) la relación entre texto e imagen predomina notoriamente en el lienzo, al haber un gran cuadro de texto en la parte izquierda de la composición. Como ya indicamos en el primer apartado de este capítulo, se trata de un fragmento casi completo de una página del libro *Goya* de Ramón Gómez de la Serna (1984), aunque también aparecen otros elementos legibles en el cuadro como serían el título manuscrito del grabado *Con razón o sin ella* (1812-1815) del pintor aragonés, así como otros pequeños detalles en la parte dedicada al panel C del *Atlas* de Aby Warburg, y algunas leyendas descriptivas en la parte de la imagen técnica de la patente del rifle Maxim.

Sin embargo, la aparición de textos en nuestros cuadros, con tipografías claras e inteligibles, no es sólo una cuestión caprichosa o dada únicamente por el hecho de extraer las imágenes de diferentes tipos de publicaciones. Desde una perspectiva discursiva, pero también formal, el hecho de dejar en nuestras obras los diferentes pies de fotos que aparecen bajo las imágenes procedentes los libros, que los textos estén entrecortados o sean completamente legibles, su extensión, o que la manera en la que los hayamos reproducido sea de un modo más manual o mecánica, tiene diferentes significaciones y lecturas. Concretamente,

en el proyecto que nos ocupa en este capítulo, nos interesaba plantear, precisamente por la extensión y, por tanto, el protagonismo que adquiere el texto, la idea de una pintura para leer, y las implicaciones que esto tiene a la hora de enfrentarnos al cuadro como espectadores.

Si bien es cierto que en el arte contemporáneo es muy común una aproximación a las obras desde la lectura –sobre todo en propuestas más conceptuales en las que es habitual que sean textos los que conformen las piezas– en la tradición pictórica Occidental, al margen de pequeñas inscripciones, firmas, títulos o leyendas en blasones, la línea entre el terreno de lo visible y lo lingüístico era infranqueable y notablemente diferenciada. No ocurre lo mismo, por ejemplo, en la pintura Oriental, en la que, desde la antigüedad, destaca la relación entre la imagen y el texto, elevando la caligrafía al mismo nivel artístico que la representación icónica. Michel Butor, en su ensayo *Las palabras en la pintura* (1974), ofrece un acercamiento personal sobre la presencia de la escritura en la pintura europea analizando numerosos ejemplos desde el Renacimiento hasta las vanguardias, en los que podemos comprobar cómo, por regla general, el texto tenía una relación de subordinación con respecto a la imagen, y como poco a poco se fueron disolviendo esas fronteras con la utilización de las imágenes de los grandes medios de masas por parte de los artistas. Un año antes de la publicación de Butor, Foucault también analizó este cambio de paradigma en su icónico ensayo, a propósito de Magritte, *Esto no es una pipa* (1973). Como afirma el filósofo, en la tradición Occidental predominaron dos principios básicos en la pintura, siendo el más importante la separación entre la representación plástica y la referencia lingüística<sup>60</sup>. Esta distinción, además, siempre venía dada desde la subordinación, es decir, o bien estaba el texto supeditado a la imagen, o la imagen respondía al texto a modo explicativo en el caso de los libros ilustrados:

Cierto es que esta subordinación sólo en muy raros casos permanece estable: pues suele ocurrir que el texto del libro no es más que el comentario de la imagen y el recorrido sucesivo, por las palabras, de sus formas simultáneas; y suele ocurrir que el cua-

dro está dominado por un texto del que se efectúa plásticamente todas las significaciones. Sin embargo, importa poco el sentido de la subordinación o la manera cómo se prolonga, se multiplica y se invierte: lo esencial consiste en que el signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez. Siempre los jerarquiza un orden que va de la forma al discurso o del discurso a la forma<sup>61</sup>.

También Roland Barthes ha analizado los diferentes tipos y funciones de mensajes lingüísticos que pueden aparecer en las imágenes. El crítico francés identifica el “anclaje”, cuando el texto ayuda al desciframiento o comprensión de la imagen; y el “relevo”, en el que imagen y texto se complementarían de un modo más equitativo<sup>62</sup>.

Así mismo, habría que tener en cuenta cómo en las últimas décadas se ha debatido sobre la relación e importancia entre la imagen y el texto, en cómo éstos conforman su sentido, o cuál de ellos parece tener más peso en nuestro contexto cultural. Parece que hay un claro consenso dentro de los estudios visuales en señalar un cambio de paradigma, del llamado “giro lingüístico” acuñado por Richard Porty en la década de los sesenta<sup>63</sup>, a un “giro icónico” o “pictorial” iniciado en los noventa por autores como Gottfried Boehm en el contexto alemán, o W. J. T. Mitchell, en el anglosajón, respectivamente. Desde este prisma, y como bien señala Ana García Varas, “el giro hacia las imágenes enfatiza el valor y autonomía de las lógicas icónicas, de la imagen como lugar propio de pensamiento”<sup>64</sup>, sin tener ésta que estar supeditada necesariamente al texto.

Respecto a nuestro trabajo, pese a que no es nuestra intención realizar un estudio semiótico de las diferencias entre el modo de comunicación lingüístico o visual, sí que nos gustaría señalar los diferentes modos de relación entre ambos campos. En algunas de las obras que hemos realizado, la subordinación, o función de “anclaje” del texto a la imagen es obvia cuando se trata de pies de foto, como en los proyectos *Otros crímenes de archivo* (2019),

61 *Ibid.*, pp. 47, 48.

62 BARTHES, R. *Elementos de semiología*, pp. 35-36.

63 PORTY, R. *El giro lingüístico: dificultades metafísicas de la filosofía lingüística*, Barcelona: Paidós, 1990.

64 GARCÍA, A. *Filosofía de la imagen*, p. 11.

y *The act of seeing with no eyes* (2020). En estos casos, la lectura de la información relativa a las imágenes que vemos representadas puede ayudarnos a la comprensión de las piezas, ya que nos permite conocer el contexto histórico de las obras, además de remitir directamente al propio libro o catálogo del que hemos extraído el material con el que trabajar posteriormente, pero sin duda, su lectura es secundaria, o no adquiere tanta relevancia, en comparación a la parte icónica de los cuadros.



250

100. Detalle del cuadro perteneciente al proyecto *The act of seeing with no eyes*, Ana Císcar. Óleo, esmalte y spray sobre lino, 140 x 190 cm, 2020.

Sin embargo, en el proyecto *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos* (2019), el texto sí tendría el mismo peso que el resto de la composición, puesto que es un elemento fundamental, con una función próxima a la del “relevo”, siguiendo la propuesta de Barthes. Tal y como comentamos en el primer apartado de este capítulo, nuestra pieza se origina como una reinterpretación del icónico cuadro de Goya *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814), aunque las únicas referencias a la obra sean indirectas y a través, precisamente, del texto de Ramón Gómez de la Serna, en el que se aborda la temática de la invasión francesa, y la profunda decepción del pintor aragonés. Su lectura, por tanto, no ofrecería una descripción de las imágenes que veríamos en el

cuadro, ni siquiera, de la obra de Goya, sino que complementarían y sumarían significaciones junto al resto de elementos que componen la pintura. En este sentido, el espectador se encuentra con un texto descontextualizado, que, al interrelacionarse con el resto de imágenes representadas, es capaz de construir las posibles líneas discursivas de la obra gracias al montaje, como así explica Benjamin Buchloh:

En la medida en que en el auténtico montaje contemporáneo las distintas fuentes y autores citados como “textos” se dejan intactos y son, por tanto, plenamente reconocibles, el espectador se encuentra con un texto descentralizado que se completa a través de la lectura y de la comparación del sentido original con las posteriores capas semánticas que ha adquirido el texto/imagen<sup>65</sup>.

La lectura del texto, aparte de sus implicaciones en la propia comprensión de la obra, nos interesa especialmente también por cómo el espectador tiene que enfrentarse a la pieza. Leer una pintura supone una parada obligatoria, un tiempo dedicado a la confrontación de lo legible con lo puramente visible, dicta una duración y un recorrido visual, y en el que no necesariamente se *lea* y se *mire* de forma lineal y ordenada. El poeta y pintor Eduardo del Estal escribirá: “El acto de leer implica el ausentarse del mirar en el ver, es decir, enfocar la vista en una superficie codificada de significación. La legibilidad impone una legislación de la Mirada”<sup>66</sup>.

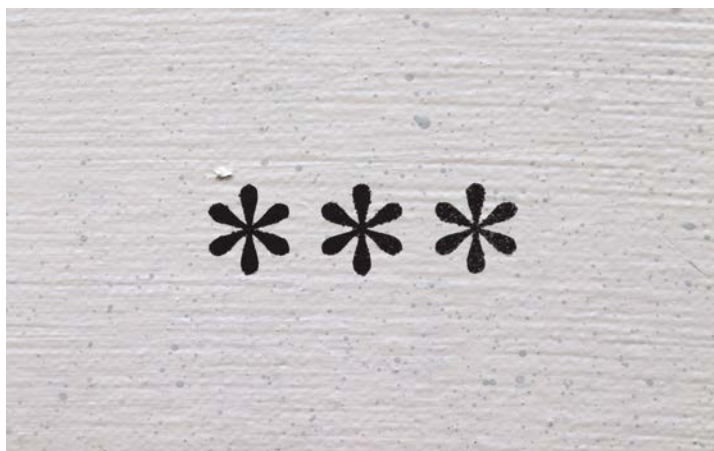
Por último, nos gustaría señalar también las técnicas y procesos con los que hemos realizado las partes textuales de nuestros cuadros, y en concreto, del lienzo del proyecto *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*. Normalmente, para remitir a las publicaciones en las que nos hemos basado y querer imitar su estilo, tipografías, y otros elementos de la maquetación, como el número de la página, los encabezados o títulos, hemos trabajado con plantilla *stencil*. Después del diseño de la misma, llevada a cabo mediante un programa de edición de imágenes, y su impresión, se adhiere al cuadro para, posteriormente, aplicar la pintura –normalmente spray–. Este recurso nos ha permitido obtener

65 BUCHLOH, B. “Procedimientos alegóricos. Apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, en PICAZO, G., RIBALTA, J. (comps.) *Indiferencia y singularidad*, p. 103.

66 ESTAL, E. *Historia de la mirada*, p. 54.

un acabado más próximo al tipo de edición que vemos en los libros y catálogos que hemos utilizado, respetando así el estilo tipográfico, y consiguiendo letras muy definidas y legibles. Pese a la concreción de las letras, son habituales también pequeños fallos y accidentes (presentes en cualquier proceso pictórico) que generan cierto ruido y riqueza plástica, como serían goteos, partes más difuminadas, o texturas, que nos siguen recordando que, a pesar de estar leyendo un texto, lo que tenemos delante sigue siendo una pintura.

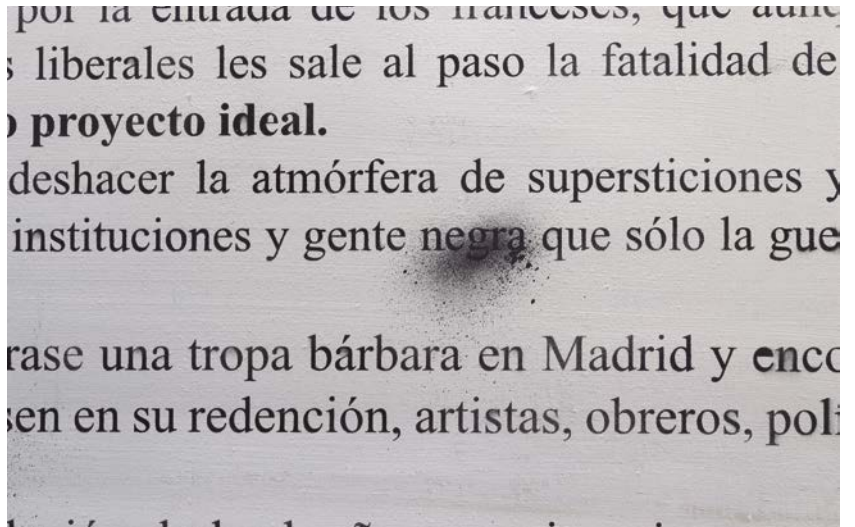
101. Página actual y siguiente: Detalles del cuadro *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*, Ana Císcar. Óleo, esmalte y spray sobre lino, 250 x 193 cm, 2019.



Este modo más mecánico –y en cierta manera, también más automático– de trabajar mediante una plantilla, y no con recursos propiamente miméticos, contrasta con las otras partes legibles del cuadro que sí que han sido representadas, como son el título del grabado de Goya, *Con razón o sin ella*, y ciertos detalles del panel C del *Atlas* de Aby Warburg. De igual modo, este contraste ocurre de forma similar en las partes icónicas del lienzo, en las que también se produce una tensión entre el diseño del arma, realizada también con plantilla *stencil*, y la representación más clásica del resto de imágenes que vemos en el cuadro. Esta disparidad formal plantea cuestiones en relación a las técnicas y modos de pintar un texto en un cuadro, así como las diferencias entre la escritura y la representación pictórica, o si los textos se convierten en imágenes cuando forman parte de una pintura, o viceversa, tal y como dijo



Baldessari sobre su serie de obras *Text Paintings* (1966-1969): “Para mí, la palabra se vuelve casi instantáneamente una imagen, y la imagen casi instantáneamente se vuelve una palabra”<sup>67</sup>.



253



En nuestro caso, como ya hemos mencionado, en el lienzo del proyecto *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*, nos interesaba producir y evidenciar este contraste entre los diferentes recursos utilizados. Asimismo, el hecho de que se confronten técnicas de representación más mecánicas y automáticas, con otras miméticas y más tradicionales, también acompaña, desde nuestro punto de vista, a las cuestiones discursivas que hemos comentado a lo largo del capítulo en relación a las implicaciones que tiene cada técnica en la elaboración y producción de imágenes, por lo que ha sido un recurso relevante y que queríamos destacar.

### 3.6. Dialéctica del montaje entre diferentes medios: vídeo y pintura

A lo largo de la investigación hemos ido acercándonos desde diversos ángulos a la idea del montaje de las imágenes, teniendo en cuenta las diferentes perspectivas que pueden analizarse con respecto a nuestro trabajo. En el primer capítulo –apartado 1.7. *Fragmentar las imágenes, a vueltas con el montaje*– abordamos el tema desde un punto de vista procesual y formal, utilizando el término como un sinónimo de *collage*, al ser el recurso más utilizado a la hora de componer y trabajar con las imágenes y el resto de material apropiado. El montaje, o *collage*, es, por tanto, la herramienta principal de la etapa inicial del proceso de producción de nuestros cuadros, ya que nos permite plantear las primeras relaciones que establecemos entre las imágenes, y generar los bocetos que posteriormente pintaremos. Por otro lado, en el segundo y tercer capítulo, el planteamiento realizado es más bien conceptual. El montaje se analiza desde un enfoque basado en las ideas de autores como Aby Warburg, Walter Benjamin o André Malraux, en las que se considera esta yuxtaposición de imágenes, textos u otros objetos, un método historiográfico. En este caso el montaje, aparte de su función formal o compositiva, genera un diálogo a través de los choques, saltos o discontinuidades que hay entre las imágenes, permitiendo una lectura crítica y poco ortodoxa de los eventos del pasado. Teniendo esto en cuenta, y aún a riesgo de repetir o redundar en los puntos ya mencionados, la intención de este apartado sería abordar el tema desde el punto de vista audiovisual, viendo las estrategias y recursos utilizados en nuestras piezas de vídeo; además de reflexionar sobre la relación que se establece entre la pintura y el vídeo en el espacio expositivo.

La idea de trabajar también con la imagen en movimiento surge a raíz del uso de un proyector carrusel en la anterior serie *Otros crímenes de archivo* (2019). En este caso, aunque la sucesión continua de las diapositivas sigue siendo de imágenes fijas, nos pareció interesante cómo éstas formaban una secuencia temporal en la que se podían generar confrontaciones entre el mate-

rial proyectado de una manera muy similar a como estábamos planteando pictóricamente. De este modo, en *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos* (2019), decidimos llevarlo a cabo directamente mediante imágenes en movimiento, apropiándonos de vídeos de diferente procedencia localizados en la red. Esto nos permitió experimentar y utilizar los mismos métodos y recursos para componer que estábamos empleando en los cuadros. En este sentido, aunque el medio cambie, los intereses conceptuales y formales siguen siendo los mismos, puesto que continuamos trabajando mediante un montaje de imágenes que alude al *collage*, a la superposición, la fragmentación, los márgenes, el ruido y las texturas, del mismo modo que hacemos con nuestro quehacer pictórico. Estos elementos y rasgos distintivos los veremos también en el proyecto *The act of seeing with no eyes* (2020), que aparte de una serie de cuadros, se compone de dos piezas de vídeo, las cuales analizaremos más detenidamente en el siguiente capítulo.

Este modo de editar los vídeos respondía, al fin y al cabo, a la voluntad de hacer *pinturas* en movimiento. En lugar de planear nuestras piezas videográficas pensando únicamente en una sucesión de planos o imágenes que narrativamente adquirieran un cierto sentido, pensamos que era más interesante seguir explorando las composiciones y recursos formales que llevábamos tiempo empleando. Por supuesto esta elección también nos ha ayudado a seguir investigando sobre la manera en la que se articulan las imágenes entre sí, y cómo determina en gran medida la parte conceptual de la pieza, posibilitando una lectura crítica del material apropiado. Por consiguiente, la edición de nuestras piezas de vídeo no sólo se ha basado en elementos puramente plásticos, siguiendo la definición de la realizadora y ensayista Ingrid Guardiola, entendemos el montaje como “conflicto entre planos, pero también entre ideas; pone a prueba el pensamiento a través de la dinámica de la forma (...) El montaje entiende, precisamente, las imágenes como interfaces, como zonas de significado, pero también de actividad”<sup>68</sup>.

Esta concepción de la edición audiovisual como medio dialéctico se remonta a los orígenes del cine, siendo Serguéi Eisenstein uno de sus máximos exponentes y teóricos. El director soviético, contrario a la idea de una representación cinematográfica realista o narrativa, consideraba el medio fílmico como una herramienta ideológica y revolucionaria. El modelo que planteó Eisenstein nos resulta especialmente interesante, sobre todo por los conceptos sobre los que teorizó. En el libro *Estética del cine. Espacio fílmico, narración, montaje, lenguaje* (2005) se analizan las dos ideas principales de su sistema: en primer lugar, el concepto de fragmento; y en segundo lugar, el de conflicto, ambos profundamente vinculados. Para el director soviético el fragmento es la unidad fílmica, aunque éste siempre será un medio signifiante en relación al resto de fragmentos y nunca por sí sólo, siendo el conflicto el modo en el que se relacionen entre sí:

la producción de sentido, en el encadenamiento de fragmentos sucesivos, está pensada por Eisenstein bajo el modelo de *conflicto* (...) El conflicto para él es el modo más claro de interacción entre dos unidades *cualesquiera* del discurso fílmico: conflicto de fragmento a fragmento, desde luego, pero también en el «interior del fragmento»<sup>69</sup>

257

Para Eisenstein la confrontación entre los fragmentos tenían que “desencadenar una violenta emoción en el espectador uniendo imágenes poderosas, *a priori* sin vínculo contextual, sin relación narrativa”<sup>70</sup>, lo que el director acabó denominando “cine-puño”<sup>71</sup>.

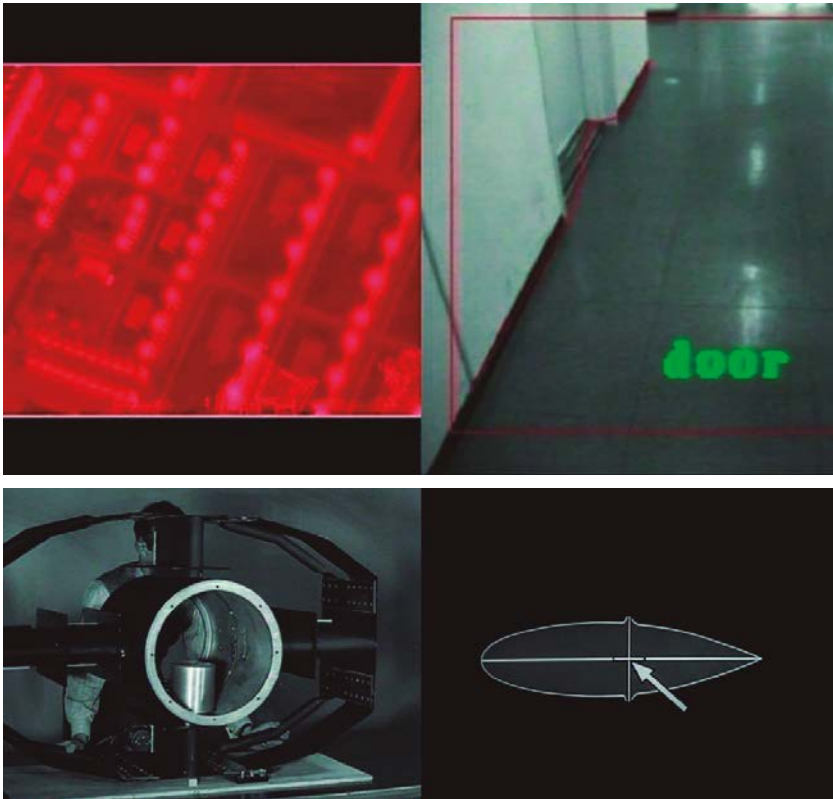
Este planteamiento político en el sistema de representación cinematográfico y el montaje vanguardista propio del cine soviético han influenciado a muchos realizadores posteriores, en concreto, nos gustaría volver a destacar el trabajo de Harun Farocki. El director alemán teorizó sobre su propio trabajo y las elecciones formales que cada pieza requería dependiendo del espacio expositivo en la que se fuera a proyectar. En concreto, fue

69 AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M. *Estética del cine. Espacio fílmico, narración, montaje, lenguaje*, p. 83.

70 PINEL, V. *El montaje. El espacio y el tiempo del film*, p. 27.

71 *Ibíd.*

con la trilogía *Eye/Machine* (2001-2004) con la que comenzó lo que más tarde denominaría como montaje blando. Este montaje consiste en la simultaneidad de dos canales de imágenes dentro del mismo plano, siendo expuesta normalmente con dos monitores o dos proyecciones sincrónicas.



102. Harun Farocki, fotogramas de la trilogía *Eye/Machine*, 2001-2004.

Al igual que Eisenstein, la intención de Farocki era montar a través de la confrontación y el conflicto entre las imágenes. Lejos de optar por un montaje convencional priorizando la narración o la sucesión de planos en la línea temporal de la pieza, el director escoge trabajar con dos imágenes paralelas para establecer un diálogo entre ellas: “En una proyección doble hay sucesión y simultaneidad, el vínculo de una imagen con la siguiente y con

la de al lado. Un vínculo con lo previo y lo simultáneo”<sup>72</sup>. Según el académico Claudio Celis Bueno, el montaje blando también permitiría evidenciar y “hacer visible el espacio entre ambos monitores, dando así representación espacial al intervalo temporal entre toma y toma, tematizando visualmente el problema del corte en tanto sustento de la producción de sentido cinematográfico”, permitiendo, además, “avanzar en el análisis de las imágenes (...) y de la diferencia entre el régimen de la imagen y el de la visualidad”<sup>73</sup>. También para Anna María Guasch esta sincronía posibilitaría múltiples lecturas:

Al eliminar la narración lineal, deja que las diferencias de los elementos operen como un nudo de vías de comunicación a través del cual se posibilita un orden variable. Es precisamente la disposición sincrónica de las imágenes lo que permite que éstas puedan finalmente ser leídas y releídas según múltiples direcciones<sup>74</sup>.

259



103. Harun Farocki, instalación de *Eye/ Machine* en la Fundación PROA, Buenos Aires, 2013.

72 FAROCKI, H. *Op. cit.*, p. 111.

73 CELIS, B. *Imágenes operativas y montaje blando: historicidad de la función social de la imagen en la obra de Harun Farocki*, p. 102.

74 GUASCH, A. *Op. cit.*, p.114.



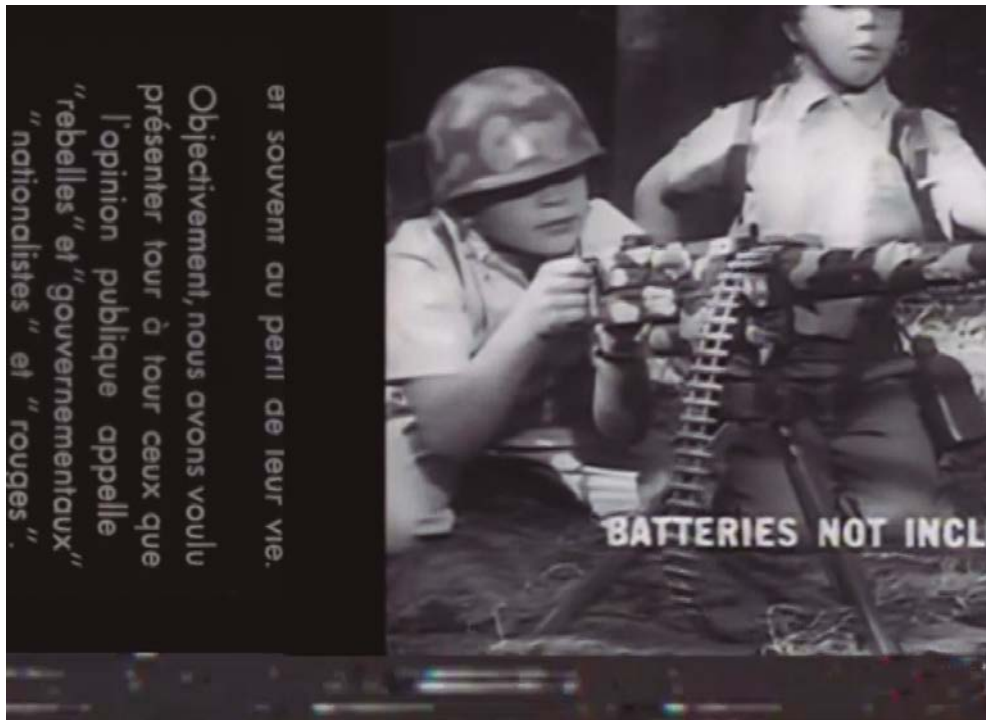
En nuestro trabajo videográfico lo simultáneo y el conflicto también tienen mucha relevancia en el montaje, aunque consideramos, que más que la dialéctica entre dos imágenes paralelas, es aún más importante la relación que establecen a través de la idea de la superposición de las imágenes. Cada uno de los vídeos que hemos utilizado para componer la pieza es primero trabajado individualmente como si de una imagen impresa se tratara (unos son recortados, otros ampliados, o girados), y es mediante el recurso de la superposición de cada uno de estos fragmentos con los que se ha compuesto, montado, cada escena. Se trata de un montaje muy *plástico* en el que unos vídeos tapan otros, y en el que vamos descubriendo las imágenes a medida que las que se encuentran en las capas superiores desaparecen y van *destapando* las que se encontraban en las capas inferiores. De este modo, en la edición no se tiene tanto en cuenta la línea temporal, sino que hemos trabajado más a nivel espacial, generando composiciones y texturas con los diferentes vídeos que conforman cada escena, como si se fueran sucediendo diferentes capas de *pintura* en movimiento.

104. Página actual y siguiente: Fotogramas del video *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos*, Ana Císcar. Vídeo digital, 5', 2019.



261





262







## **CAPÍTULO 4. MIRADAS AGÓNICAS**

Sobre el proyecto *The act of seeing with no eyes*  
(2020)







Figura 1



Figura 2



Figura 3

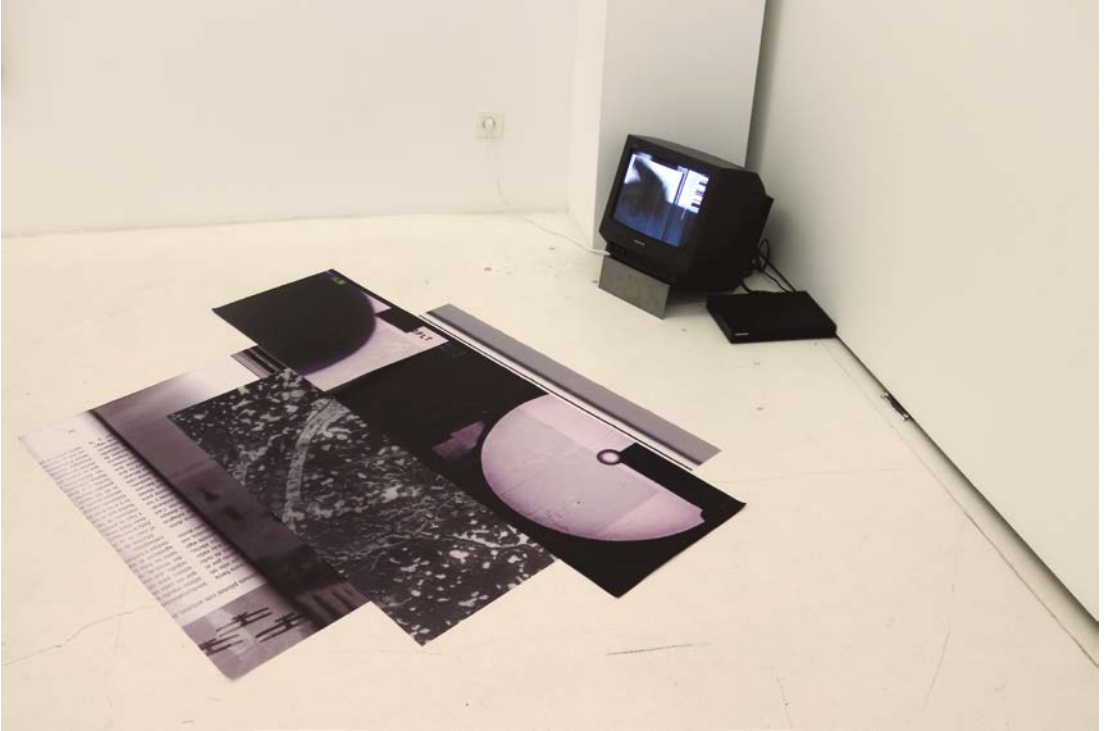


Figura 4



Figura 5



Figura 6

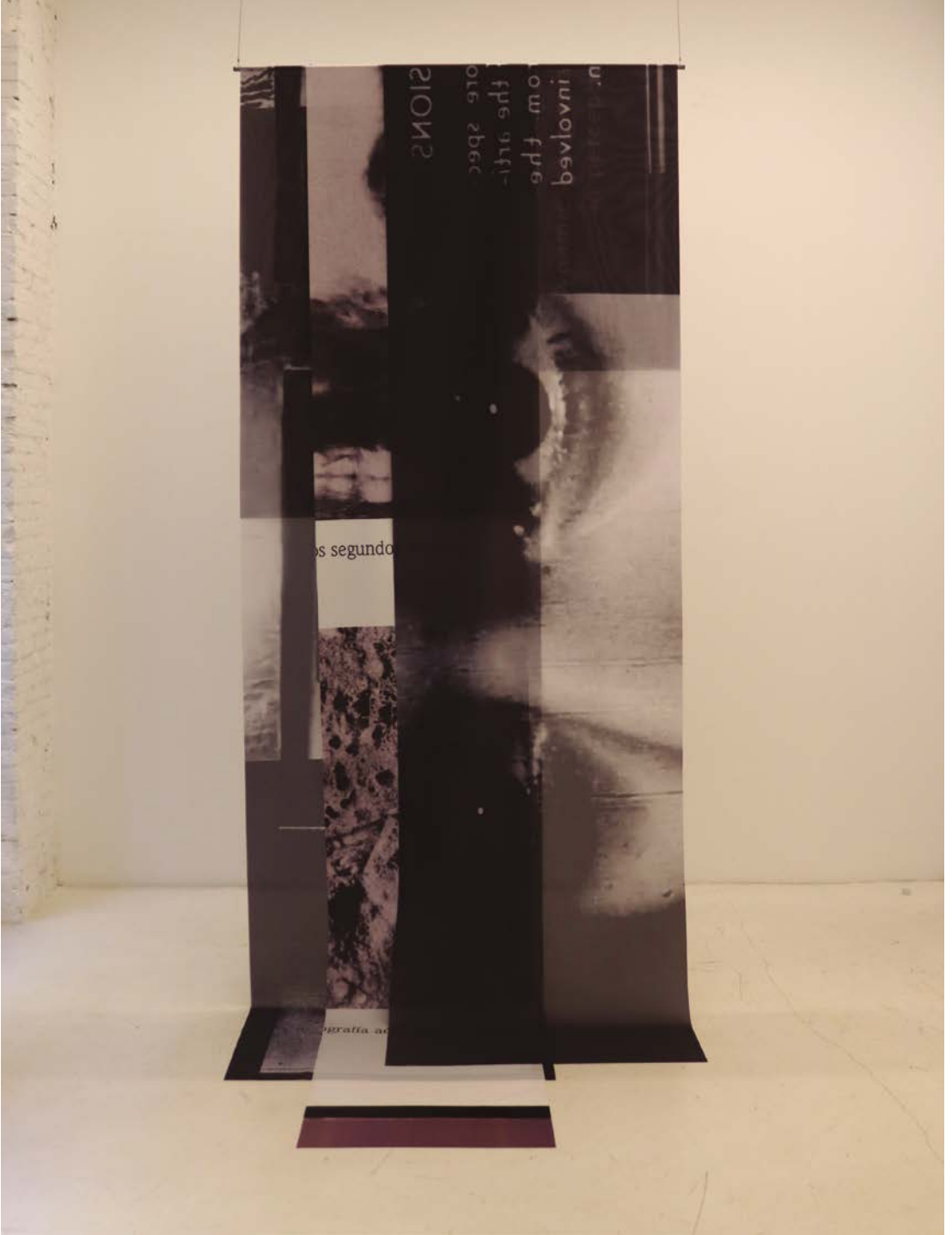


Figura 7

Figura 1

De la serie *The act of seeing with no eyes* (2020).  
Óleo, esmalte y spray sobre lino. 190 x 130 cm.  
De la serie *The act of seeing with no eyes* (2020). Video digital. <https://vimeo.com/798710130?share=copy>. 3'14".

Figura 2

De la serie *The act of seeing with no eyes* (2020).  
Óleo, esmalte y spray sobre lino. 190 x 220 cm.

Figura 3

De la serie *The act of seeing with no eyes* (2020).  
Óleo, esmalte y spray sobre lino. 190 x 140 cm  
(díptico).

Figura 4

De la serie *The act of seeing with no eyes* (2020). Video digital. <https://vimeo.com/798710248?share=copy>. 2'29".  
De la serie *The act of seeing with no eyes* (2020).  
Instalación con telas impresas. Medidas variables.

Figura 5

De la serie *The act of seeing with no eyes* (2020).  
Óleo, esmalte y spray sobre lino. 190 x 130 cm.

Figura 6

De la serie *The act of seeing with no eyes* (2020).  
Catálogos intervenidos sobre repisa de metal.  
150 x 40 cm.

Figura 7

De la serie *The act of seeing with no eyes* (2020).  
Instalación con telas impresas. Medidas variables.

## 4.1 *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*

La imagen de la guerra es, a todas luces, la representación más directa y contundente de la destrucción. A lo largo de las páginas de esta investigación se ha explorado desde diferentes puntos de vista dicha materia, a través del análisis de las piezas realizadas y aquí presentadas. En el primer capítulo el planteamiento era el de la propia destrucción de las imágenes, dada, en su mayoría de casos, en diferentes contextos históricos atravesados por conflictos bélicos. Seguidamente, y continuando con la temática, la serie *Otros crímenes de archivo*, se basada en los archivos fotográficos del pillaje y la sustracción de obras de arte en el período de la Segunda Guerra Mundial. Así mismo, en el anterior capítulo, partimos del cuadro de *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814) de Francisco de Goya, una pintura de historia icónica, pero alejada de las representaciones romantizadas de la guerra.

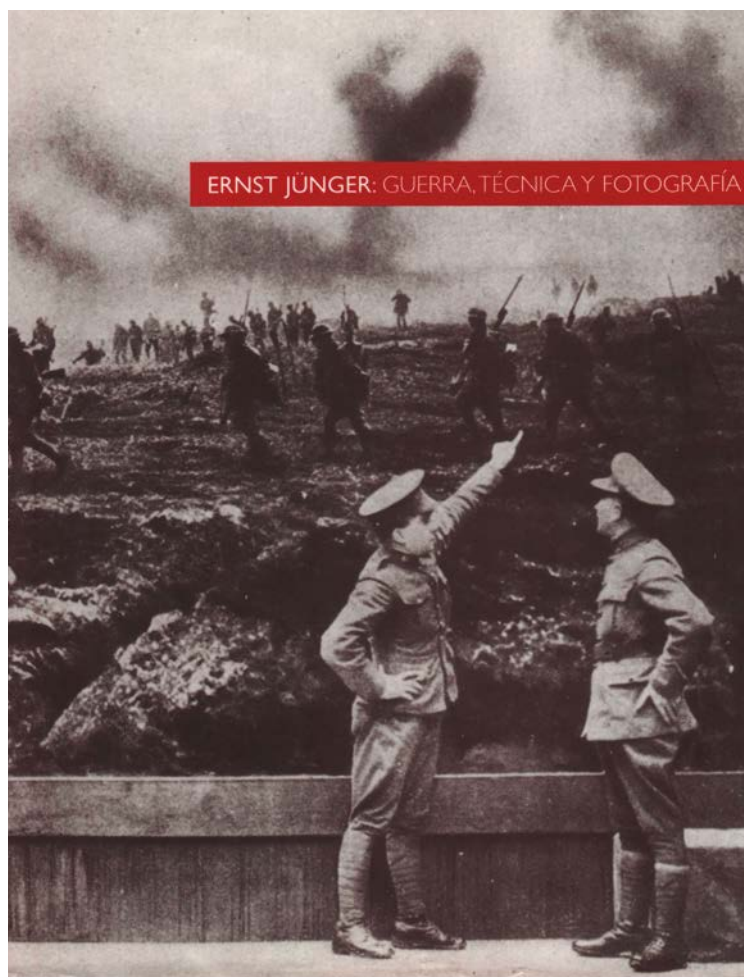
273

Por consiguiente, el enfoque de nuestro trabajo artístico, y por tanto de la investigación –la pregunta por las imágenes y su posible participación en la destrucción humana–, ha causado que, sin ser la experiencia bélica y su representación la temática principal de esta tesis, haya acabado siendo, sin embargo e inevitablemente, la gran protagonista de la misma. Este será también el caso de las piezas analizadas en este último capítulo, como bien habrá podido advertir el lector al observar las imágenes con las que se inicia.

*The act of seeing with no eyes* (2020), se compone de una serie de cinco pinturas de gran formato (un lienzo de 190 x 220 cm, dos de 190 x 130 cm, y un díptico de 190 x 140 cm cada uno); dos vídeos digitales reproducidos en loop, de 3'17" y 2'30" minutos de duración; dos instalaciones de telas impresas de medidas variables; y tres libros intervenidos.



Tal y como veníamos trabajando, todo el material visual que hemos empleado para realizar las piezas procede de diferentes medios. No obstante, las imágenes apropiadas que han sido utilizadas en el grueso del proyecto –tanto la serie de cuadros, como algunas de las imágenes de las instalaciones, y la intervención de los tres libros– parten todas de una misma publicación. Se trata del catálogo de la exposición *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía* celebrada en el año 2000 en el Centro Cultural La Nau de la Universitat de València, que recogía gran parte del material que componían los fotolibros de entreguerras editados por Jünger.



105. Portada del catálogo *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*, 2000.

106. Portadas de los fotolibros editados por Ernst Jünger: *Luftfahrt ist not!*, 1928; *Das Antlitz des Weltkrieges*. *Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, 1930; *Hier Spricht der Feind*. *Kriegserlebnisse unserer Gegner*, 1931.

El volumen es especialmente interesante ya que traduce por primera vez al español los trabajos que realizó como editor el escritor alemán, en relación a la Primera Guerra Mundial: *¡Necesitamos la aviación!* (1928); *El rostro de la Guerra Mundial. Vivencias del frente de los soldados alemanes* (1930); y *Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerra de nuestros adversarios* (1931)<sup>75</sup>. El catálogo compila una selección de algunas de las páginas más representativas de cada uno de los fotolibros, así como los prólogos, artículos, y pies de foto firmados por el autor, además de, por supuesto, incluir los textos actuales del comisario de la muestra, Nicolás Sánchez Durá, y otros académicos.



275

La elección de esta publicación como fuente principal de la que extraer material, responde a varios factores que iremos desgranando en profundidad a medida que avancemos en el capítulo. Sin embargo, podríamos resumir las cuestiones fundamentales que dieron pie a la gestación del proyecto, y que nos servirán para introducir algunos de los temas principales que trataremos en las siguientes páginas.

En primer lugar, es conveniente mencionar la interesante selección de fotografías que Jünger escogió para la elaboración de cada uno de sus fotolibros. Cabe destacar, que el escritor alemán no fue el autor de ninguna de las imágenes, sino que su labor

75. Títulos originales, ordenados respectivamente: *Luftfahrt ist not!*, *Das Antlitz des Weltkrieges*. *Fronterlebnisse deutscher Soldaten*; *Hier Spricht der Feind*. *Kriegserlebnisse unserer Gegner*.

como editor fue la de seleccionar, de diferentes archivos institucionales, los registros que consideró oportunos, así como la elaboración de los escritos y pies de fotos que completan las publicaciones. En esta ocasión, para nosotros fue determinante, no tanto la apreciación que pudiéramos encontrar en las fotografías vistas individualmente, sino más bien, en la publicación en su conjunto, atendiendo a las composiciones y relaciones que se establecen entre las imágenes, pero también entre las imágenes y los textos, y en la configuración de los pliegos de cada una de las páginas. Y aunque profundizaremos más sobre este tema en el apartado 4.4. *El fotolibro y el desplazamiento de las imágenes*, es por esta razón, que, al igual que ya vimos en el proyecto *Otros crímenes de archivo* (2019), la composición de los cuadros se caracteriza precisamente por la presencia de los márgenes y los espacios vacíos que hay entre las fotografías, así como el resto de elementos propios del diseño y maquetación de la publicación.

Por otra parte, también suscitó nuestro interés, tanto por razones formales, como teóricas, las vistas aéreas que aparecen en los tres fotolibros. Como se puede apreciar, éstas han acabado siendo, finalmente, las imágenes que más hemos representado y que más destacan en las pinturas, además de ser uno de los puntos centrales de la temática del proyecto. Sobre estas cuestiones hablaremos en detalle en el apartado 4.3. *El ojo de Dios: visión y vigilancia*.

Pero indudablemente, lo que más nos atrajo del libro e hizo que quisiéramos emplearlo para producir las piezas, fue el enfoque conceptual que le dio Jünger a sus publicaciones. Desde nuestro punto de vista, y siguiendo la estela de la investigación, nos interesaba el planteamiento del autor con respecto a las implicaciones de las imágenes fotográficas en el campo de batalla, así como la evolución del propio pensamiento de Jünger sobre el desarrollo técnico, cuestiones que ya comenzamos a explorar en el capítulo anterior, y que analizaremos con más detenimiento en este apartado.

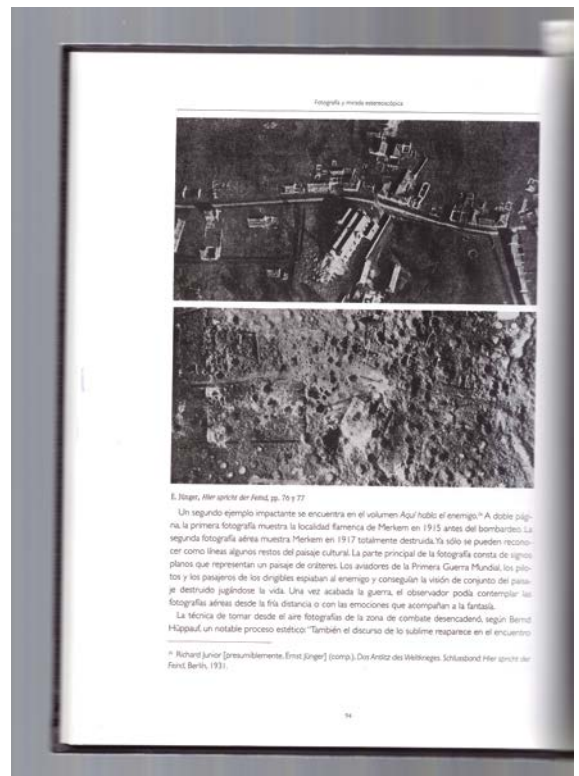
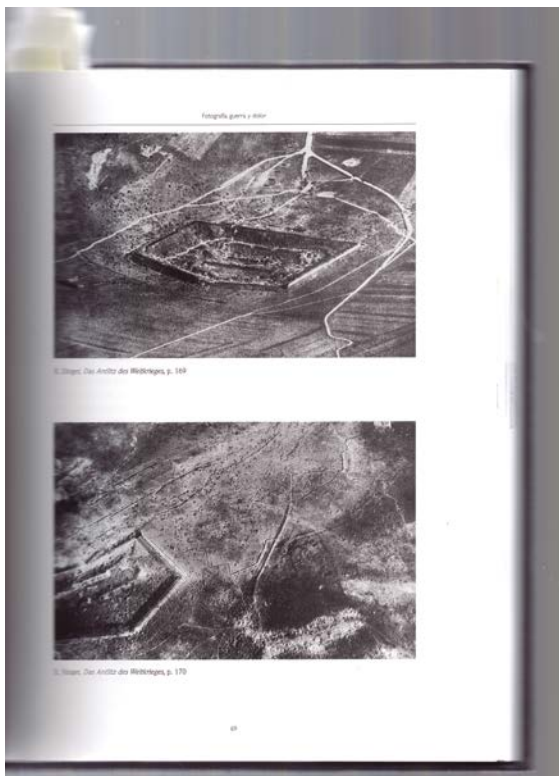
Ya en el texto introductorio del fotolibro *El Rostro de la Guerra Mundial. Vivencial al frente de los soldados alemanes* (1930), titulado “Guerra y fotografía”, se establece una comparativa muy clara entre armas y cámaras, ambas fruto del mismo desarrollo y conciencia técnica:

El intelecto que con sus armas de destrucción y a través de grandes distancias sabe alcanzar al adversario con exactitud de segundos y de metros, y el intelecto que se esfuerza por conservar los grandes acontecimientos históricos en sus mínimos detalles, son uno y el mismo.

(...)

Junto a las bocas de los fusiles y cañones estaban las lentes ópticas dirigidas día tras día al campo de batalla; en tanto instrumentos de la conciencia técnica, ellas conservaron la imagen de los paisajes devastados<sup>76</sup>.

107. Imágenes digitalizadas del catálogo *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*, 2000.



De este modo, las imágenes fotográficas se pusieron al servicio de la guerra por primera vez, no sólo como herramientas de registro o de construcción y resignificación del recuerdo de la contienda, también como factor determinante en la propia batalla. Es por esta razón que Jünger escogiera y tuviera esa predilección por las vistas aéreas, ya que éstas fueron decisivas en la estrategia militar.

Asimismo, el autor alemán formulará interesantes reflexiones acerca de lo que conllevó la experiencia bélica de la Gran Guerra, el cambio de paradigma que supuso en los conflictos bélicos a raíz del desarrollo técnico, y la “*ideología de progreso*”, tal y como escribió en la introducción del fotolibro *Aquí habla el enemigo. Vivencias de la guerra de nuestros adversarios* (1931):

Con demasiada claridad la experiencia de los últimos años nos ha enseñado que no hay ningún medio técnico que no sea susceptible de desempeñar también su papel en la guerra. No obstante, más significativo que el hecho de que todo avance técnico sea a la vez un avance bélico resulta la constatación de que fue la *ideología* del progreso, esto es, la del humanitarismo civilizatorio –el cual no tiene que ver ni lo más mínimo con la humanidad–, la que también les dio a los poderes combatientes el mejor motivo para una intensificación del enfrentamiento desconocida hasta entonces<sup>77</sup>.

278

Y si bien la figura de Jünger siempre ha sido controvertida y ambivalente respecto a la experiencia de la guerra –debido a su participación en ambas contiendas mundiales durante sus años de juventud tendió a una cierta fascinación, y a un relato de exaltación bélica desde lo heroico– fue, en cambio, muy crítico con la racionalidad técnica, aquella que implicaría un cambio de paradigma y una nueva lógica en la batalla a partir de la Primera Guerra Mundial. El progreso técnico y científico fue puesto al servicio de la industria y carrera armamentística, permitiendo un despliegue de medios, materiales y maquinarias jamás vistas, cuyos efectos devastadores y capacidad destructiva no tuvieron precedentes. El filósofo David Soto

77 JÜNGER, E. “Introducción”, en SÁNCHEZ, N. (ed.), *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, p. 183.

Carrasco analiza lo que supuso este cambio de era en el pensamiento del escritor alemán:

Para Jünger, la Gran Guerra ha puesto de relieve que todas las formas, órdenes y categorías políticas que la modernidad había levantado sobre la racionalidad ilustrada se habían reducido a nada. La guerra habría mostrado, con evidencia, el triunfo de la técnica y de la autodestrucción que le es propia. De manera que la comprensión del mundo ya no es aquí racional o dialéctica, sino trágica. La caída de esta comprensión epocal implica, para Jünger, el derrumbamiento de la sociedad burguesa tal y como se ha desarrollado en Europa desde la Revolución francesa<sup>78</sup>.

La preocupación sobre la técnica, así como la relación entre la fotografía y la guerra planteadas por el escritor alemán en sus fotolibros o novelas sobre la guerra, precede, en cierta medida, a la misma inquietud que han mostrado otros pensadores años después. Por ejemplo, tal y como comentamos en el capítulo anterior, dentro del pensamiento de la Escuela de Frankfurt, filósofos como Herbert Marcuse, o Jünger Habermas, alejados de la concepción positivista o neutra de la técnica, la relacionaban directamente con los intereses económicos y armamentísticos:

Siempre se ha registrado en el capitalismo una presión institucional a elevar la productividad del trabajo por medio de la introducción de nuevas técnicas (...) el progreso técnico y el progreso científico han quedado asociados y se alimentan mutuamente. Con la investigación industrial a gran escala, la ciencia, la técnica y la revalorización del capital confluyen en un único sistema. Mientras tanto esa investigación industrial ha quedado asociada además con la investigación nacida de los encargos del Estado, que fomenta ante todo el progreso técnico y científico en el ámbito de la producción de armamentos<sup>79</sup>.

Asimismo, siguiendo con esta misma línea discursiva, tendríamos otros autores, también nombrados anteriormente, como Vilém Flusser, o Paul Virilio, además del académico Friedrich Kittler, en cuyo ensayo, *Gramophone, Film, Typewriter* (1999), sobre

78 SOTO, D. *La experiencia de la técnica: nihilismo y movilización total en Ernst Jünger*, p. 510.

79 HABERMAS, J. *Op. cit.*, pp.86-87.



los nuevos medios técnicos de comunicación, formulará también un análisis similar al planteado por Jünger respecto al símil entre armas y cámaras:

La historia de la cámara de cine coincide con la historia de las armas automáticas. El transporte de imágenes sólo repite el transporte de balas. Para enfocar y fijar objetos en movimiento a lo largo del espacio [...] hay dos procedimientos: disparar y filmar. En el origen del cine se encuentra la muerte mecanizada tal como fue inventada en el siglo XIX: ya no la muerte del oponente inmediato, sino la de objetos deshumanizados en serie<sup>80</sup>.

Por consiguiente, la obra de Jünger ofrece interesantes, aunque ambiguos, puntos de vista sobre los temas que ya estábamos explorando en nuestro trabajo, además de representar el desencanto hacia la modernidad propio de una sociedad devastada por dos guerras mundiales. Este descrédito se observa de forma notoria en los siguientes fotolibros que editó también en el periodo de entreguerras, *El instante peligroso* (1931) y *El mundo transformado* (1933)<sup>81</sup>. En este caso, la temática de las fotografías que Jünger compila, si bien ya no tratan directamente sobre la guerra, nos hablan del mundo que ésta ha dejado tras su paso. El enfoque seguirá centrado en los peligros de una sociedad dominada por la técnica, y los *instantes peligrosos* que ésta podía desencadenar en las urbes de aquel momento: accidentes de coche o de aviación, naufragios, explosiones, derrumbes, y todo tipo de catástrofes. Según Nicolás Sánchez Durá: “Textos e imágenes se combinan con la intención de mostrar que el peligro no es un error de la razón, sino el resultado de su despliegue técnico. Pues, por una suerte de perversión ontológica, diríase que el accidente deviene ahora necesario”<sup>82</sup>.

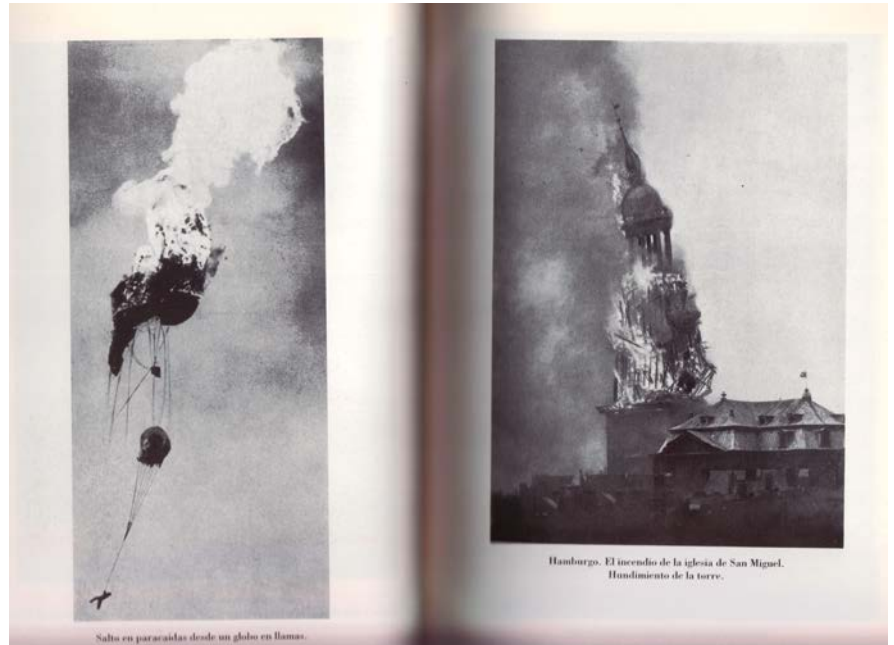
80 Traducido por la autora. KITTLER, F. *Gramophone, Film, Typewriter*, p. 124.

81 Títulos originales, ordenados respectivamente: *Der gefährliche Augenblick* (1931), *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit* (1933).

82 SÁNCHEZ, N. (ed.), *El mundo transformado seguido de El instante peligroso*, p.24.



108. Imágenes del libro *El mundo transformado seguido de El instante peligroso*, 2005.



281

En nuestra obra esta idea de descrédito y desencanto está también muy presente, y se ve de forma muy clara con la imagen paradigmática del zepelín –un símbolo que el escritor alemán también empleará de manera recurrente en sus fotolibros–. Mientras que en el anterior capítulo aparecen los teledirigibles en nuestra pintura como adalid de la técnica, e hito de la modernidad, según Warburg; en el presente proyecto esa idea se desvanece con la fotografía de la caída de la aeronave “Città di Jesi”, abatida el 6 de agosto en 1915, como vemos en uno de los lienzos que componen la serie.

En este sentido, el empleo de los fotolibros de Jünger sobre la Primera Guerra Mundial para gran parte de la producción de las obras que aquí analizamos, nos ha dado el pretexto y contexto idóneo para poder seguir investigando, desde una perspectiva crítica, las implicaciones de la utilización de imágenes y dispositivos ópticos de manera instrumentalizada, concretamente en el contexto bélico, pero también en otros marcos más ordinarios y contemporáneos. Desde este punto de vista, a través del análi-

sis de las diferentes imágenes aéreas representadas tanto en los lienzos, como en las piezas audiovisuales del proyecto, estudiaremos la importancia política que implican los actos del ver y del ser visto, de vigilar y ser vigilado. Así mismo, mediante los dispositivos y aparatos ópticos utilizados para el control de los cuerpos gracias a imágenes cada vez más tecnificadas, se problematizará sobre la idea ya planteada por Virilio de la “visión sin mirada”, o “automatización de la percepción”<sup>83</sup>, que supondría una nueva industria de la visión basada, paradójicamente, en la ceguera.

109. Página siguiente:  
Ana Císcar, de la serie  
*The act of seeing with  
no eyes*. Óleo, esmalte  
y spray sobre lino, 190  
x 140 cm (díptico),  
2020.



## 4.2 Representación de/a través de/para la guerra

Son múltiples los usos para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar –con distancia, por el medio de la fotografía– el dolor de otras personas. Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles<sup>84</sup>.

Tal y como apunta Susan Sontag en la cita que abre este apartado–imposible no volver a referenciarla si queremos hablar de *para qué* y *cómo* se representa la guerra–, la utilización o instrumentalización de las imágenes en el ámbito bélico es llevada a cabo desde diversas perspectivas: en el propio campo de batalla como herramientas de reconocimiento, inspección y monitoreo; para la instrucción y motivación de los combatientes; por motivos informativos, de comunicación; propagandísticos, es decir, para la exaltación y justificación de la misma contienda; y naturalmente, y muy relacionado con los puntos anteriores, para la construcción de su recuerdo colectivo, con independencia de cuáles sean las políticas que rijan esta memoria. Estos serían sólo unos pocos y genéricos ejemplos, por nombrar algunos de sus cometidos más frecuentes. Teniendo esto en cuenta, parece evidente que la representación de la guerra cumple múltiples funciones que van más allá de su mero registro o testimonio, y que ésta tiene, sin embargo, una implicación y aplicación directa en el desarrollo y evolución de los conflictos armados.

En concreto, en la Primera Guerra Mundial, hubo una gran demanda de imágenes sobre, y para, la contienda que fue arrolladora, y sin precedentes. Por supuesto, la primera gran guerra técnica, también lo fue en los modos en los que se representó. Si bien no fue el primer caso en el que se llevó la fotografía al campo de batalla, sí que fue, en cambio, la primera en

la que se registraron imágenes en movimiento, puesto que la invención del cinematógrafo se produjo escasos años antes. De hecho, fue a lo largo de este período cuando surge y comienza a utilizarse el concepto de “imágenes de archivo”, como señala Laurent Veray en su artículo *Filmar la Gran Guerra: Entre información, propaganda y documentación histórica* (2016). Material empleado por los gobiernos no sólo para hacer campañas, sino también como registro de los lugares destruidos y que sería preciso reconstruir posteriormente<sup>85</sup>.

Precisamente, fue con la ingente cantidad de imágenes y documentos que llenaron los archivos institucionales tras finalizar la guerra en el 1918, con los que conformó Jünger sus fotolibros, así como otros muchos autores, pues fue una práctica –la de este tipo de publicaciones– bastante habitual en el período de entre guerras, y que contribuyó de forma notoria al recuerdo y significación de la contienda. En este sentido, cabría destacar el libro de Ernst Friedrich, *¡Guerra a la guerra!*<sup>86</sup> (1924), ya que son comunes las comparaciones entre los dos autores alemanes, y nos facilitará profundizar en los diferentes enfoques posibles a la hora de plantear la cuestión de la representación bélica.

Ya hemos comentado antes brevemente, la postura ambivalente de Jünger frente a la experiencia de la guerra. Si bien su pensamiento fue cambiando a lo largo de su vida, en sus fotolibros y primeras novelas, como *Tempestades de acero* (1920), es evidente una fuerte fascinación, así como una mirada romántica hacia el acontecimiento bélico. A pesar de que ese entusiasmo fue mermando, siempre vio y vivió con exaltación prusiana el conflicto armado, defendiendo la experiencia como trascendental, mística y redentora: “Ella, la guerra, era la que había de aportarnos aquello, las cosas grandes, fuertes, espléndidas. La guerra nos parecía un lance viril, un alegre concurso de tiro celebrado sobre floridas praderas en las que la sangre era el rocío”<sup>87</sup>.

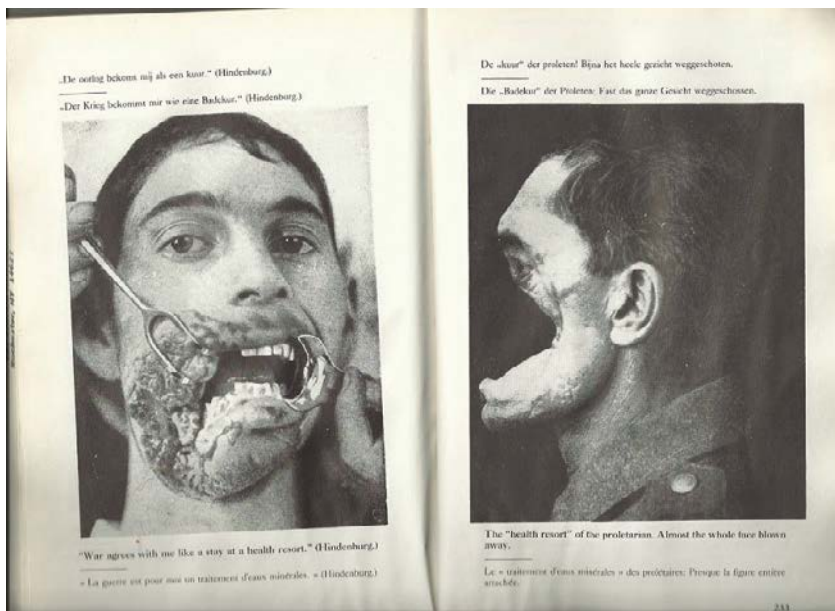
85 VERAY, L. *Filmar la Gran Guerra: Entre información, propaganda y documentación histórica*, p. 23.

86 Título original: *Krieg dem Kriege!* (1924).

87 JÜNGER, E. *Tempestades de acero*, p. 5.

Frente a esta posición, tendríamos, en cambio, la de Friedrich, cuyo libro sigue considerándose, aún a día de hoy, como uno de los estandartes pacifistas y antimilitaristas de referencia. En este sentido, tanto por el tono, como por otras decisiones formales, la publicación del activista se diferencia notablemente de la Jünger. Como apunta Sontag, Friedrich empleará y entenderá la fotografía como una “terapia de choque”<sup>88</sup> con la que despertar la conciencia sobre los horrores de la guerra, escogiendo imágenes censuradas durante el periodo del conflicto por su tremenda crudeza, como son las que protagonizan el capítulo *El rostro de la guerra*, con los retratos de 24 soldados cuyos rostros se encuentran completamente desfigurados. La intención de Friedrich con la selección de las imágenes brutales que componen su publicación es más que evidente: mostrar la experiencia bélica sin filtro ni censura, exponiendo públicamente sus consecuencias más devastadoras, más aún cuando éstas fotografías fueron ocultadas deliberadamente por los gobiernos y la prensa del momento.

286



110. Imágenes del libro *¡Guerra a la guerra!*, Ernst Friedrich, 1920



Un cráter de 80 metros de diámetro causado por un obús



La fosa común en la trinchera



Una línea de tiradores búlgaros avanzando



Una división de "marines" ingleses pasa al ataque

111. Imágenes digitalizadas del catálogo *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*, 2000.

Por el contrario, los fotolibros de Jünger no contienen imágenes de heridos o mutilados, ni exponen el sufrimiento inmanente al conflicto. Aunque podamos observar en las fotografías la devastación de los campos y las ruinas tras un bombardeo, o algunos batallones amontonados en las trincheras, su perspectiva no es la de la denuncia. A pesar de haber estado en el frente, Jünger muestra la guerra con una mirada casi aséptica, como son también sus pies de foto, neutros y descriptivos, sin crítica. Interesado más por las consecuencias de la técnica en el campo de batalla, la sucesión de las páginas –sobre todo en *El rostro de la Guerra Mundial*, y *Aquí habla el enemigo*– destaca por la yuxtaposición de imágenes aéreas, detonaciones, o campos gaseados, junto a otras en las que vemos grupos de soldados al lado de la artillería pesada, con máscaras, o formando masas. Por lo general, los combatientes se muestran, pues, como parte de una misma maquinaria bélica, y no desde su singularidad como individuos.



Para Benjamin, ambos puntos de vista –tanto la épica de Jünger, como el pacifismo abstracto de Friedrich– eran cuestionables, aunque, indudablemente, fue más crítico con la postura belicista del escritor, que no dudó en condenar duramente:

Tras Jünger y sus amigos se esconde no sólo un molde doctrinario sino un misticismo francamente molesto sea cual fuere el criterio de pensamiento viril con que se lo mida. Pero este misticismo de la guerra y el cliché idealizado del pacifismo no tienen nada que reprocharse mutuamente. Es más, por lo pronto, hasta el pacifismo más tísico aventaja a su hermano epiléptico babeante en ciertos puntos de apoyo con lo real<sup>89</sup>.

Los dos modelos expuestos en los fotolibros, plantean enfoques bien diferentes sobre las llamadas políticas de la memoria, y a cómo mostrar el conflicto y el sufrimiento ajeno. Tanto por el exceso y literalidad de las imágenes, como por la voluntad de ocultar otras, el debate de cómo representar el horror, o si es incluso lícito representar a las víctimas, parece lejos de estar resuelto. Desde nuestro punto de vista, el enfoque de la cuestión, normalmente planteado desde esa dualidad, hace del asunto un tema irresoluble, permitiendo formular otros interrogantes más interesantes, pero también más complejos. Por ejemplo, ¿qué usos se les da a las imágenes, desde qué intereses?, ¿dónde circulan?, y por tanto, ¿qué significados e interpretaciones pueden tener según el contexto y relación con otro material visual?

288

Desde esta perspectiva, y teniendo en cuenta la temática del apartado, es conveniente analizar cómo ha ido evolucionando la fotografía bélica –aunque sea, inevitablemente, de manera muy sintética– pues así advertiremos su implicación y aplicación directa en el campo de batalla, tanto en contiendas posteriores como en la actualidad.

Tal y como ya indicamos en el segundo capítulo –en el epígrafe dedicado a la pintura de historia– siempre se ha justificado la continuidad de la guerra mediante la exaltación de los sentimientos nacionalistas, el heroísmo, y la romantización del conflicto a través de su representación. Del mismo modo, este

fue el cometido que cumplió la fotografía desde su invención. Las imágenes de la guerra de Crimea (1853-1856), consideradas como las primeras en dar testimonio de un conflicto bélico, son un buen ejemplo de ello. Las fotografías más conocidas de este período son las realizadas por Roger Fenton, enviado por el gobierno británico del momento para cubrir oficialmente la guerra. Como bien señala Sontag, el encargo fue para “contrarrestar las alarmantes crónicas periodísticas sobre los riesgos y privaciones inesperadas que padecían los soldados británicos enviados el año anterior”<sup>90</sup>.

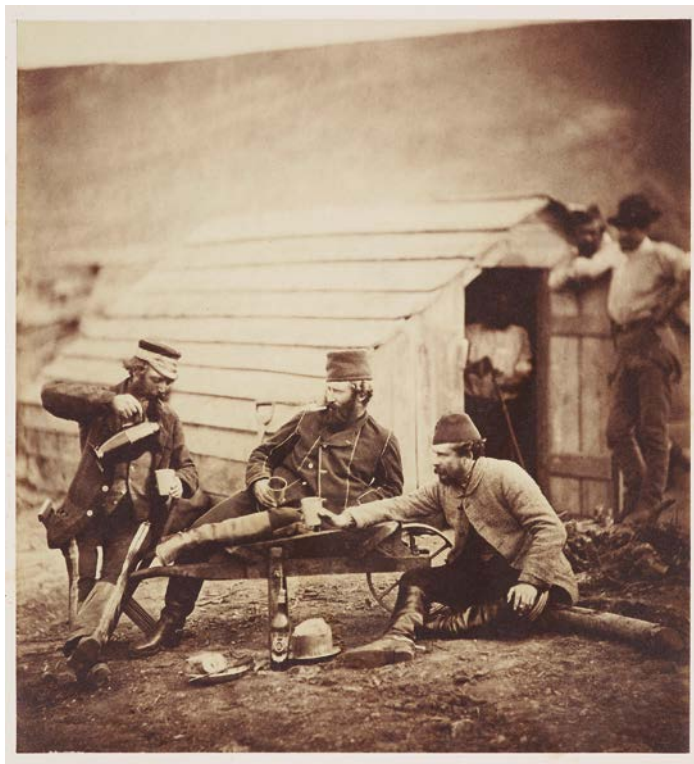
289



112. Roger Fenton, *Wounded Zouave and Vivandiere*. Fotografía analógica, 17.4 x 15.8 cm, 1855.

Como muestran las imágenes, las escenas reproducidas distan mucho de la devastación y el drama que supone un enfrentamiento armado. Los soldados posan teatralmente mientras beben té, o son asistidos por una enfermera. Evidentemente, las cámaras pesadas y el resto del equipo necesario para el revelado –que también tenía que ser transportado–, así como los largos tiempos de exposición, impedían representar y capturar *in situ*

la crueldad del momento. Eso sí, el encargo de mostrar la guerra como “una solemne excursión sólo de hombres”<sup>91</sup>, fue resuelto con solvencia a través de la estética pictórica que las caracteriza.



113. Roger Fenton, *Hardships in the Crimea*. Fotografía analógica, 17.6 x 16.2 cm, 1855.

290

También en la Primera Guerra Mundial fueron enviados reporteros oficiales a dar testimonio de lo que sucedía en la batalla, conformándose secciones fotográficas y cinematográficas desde los diferentes Ministerios de Guerra de cada gobierno, para cubrir los noticiarios y periódicos del momento, con un claro fin propagandístico. Es importante señalar, por tanto, la relación que se estableció entre el desarrollo del cine y la Gran Guerra, así como la manera en la que el nuevo medio hizo evolucionar la representación de las contiendas modernas. Este aspecto, será amplia-

114. Página siguiente: Imágenes estereoscópicas de la Primera Guerra Mundial, Keystone View Company, 1923.

mente analizado por Paul Virilio en su libro *War and Cinema: The Logistics of Perception* (2009). El autor analiza cómo la espectacularidad del nuevo medio, en el que los informativos, películas y documentales sobre la guerra eran vistos en la gran pantalla, acompañaba a la propia naturaleza de las imágenes, impactantes en sí mismas, pero en su mayoría puestas al servicio de la ficción: estilizadas, simuladas y dramatizadas. Uno de los ejemplos que cita el libro es el film de David W. Griffith, *Hearts of the World* (1918), considerada como una de las primeras películas bélicas. El cineasta, que tras desplazarse al frente en 1917 para rodar la batalla, quedó profundamente decepcionado con la realidad de las trincheras, optando por completar la narración a posteriori, melodramáticamente, en los estudios de Hollywood<sup>92</sup>.

Así mismo, también fue muy común la distribución comercial de fotografías estereoscópicas durante y después de la contienda. Como ya mencionamos en el capítulo anterior, éstas eran utilizadas habitualmente como reclamo turístico de museos o monumentos, convirtiendo la imagen de la guerra, de este modo, en una reliquia, un recuerdo u obsequio que podías llevarte a casa, y vivenciarla tridimensionalmente.

En consecuencia, a medida que las cámaras y otros dispositivos ópticos evolucionaban técnicamente, a la vez que surgían los medios de comunicación de masas, la representación de la guerra se fue introduciendo en la vida doméstica, haciéndose cada vez más presente al tiempo que se espectacularizaba. En este sentido ha llegado un punto en el que las imágenes parecen preguntarse, tal y como señala Baudrillard: “¿soy suficientemente hermosa, soy suficientemente espectacular, soy suficientemente sofisticada para salir a escena históricamente?”<sup>93</sup>.

La guerra de Vietnam sentaría las bases de la imparable mediatización de los conflictos modernos, convirtiéndose, por tanto, en una referencia teórica y académica en los estudios sobre los medios de comunicación y los regímenes de visibilidad que ha supuesto este tipo de material visual. Sin embargo, los repor-

92 URRALBURU, O. *La Conquista de la Percepción. El cine y la Gran Guerra en la estética de Paul Virilio*, p. 335.

93 BAUDRILLARD, J. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, p. 23.



Keystone View Company  
Copyrighted & Underwritten & Underwritten  
Manufacturers MADE IN U.S.A. Publishers



Meadville, Pa., New York, N. Y.,  
Chicago, Ill., London, England.

V18220—Bridget Michells Bombarding Airplane Ready to  
Ascend, France.

Keystone View Company  
Copyrighted & Underwritten & Underwritten  
Manufacturers MADE IN U.S.A. Publishers



162



Meadville, Pa., New York, N. Y.,  
Chicago, Ill., London, England.

V18216 Through the Uncharted Heavens She Blazed  
the Trail—Dirigible R-34 at Munique.

Keystone View Company  
Copyrighted & Underwritten & Underwritten  
Manufacturers MADE IN U.S.A. Publishers



267



Meadville, Pa., New York, N. Y.,  
Chicago, Ill., London, England.

tajes televisivos y las imágenes constantes de los cuerpos de soldados americanos y vietnamitas masacrados, generaron un efecto *boomerang* en la opinión pública, que fue rechazando de plano las posibles justificaciones al conflicto. Por supuesto, también desde el arte contemporáneo el rechazo fue unánime y contundente, y como ya comentamos en el segundo capítulo, la gran disponibilidad de imágenes del conflicto fue determinante a la hora de poder elaborar una respuesta crítica y plástica a lo que estaba sucediendo.

Artistas como Martha Rosler y su conocida serie de fotomontajes *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972), o la instalación de Edward Kienholz, *The Eleventh Hour Final* (1968), ilustran muy bien cómo es posible operar desde las llamadas contraimágenes, que romperían con la representación hegemónica de la guerra, utilizando, paradójicamente, de las imágenes televisadas, o procedentes de otros medios de comunicación. Estos proyectos, al igual que vimos con el film de Farocki, *Fuego inextinguible* (1969), interpelaban directamente al espectador, señalándolo no sólo como cómplice, sino también como partícipe del conflicto desde la pasividad de su salón.

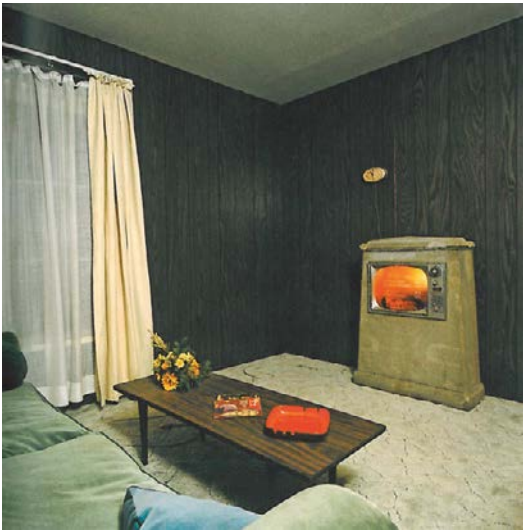
La pintura también fue un medio idóneo a través del cual la guerra de Vietnam pudo visualizarse y cuestionarse. Las obras de Vija Celmins serían un buen ejemplo, como ya vimos en el segundo capítulo, sin embargo, nos gustaría destacar ahora los cuadros de Leon Golub, pues sus pinturas están basadas en documentación e imágenes preexistentes que el artista extraía de los medios de comunicación sobre el conflicto. Jon Bird, que comisarió la retrospectiva del pintor en el Reina Sofía (2011), subraya la intención de Golub de “acceder a lo real” mediante narrativas visuales que representan “las formas del poder y la opresión política y militar así como su impacto sobre los cuerpos sociales individuales y colectivos”<sup>94</sup>.

94 BIRD, J., *Leon Golub*, folleto de la exposición en el Reina Sofía, 2011. Visto en la página web del Reina Sofía <[https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2011006-fol\\_es-001-leon-golub.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2011006-fol_es-001-leon-golub.pdf)> [Consulta: 11/3/2023]



115. Martha Rosler, *Cleaning the Drapes* de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home*. Fotomontaje, 44 x 60.3 cm, 1967-1972.

116. Edward Kienholz, *The Eleventh Hour Final*. Instalación, dimensiones variables, 1968.



La repulsa de la opinión pública debido al exceso y sobreexposición del horror televisado, implicó un cambio en el tono y el enfoque de la representación de las contiendas posteriores en los medios informativos occidentales. Según analiza Jorge Iván Bonilla, en su artículo *Algo más que malas noticias. Una revisión crítica a los estudios sobre medios-guerra* (2015), los conflictos armados de finales del s. XX, se centraron en mostrar la guerra como “una empresa tecnológica –sin sangre–”, además de “asegurar una cobertura mediática basada en la saturación de noticias e imágenes diseñadas para alimentar la máquina de



producción informativa”<sup>95</sup>. En consecuencia, y como señala Bonilla, las políticas de comunicación de este periodo se basaron en la desdramatización del conflicto, junto con una estética novedosa basada en imágenes digitales e infográficas cercanas al videojuego.

117. Leon Golub,  
*Vietnam II*. Acrílico  
sobre lienzo, 294 x 115  
cm, 1973.



118. Leon Golub,  
*Mercenaries I*. Acrílico  
sobre lienzo, 294.64 x  
473.71 cm, 1976.



295

No cabe duda que los cambios en el régimen visual bélico, son indisociables al desarrollo de la industria armamentística, y que, evidentemente, repercuten en la continua transformación de la naturaleza y tipología de la guerra. Desde esta perspectiva, son significativas las reflexiones de Jean Baudrillard sobre el conflicto del Golfo a principios de los años noventa, ya que sería uno de los casos paradigmáticos del giro en la representación y retransmisión bélica que comentábamos antes. Aunque es

obvio que dicha guerra *sí tuvo lugar*, el planteamiento del filósofo sobre la virtualidad, la simultaneidad y la puesta en escena del simulacro total de la guerra a través de las imágenes, como fuerza motora del mismo conflicto, es determinante para nuestra investigación. En este sentido, son interesantes algunas de las ideas del filósofo posmoderno respecto a la nula realidad que mostraban los medios informativos, que exponían la experiencia de la guerra como un simulacro:

con cada etapa de este progreso nos hemos ido alejando de la intensidad imaginativa de la imagen. Cuanto más nos acercamos supuestamente a la realidad (o a la verdad), más nos alejamos de ella, puesto que no existe. Cuanto más nos acercamos al tiempo real del acontecimiento, más caemos en el espejismo de lo virtual. Que Dios nos proteja del espejismo de la guerra.

(...)

Los belicistas auténticos son los que viven de la ideología de la veracidad de esta guerra, mientras que la guerra en sí causa estragos a otro nivel, mediante el trucaje, la hiperrealidad, el simulacro, mediante toda la estrategia mental de disuasión que se ejerce en los hechos y en las imágenes, en la anticipación de lo virtual sobre lo real, en la del tiempo virtual sobre el acontecimiento, y en la confusión inexorable de ambos<sup>96</sup>.

296

Ciertamente, las imágenes que surgieron de la guerra del Golfo distan mucho de las de Vietnam, aunque en ambas prima el espectáculo, como veníamos viendo desde La Gran Guerra. Mediante las imágenes nocturnas de los nuevos misiles *inteligentes* estallando con total precisión, los medios mostraron el conflicto del Golfo Pérsico desde la exaltación y superioridad tecnológica estadounidense. Sin embargo, en esta ocasión, fueron muy cautos al no visibilizar las consecuencias sobre los civiles. En palabras de Bonilla, se trataba de “hacer guerras sin cuerpos muertos y sin lágrimas para el público”, iniciando una narrativa que “comenzará a formar parte del régimen de verdad oficial propio de las campañas militares, que se instalará desde entonces en la esfera pública global”<sup>97</sup>. Por otra parte, también es

96 BAUDRILLARD, J. *Op. cit.*, p. 48 y p. 74

97 BONILLA, J. *Op. cit.*, p. 69.

interesante señalar cómo se fomentó el espectáculo y el simulacro a través de los noticiarios, que construían mitos alrededor de sucesos escenificados y dramatizados, como el del rescate de la soldado Jessica Lynch, reclamando al espectador no eludir la cita diaria en su cadena favorita<sup>98</sup>.



119. Monika Anselment, *TV Wars*. Fotografía digital, 57x80 cm, 2000-2006.

Este tipo de material visual enmarcado en “el régimen de verdad oficial”, que apunta Bonilla, será, precisamente, el que utilizará la artista Monika Anselment en su trabajo *TV Wars* (2000-2006). El proyecto se compone de una serie de fotografías tomadas directamente a la pantalla de informativos o documentales, que retransmitían imágenes de las guerras de Afganistán, Irak, Yugoslavia... Como vimos anteriormente con la serie de pinturas *J'est un je* de Simeón Saiz Ruiz, los píxeles de la pantalla son también la característica formal que más destaca en las piezas de Anselment, convertidos por ambos artistas en signos plásticos cercanos al posimpresionismo. Un recurso

98 KELLNER, D. *Spectacle and Media Propaganda in the War on Iraq: A Critique of U.S. Broadcasting Networks*. Visto en <<https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/papers/mediapropaganda.htm>> [Consulta: 14/03/2023]

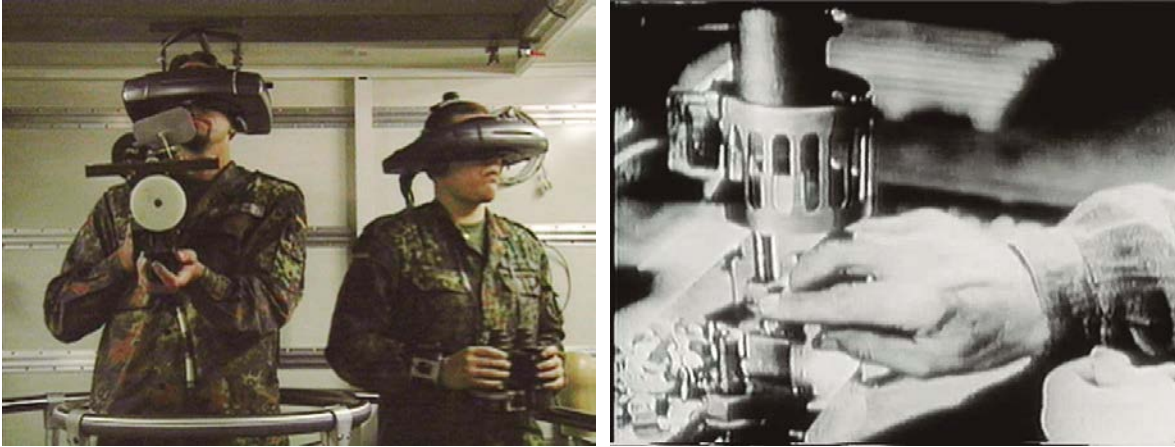
que sirve a ambos artistas para evidenciar el camuflaje visual que utilizan los medios para minimizar el horror, “secuencias de imágenes transmitidas a gran velocidad con técnicas que privilegian la percepción impresionista por encima de la analítica”<sup>99</sup>. La apropiación de éstas imágenes televisivas, que en movimiento cambiarían rápidamente en el atropello informativo, se detienen, generando un extrañamiento, que según la propia artista “irrita porque en los telediarios normalmente se emiten imágenes nítidas y precisas que simbolizan la objetividad y la autenticidad”, además también se produce un distanciamiento, que sin embargo, y paradójicamente, “nos permite aproximarnos a los acontecimientos de una manera nueva y más reflexiva, y nos posibilita elaborar nuestras propias preguntas acerca de las imágenes”<sup>100</sup>.

Desde este mismo punto de vista, no podemos obviar tampoco el film de Harun Farocki, *Reconocer y perseguir* (2003). Un ensayo en el que el director también se apropia de diferentes imágenes emitidas en los medios sobre la Guerra del Golfo. El director relaciona este material con los simuladores virtuales empleados para el entrenamiento militar, así como con otros archivos audiovisuales de los años cuarenta sobre el sector armamentístico. Farocki muestra así el desarrollo de una industria basada en un primer momento en la mecánica, hasta llegar a la era digital, con los nuevos y sofisticados dispositivos virtuales, dando lugar a las llamadas guerras totales, guerras asimétricas, híbridas, o cibernéticas, términos que intentan describir los diferentes tipos de conflictos contemporáneos, pero que parecen quedarse pronto obsoletos. Por otra parte, tal y como ya vimos en el anterior capítulo en referencia al vídeo del proyecto *Armas para salvar hombres, imágenes para someterlos* (2019), y siguiendo los planteamientos de Baudrillard, el director también hace hincapié en el empleo instrumental de los simuladores militares, estos *juegos* de –y para la– guerra, que tienen su eficacia precisamente al diluir los límites entre la realidad y su simulacro, generando una confusión en si es la representación la que imita a su modelo real, o viceversa.

99 FONT, J. “Conmoción y temor. (Dos ideas y un corolario sugeridos por TV Wars de Monica Anselment)”, en VVAA. *TV Wars*. *Monika Anselment*, p. 17.

100 ANSELMANT, M. *TV Wars*. Visto en <<http://www.monika-anselment.net/tv-wars-ma-es.html>> [Consulta: 16/03/2023]

120. Harun Farocki,  
fotogramas de la  
película *Reconocer y  
perseguir*, 2003.



299

De este modo, como bien señala Diego Fernández respecto al trabajo de Harun Farocki, “el vínculo que une la representación de la guerra y la guerra como representación es directo”<sup>101</sup>. En este sentido, los registros visuales que vemos en los medios sobre los diferentes conflictos bélicos que hemos ido analizando, ya sean las fotografías o películas tomadas por los reporteros enviados a La Gran Guerra, así como las que posteriormente fueron televisadas, son un claro ejemplo de cómo las imágenes son a la vez objetos y sujetos partícipes de la guerra. Es decir, harían patentes “la doble violencia que comportan las formas de significación, de visualización y de comunicación: la que ejerce simplemente contra las cosas que participan de su cadena de producción, como también los efectos de subjetivación que se desprenden de tales formas”<sup>102</sup>.

Por si fuera poco, la espectacularización mediática de la guerra, ha llegado a otro punto de inflexión con la llegada de las redes sociales, algo que estamos pudiendo vivenciar actualmente con el reciente conflicto ucraniano. Y aunque

101 FERNÁNDEZ, D. *Op. cit.*, p. 35.

102 *Ibíd.*, p. 30.

la retransmisión de sucesos y acontecimientos a tiempo real no sea algo novedoso, ni mucho menos la utilización de las cámaras de los móviles por parte de soldados o civiles para documentar la guerra, sí lo son las nuevas formas de representación que ésta adquiere a través de los hábitos estéticos que se implantan en las diferentes plataformas sociales. Sin ir más lejos, el conflicto fue bautizado por *The New Yorker* como “la Guerra de TikTok”<sup>103</sup> justo una semana después de la invasión rusa. Rápidamente los vídeos de soldados bailando el *moonwalk* de Michael Jackson se hicieron virales, también los montajes dinámicos y de escasos minutos de bombardeos, ruinas, o del despliegue militar con música pop de fondo, e incluso han sido comunes las retransmisiones del mismo Volodymyr Zelenski a través de su cuenta de Instagram para informar a sus seguidores de las novedades al frente como si fuera un *influencer*. Éste ha sido, y es, el material visual que los usuarios consumen para informarse y utilizar, a su vez, las redes sociales como altavoz mediante las dinámicas propias de estas plataformas.

300

Aunque como no podía ser de otra manera, la frivolidad del conflicto y su utilización mediática como batalla informativa ha seguido siendo explotada por los medios de comunicación oficiales. Desde este punto de vista, y centrándonos sobre todo en cómo se está cubriendo la guerra desde occidente, uno de los aspectos más destacados y que más han contribuido a dicha mediatización ha sido la creación del mito del héroe de guerra a través de la figura del presidente ucraniano. El caso de Zelenski es particularmente llamativo, ya que su profesión como actor y humorista fue determinante para ganar la presidencia en 2019, justo cuando protagonizaba la serie *Servidor del pueblo* (2015) en la que su personaje, un profesor de instituto, es elegido también como presidente de Ucrania para acabar con la corrupción política del país. Los ingredientes para el simulacro perfecto y la hiperrealidad están sobre la mesa. La puesta en escena de las imágenes que los medios muestran de Zelenski, así como la imagen que él mismo ofrece, siempre uniformado con el mismo color verde militar, son significativas, y un buen ejemplo de la

103 CHAYKA, K. *Watching the World's "First TikTok War"*. Visto en la página web del medio New Yorker <<https://www.newyorker.com/culture/infinite-scroll/watching-the-worlds-first-tiktok-war>> [Consulta: 17/03/2023].



estetización del conflicto. Una escenificación que es, en muchas ocasiones, cercana a lo grotesco, como lo fue el reportaje fotográfico que le dedicó la revista Vogue a la primera dama, Olena Zelenska. Contrariamente a lo que se esperaba, estas fotografías cuya estética sigue los dictámenes y estándares de la moda, acabó perjudicando la imagen de ambos.

121. Annie Leibovitz, imágenes del reportaje fotográfico a Olena Zelenska y Volodymyr Zelenski para Vogue Magazine, 2022.

301





En España, la narrativa mítica, y otras estrategias por parte de los *mass media*, han sido empleadas, a nuestro parecer, para justificar la escalada militar y el envío de armamento y artillería pesada. En lugar de optar por vías más diplomáticas, se enmascararon otros muchos intereses que poco tienen que ver con el apoyo a la población ucraniana. En este sentido, la programación de la televisión, no sólo con los noticiarios, o mediante las tertulias, sino también con la selección de películas bélicas hollywoodenses en horarios de máxima audiencia –esto se pudo apreciar especialmente durante los primeros meses, tras la invasión–, han ayudado a crear un clima beligerante destinado a homogeneizar y simplificar la opinión pública sobre el conflicto.

Con todo lo mencionado hasta el momento, y teniendo en cuenta los ejemplos de los artistas mencionados, cabría preguntarse, por tanto, qué espacio es posible ocupar desde el arte para afrontar la representación de la guerra, sin caer en una mera estetización o fascinación por la misma. Esta sería una de las cuestiones que más hemos tenido en cuenta en la elaboración de nuestras obras, sobre todo a la hora de plantear el proyecto que analizamos en el presente capítulo, así como en la serie *Otros crímenes de archivo* (2019). A este respecto, nos gustaría destacar la reflexión de Ana García Varas, pues expresa de forma muy precisa el enfoque que hemos escogido tanto en nuestra producción artística, como en la investigación que se deriva de ella:

Aquí, la primera tarea que entonces se plantea es comprender el funcionamiento de estas imágenes, su significado. Sólo atendiendo a sus mecanismos semánticos podremos saber si estas imágenes son exclusivamente vehículos del poder (o de la ideología, etc.) o si pueden, así mismo, conformar maneras de crítica o de reflexión sobre los conflictos y sobre dicho poder con medios específicamente icónicos. Esto es, junto a su definición semántica, se abre la cuestión fundamental acerca de la posibilidad de que la imagen ofrezca, muestre o ejercite formas peculiares de reflexión sobre la guerra, es decir, formas emancipadoras de crítica con las cuales se responda a los *desastres de la guerra*<sup>104</sup>.

De este modo, la elección de los artistas referenciados de escoger material que proviene, o que alude más indirectamente, de los *mass media*, hace que se “desactiven” los mecanismos de mediatización, y espectacularización, al exponerlos de una forma tan evidente. Una estrategia, que en palabras del académico Keti Chukhrov, actuaría del siguiente modo:

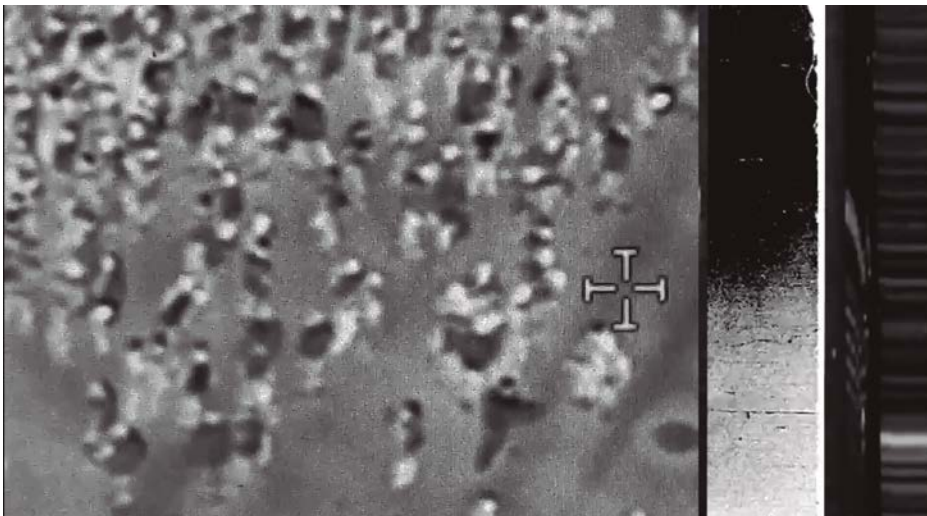
la postura más articulada desde el punto de vista artístico sería manipular lo ya manipulado: manipular la iconografía manipulada de la catástrofe sin esperar la verdad, sino convirtiéndose en un agente de su propia obra teatral (...) ir más allá de las imágenes previsibles; para crear el teatro del “teatro” que es lo que son las imágenes de la guerra y el terrorismo<sup>105</sup>.

Desde nuestro punto de vista, escoger la guerra y su representación como contexto y pretexto temático de nuestros proyectos, nos ha permitido, y empujado a la vez, analizar la participación y aplicación instrumental que tienen dichas imágenes en los conflictos armados. La elección de las fotografías de la Primera Guerra Mundial, las cuales son paradigmáticas en sí mismas ya que representarían el comienzo de la espectacularización de la guerra, ha sido, pues, significativa para la investigación desde diferentes perspectivas, como estamos viendo. Asimismo, el hecho de optar concretamente por las imágenes que componen los fotolibros de Jünger, y no, por ejemplo, por las de la publicación de Friedrich, siendo ésta una referencia antibelicista, ha sido también determinante para nuestras obras y el enfoque posterior de la tesis. Si bien con *¡Guerra a la guerra!* habríamos caído seguramente en la literalidad, y probablemente, en una reflexión de menor recorrido; la visión ambivalente de Jünger –su ambigüedad, la neutralidad de sus pies de fotos, su preferencia por las fotografías aéreas, o sus planteamientos sobre la técnica–, nos ha proporcionado, en cambio, un material muy sugerente del que partir y poder reflexionar sobre cómo operan los regímenes visuales belicistas.

### 4.3 El ojo de Dios: visión y vigilancia

Tal y como hemos mencionado con anterioridad, gran parte de las imágenes que vemos en la mayoría de obras que conforman el proyecto –tanto en la serie de cuadros, como en las dos piezas de vídeos, o en las instalaciones de telas– son vistas aéreas. En las pinturas y las telas, estas imágenes corresponden al material visual fotográfico empleado durante la Primera Guerra Mundial para la táctica y estrategia militar; en cambio, en los vídeos, lo que vemos son los registros digitales tomados por un dron del FBI en diferentes movilizaciones sociales, concretamente las manifestaciones del Black Lives Matters del 2015. Se produce, de este modo, un salto temporal y contextual bastante evidente entre las imágenes representadas de los cuadros, y las que aparecen en las piezas audiovisuales. Sin embargo, aunque las diferencias son significativas (sobre todo en lo que respecta al avance de los medios técnicos que las posibilitan), este tipo de imágenes siguen siendo casi idénticas en cuanto a sus usos prácticos e instrumentales, así como a un nivel más simbólico, es decir, las lecturas o interpretaciones que se desprenden de ellas.

122. Ana Císcar, fotograma del video perteneciente al proyecto *The act of seeing with no eyes*, Ana Císcar. Video digital, 2'30", 2020.





123. Ana Císcar, de la serie *The act of seeing with no eyes*. Óleo, esmalte y spray sobre lino, 190 x 220 cm, 2020.

Teniendo en cuenta el recorrido de la investigación que hemos trazado a partir de las obras producidas, la perspectiva aérea y su representación, adquieren, pues, una importancia sustancial. A través de éstas, hemos podido seguir estudiando aspectos, comportamientos y problemáticas para con las imágenes sobre las relaciones de poder y control que se establecen en los actos del ver y del ser visto, que trataremos de ver más detenidamente en este apartado.

Parece lógico señalar que la perspectiva aérea ha sido, y ha implicado siempre, una posición de privilegio con respecto a aquellas que se encuentran a un nivel inferior. Desde una posición elevada uno obtiene un alcance de visión mucho mayor

y extenso, y por tanto, también de dominio sobre todo aquello que la vista alcanza a ver. Elias Canetti, en su ya clásico ensayo *Masa y poder* (1960), establece como uno de los elementos distintivos del poder la distancia, ya sea esta física, o de rango entre las diferentes jerarquías:

Todo poderoso, aun el más pequeño, busca evitar que se le aproximen demasiado. Dondequiera que haya una forma de convivencia entre hombres, ésta se expresa en distancias que disminuyen este incesante terror de ser asidos y agarrados. La simetría, tan llamativa en ciertas civilizaciones antiguas, deriva asimismo de la distancia uniforme que el hombre crea alrededor de sí. La seguridad en estas civilizaciones es una seguridad de distancias y así se expresa también plásticamente. El poderoso, de cuya existencia depende la de los demás goza de la mayor, de la más nítida de las distancias; en ello, no sólo por su brillo, él es el sol o, más ampliamente, como entre los chinos, el cielo. El acceso a él se hace dificultoso<sup>106</sup>.

En nuestra cultura occidental, esta concepción de la perspectiva aérea, la vista que más distancia genera entre el que observa y el que es observado, encuentra en la tradición judeo-cristiana un reflejo al que mirar, pues Dios será quién ostente la posición de máxima distancia, desde la máxima altura, siendo, por tanto, “un punto de vista exclusivamente divino (el ojo que todo lo ve), una visión omnisciente, omnipresente e inalcanzable. Una visión panóptica de la tierra desde arriba, ligada al poder”<sup>107</sup>. De este modo, esta será una de las formas típicas de representación que vemos desde la antigüedad sobre las implicaciones simbólicas de la vista aérea, como la ilustración de Horapolo del siglo IV, en la que muestra la divinidad como un gran ojo abierto y elevado, también anticipándose –o dejando un camino llano– a lo que será el modelo ocularcentrista de la modernidad, basado en la supremacía de la visión, como ya comentamos en el capítulo anterior.

106 CANETTI, E. *Masa y poder*, p. 112.

107 CARALT, D. *Vista aérea y ruina. Representaciones pre-fotográficas de la destrucción desde el aire*, p. 107.

Teniendo esto en cuenta, podríamos afirmar, pues, que siempre hemos asociado la perspectiva aérea, el ojo de Dios, o también llamada vista de pájaro, con la autoridad y el dominio, vinculando así los procesos de la visualidad con su dimensión más disciplinaria, e incluso, punitiva.

124. Ilustración de Hieroglyphica de Horapolo, *Quo modo Deum*, 1551.

307

## ORI APOLLINIS



*Quo modo Deum.*

Tanto es así que, como indica Nicholas Mirzoeff en *The right to look. A counterhistory of visibility* (2011), el concepto de visualidad será acuñado por el historiador inglés Thomas Carlyle en 1840, para describir la figura tradicional de un líder heroico, que “visualiza la historia para sostener la autoridad autocrática”. Según Carlyle, este héroe con tintes míticos y místicos, era el único con el poder y la facultad de visualizar –imaginar–, es decir, “producir visualidad”, y con ello, tener así la capacidad de manipular y “hacer que los procesos de historia sean perceptibles para la autoridad”<sup>108</sup>. En el ensayo *Cultura visual, la pregunta por la imagen* (2019), Sergio Martínez Luna también hace

108 Traducido por la autora. MIRZOEFF, N. *The right to look. A counterhistory of visibility*, p. 3.



referencia al planteamiento de Carlyle, en el que este héroe es interpretado como “un líder militar moderno capaz de visualizar el campo de batalla desde la detentación de una mirada privilegiada, elevada por encima de los detalles, los documentos y las informaciones parciales, a los que es capaz de articular, dar consistencia y sentido”<sup>109</sup>.

Queda claro, por tanto, que el historiador inglés no entendió el término de visualidad como un concepto que englobara únicamente los procesos vinculados a la percepción, o las producciones visuales. Como bien explica Mirzoeff, más allá de estos fenómenos, la visualidad actuaría también como un dispositivo capaz de accionar y alzar unos imaginarios por encima de otros. Siguiendo los planteamientos de Foucault, como ya vimos en el segundo capítulo, sería el proceso por el cual se legitiman los discursos no sólo de lo que podemos ver, sino también de lo decible, de la verdad, originando un “reparto de lo sensible”<sup>110</sup>, en palabras de Rancière, en el que se visibilizan y dan a voz unos imaginarios, subjetividades y también unos modos de hacer o actuar, al tiempo que se invisibilizan y silencian otros.

308

No obstante, al margen de la oportuna definición de Carlyle, podemos retrotraernos en el tiempo y revisar otros factores y hechos que fueron también determinantes para la construcción simbólica, y posteriormente instrumental, de la visión como una herramienta de dominio, hasta llegar a su forma más literal, como sería la visión aérea.

Podríamos afirmar que el paradigma de una visualidad basada en una mirada fija, distante, sin que nada la obstaculice, y desde un único punto de vista, encuentra su modelo inicialmente en la perspectiva lineal, como un nuevo sistema que racionalizó y dictó la mirada, así como las leyes de la representación. La filósofa Andrea Soto Calderón, siguiendo los planteamientos y reflexiones de Erwin Panofsky sobre cómo se legitimó este sistema convirtiéndose en el único válido, al asumirlo como objetivo y científico, explica que:

109 MARTÍNEZ, S. *Cultura visual, la pregunta por la imagen*, p.85.

110 RANCIÈRE, J. *El reparto de lo sensible*, p. 9.



La perspectiva, antes del Renacimiento, era un ordenamiento que no tenía que ver necesariamente con la idea del *ojo como juez universal* (...) El uso renacentista de la perspectiva cambió la apariencia de las imágenes, cambió las convenciones visuales e impuso unos protocolos que siguen influyendo en nuestros *modos de ver* y en nuestros modos de relacionarnos con las imágenes.

(...)

Es la orientación de la perspectiva en un sentido determinado la que introduce una normalidad en el modo de crear ilusión y, con ello, de controlar el poder de la imagen visual. La preocupación de las monarquías absolutistas de los siglos XVII y XVIII era evitar que la posesión del *poder flotante de las imágenes* formará parte de la cultura visual (...) Razón que lleva a Mirzoeff a sostener que esa normalización de la perspectiva es el antecedente inmediato y necesario del panóptico, como comienzo de la sociedad disciplinaria (...) a través de la visibilidad de un único punto de vista, es posible instaurar este nuevo sistema de disciplina porque ya se ha realizado una organización social previa que es la de fijar un punto de vista, mantener la disciplina a través de un sistema de visibilidad<sup>111</sup>.

309

Del mismo modo, también la artista y ensayista Hito Steyerl hará un análisis similar de las implicaciones que supuso la aplicación de la perspectiva lineal como un sistema de dominación que no sólo actuaba a nivel simbólico:

Esta reinención del sujeto, del tiempo y del espacio fue un conjunto de herramientas adicional que posibilitó el dominio occidental, y el dominio de sus conceptos, así como la redefinición de los estándares de representación, tiempo y espacio

(...)

En estas pinturas la perspectiva lineal se convierte en una matriz de propaganda racial y religiosa, así como de las atrocidades que guardan con ella una relación estrecha. Esta visión del mundo denominada científica, ayudó a establecer los estándares que marcan ciertos pueblos como “otros”, legitimando así que fueran conquistados o dominados



una torre desde donde es posible vigilar todo el edificio. De este modo, como bien explica Foucault, todo aquel que no se encuentre en la posición privilegiada, tiene la sensación de estar observado constantemente gracias a la presencia de la torre central:

inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce; en suma, que los detenidos se hallen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores<sup>113</sup>.

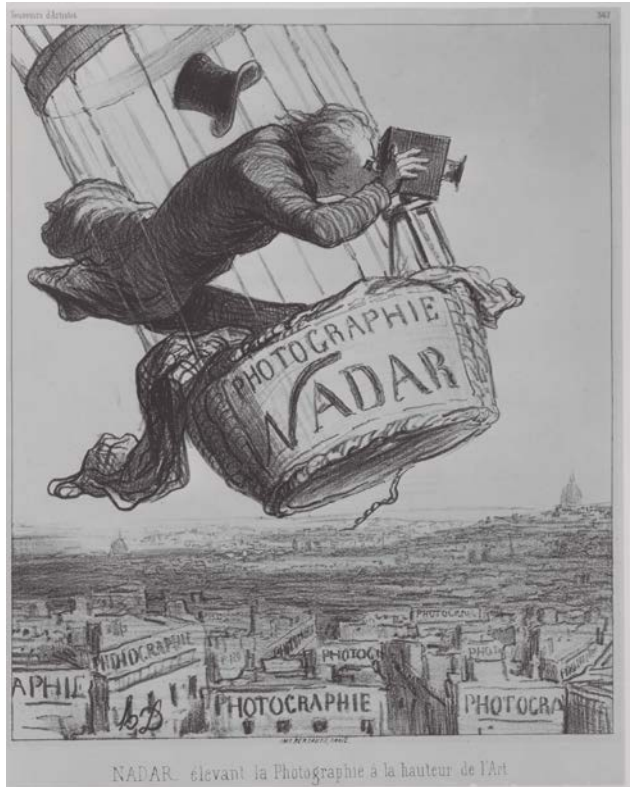
Y aunque Bentham nunca llegó a ver su diseño materializado como tal –a pesar de que vio en él el gran potencial que podía tener para aplicarlo a diferentes instituciones, como las escuelas, hospitales, lugares de trabajo, o por supuesto prisiones–, este paradigma visual está más que presente en nuestra contemporaneidad, tanto desde una perspectiva arquitectónica, como tecnológica.

Con todo, la *conquista* del cielo y alcanzar así una posición cercana al ojo de Dios, fue uno de los sueños de la modernidad, que comenzó a dar sus pasos más firmes con la invención del globo aerostático en 1783, abriendo enseguida la posibilidad de poder implementar la perspectiva aérea al ámbito bélico, como ocurrió por primera vez en la Batalla de Fleurus de 1794. Pero sin duda, el momento más decisivo fue precisamente, con el desarrollo de la fotografía, pues permitió los registros directos de este nuevo punto de vista, más allá de las ilustraciones de ciudades, y su aplicación a la cartografía. El nuevo medio técnico de representación –racional, científico y supuestamente objetivo–, se dio la mano con la lógica de la vista aérea y su régimen de visión, que según concluye Steyerl, equivale a “una radicalización –aunque no una superación– del paradigma de la perspectiva lineal”<sup>114</sup>. Las primeras instantáneas tomadas por Nadar de la ciudad de París desde los aires en 1858, junto a las de Boston dos

113 FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar*, p. 185.

114 STEYERL, H. *Ibid.*, p. 27.

años después, inauguraron un nuevo género fotográfico, que al poco tiempo adquirió una importancia sin precedentes en la Primera Guerra Mundial, junto con la incorporación de la aviación.



La aplicación fotográfica de la vista aérea para la obtención de información sobre actividades, o posicionamientos del enemigo, fue decisiva en el desarrollo del primer gran conflicto técnico de la modernidad. Para ello, desde los diferentes frentes, se crearon unidades especiales únicamente dedicadas a positar todo el material de los soldados-fotógrafos, así como a la observación y el reconocimiento de dichas imágenes. Por tanto, el análisis de estas fotografías, y poder aplicar, de este modo, una táctica militar adecuada a las circunstancias, desempeñó un papel crucial, naciendo así, una nueva ciencia para la interpretación de la información que contenían dichas imágenes. Los oficiales que desempeñaban



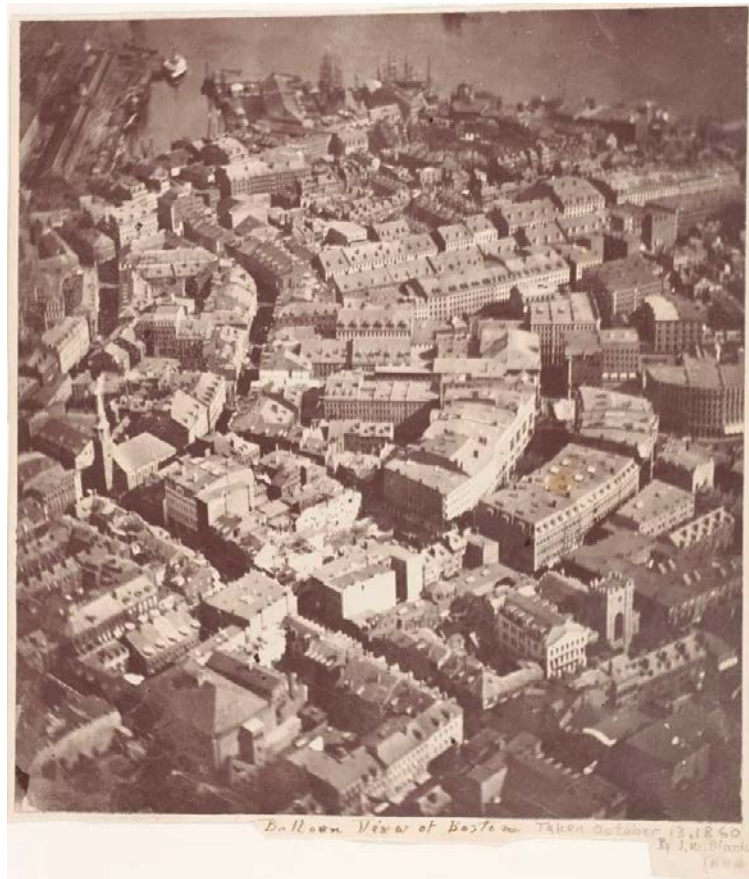
126. Página anterior:  
El globo "Entreprenant",  
pilotado por Coutelle,  
en la batalla de  
Fleurus, 1794,  
(Ilustración de  
los 1890s).

127. Página anterior:  
Honoré Daumier, *Nadar  
élevant la Photographie  
à la hauteur de l'Art*,  
litografía, 1862.

esta tarea, tenían que ser capaces de reconocer las características del terreno, así como su posible transformación producida por la violencia destructora de la artillería, por no hablar de los cambios derivados de la luz y las sombras, las cuales podían tanto desvelar, como ocultar, información muy relevante.

313

128. Fotografía aérea  
de James Wallace  
Black tomada desde  
un globo aerostático  
sobre Boston el 13  
de octubre de 1860.  
Es la fotografía aérea  
más antigua que se  
conserva.



Respecto a este tema, el artista y ensayista Allan Sekula, escribió el texto –fundamental para nuestra investigación– *The Instrumental Image: Steichen at war*, publicado por primera vez en la revista *Artforum* en 1975. En el artículo se analizan los diferentes usos instrumentales de las fotografías aéreas tomadas durante la Primera Guerra Mundial, producidas por el equipo dirigido por Edward Steichen, artista norteamericano (en aquél momento pintor) que fue el encargado de gestionar las opera-

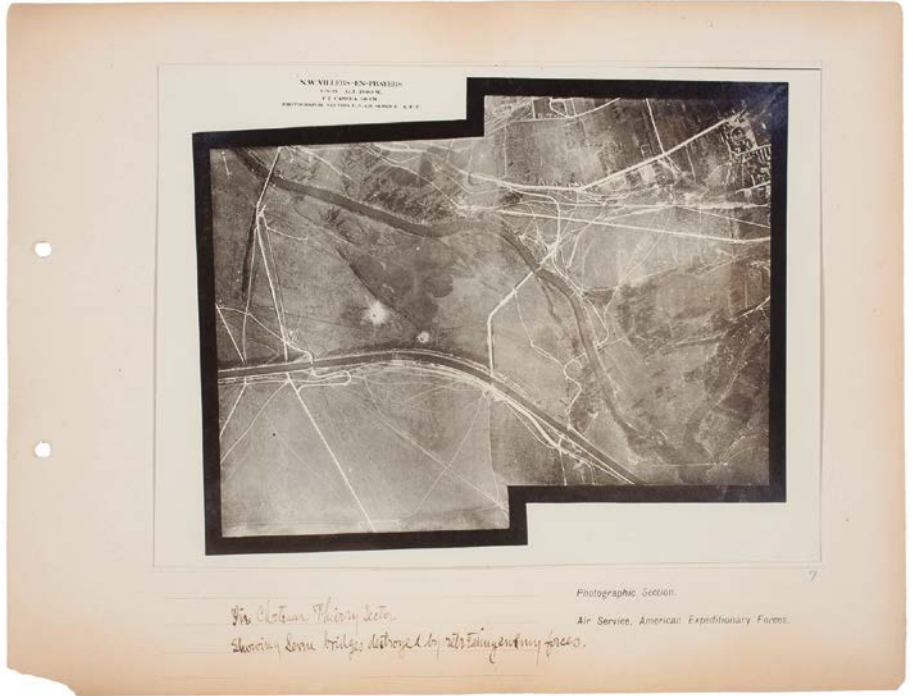
ciones fotográficas de la Fuerza Expedicionaria Americana en Francia. Por una parte, la crítica de Sekula se dirige a la utilización de la fotografía como herramienta para la inteligencia militar; y por otro lado, a la fetichización de todo este material por parte del mundo del arte, con su estetización e inserción en el mercado. Las aportaciones de Sekula respecto al primer punto nos resultan especialmente interesantes, pues al margen de las valoraciones éticas de si es reprochable o no la utilización de la fotografía para un fin militar –convirtiendo así las cámaras, como las propias imágenes, en armas–, el autor plantea la duda de cuán *transparentes* u *opacas* pueden llegar a ser este tipo de imágenes, y las problemáticas que se derivan de este enfoque. En este sentido, igual que ya vimos con los textos de Flusser en relación al desciframiento de las imágenes técnicas, Sekula nos recuerda que las fotografías aéreas producidas durante la Primera Guerra Mundial, eran concebidas y analizadas desde su lógica científica y racional, con significantes y códigos aparentemente objetivos, transparentes:

El significado de una fotografía consistía en lo que cedía a un acto racionalizado de “interpretación”. Como fuentes de inteligencia militar, estas fotografías tenían un significado casi totalmente denotativo. Pocas fotografías, excepto quizás las médicas, estaban tan aparentemente libres de significado “superior” en su uso común. Parecen estar desprovistas de toda estructura retórica. Pero esta pobreza de significado era más bien condicional que inmanente. En el contexto de las operaciones de inteligencia, las únicas preguntas “racionales” eran las que se dirigían a la fotografía en un nivel indiciario, como “¿Es eso una ametralladora o un tocón?” En otras palabras, la interpretación de la fotografía exigía que fuera tratada como un conjunto de signos “univalentes” o indiciarios, es decir, signos que sólo podían tener un significado, que sólo podían apuntar a un objeto. La eficacia exigía esta certeza ilusoria<sup>115</sup>.

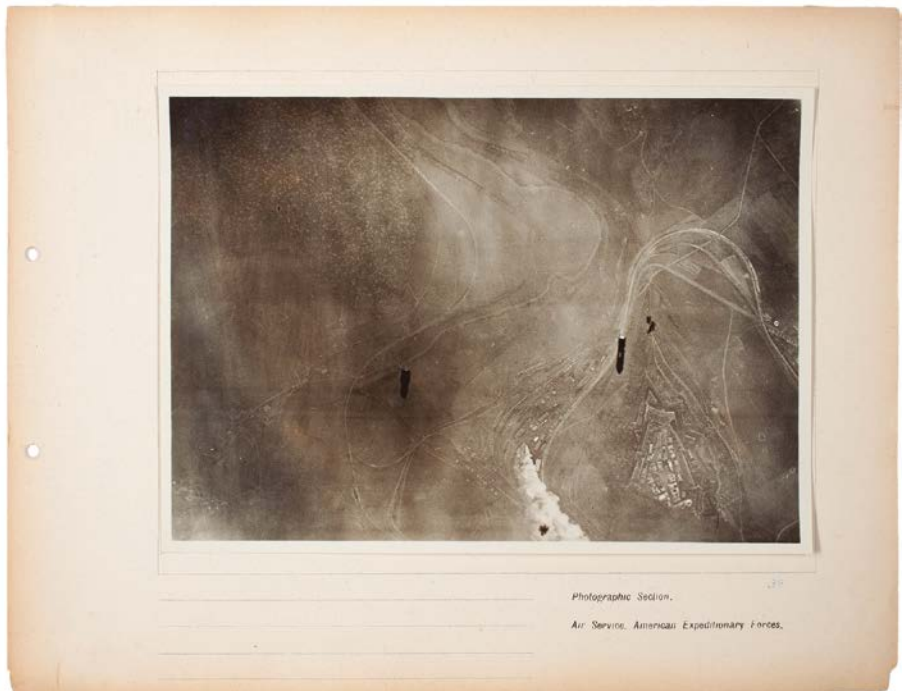
Sin embargo, la supuesta certeza fue construyéndose, los códigos por los que se interpretaban o leían estas imágenes eran convenciones, como señala Sekula, una ilusión. También Nicolás Sánchez Durá, en el texto introductorio del catálogo que reúne

129. Página siguiente: Sección Fotográfica, Servicio Aéreo de EE.UU., Fuerzas Expedicionarias Americanas (AEF) durante la Primera Guerra Mundial, dirigidas por Edward Steichen, impresión en gelatina de plata, 1918.

115 Traducido por la autora. SEKULA, A. *The Instrumental Image: Steichen at War*. Visto en Artforum < <https://www.artforum.com/print/197510/the-instrumental-image-steichen-at-war-36049> > [Consulta: 21/04/2023]



315





los fotolibros de Jünger, habla de la abstracción de las imágenes aéreas y lo realmente difícil que era extraer conclusiones inequívocas sobre ellas, ya que lo que se puede observar son las ambiguas deformaciones del terreno, básicamente formas más o menos geométricas:

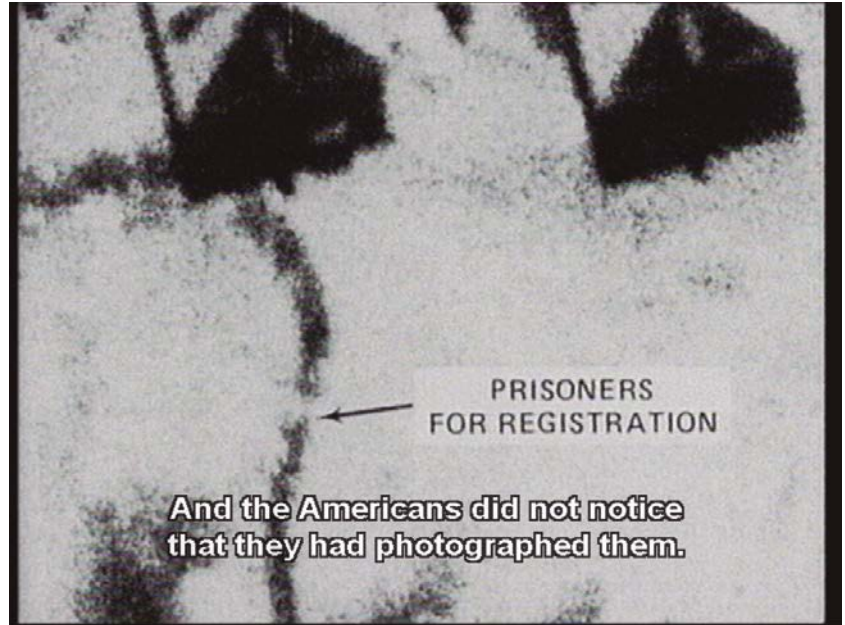
Armas y cámaras son instrumentos de “especial exactitud”, lo que no exime a ambas de ser progresivamente “abstractas” como muestra la fotografía aérea o la aparición de los gases venenosos que cubren vastos espacios, la aviación militar que vaciando éstos los reduce a su esquema geométrico, o el desarrollo de la artillería que al hacer indistinto el terreno, lo barre, lo remueve, lo unifica paisajísticamente <sup>116</sup>.

De igual modo, en la película de Harun Farocki *Las imágenes del mundo y la inscripción de la guerra* (1989), el director plantea reflexiones similares respecto a las imágenes aéreas y su análisis, con las que establece un paralelismo con la Ilustración y su término alemán, *Aufklärung*, ya que aparte de su acepción literal relacionada con la capacidad de ver, de evidenciar o esclarecer algo, también se vincula con la jerga militar –*Luftaufklärung* se traduciría como reconocimiento aéreo–. En el documental se ponen de manifiesto las problemáticas que surgen al efectuar este reconocimiento, que siempre estará determinado y definido por la intención del observador, y no tanto por la fotografía en sí. Para ello, toma como ejemplo las primeras fotografías aéreas que se tomaron de Auschwitz, y que no fueron reconocidas como tal hasta que no fueron analizadas mucho tiempo después, en los años 70. Estas imágenes, que en su momento no despertaron ningún tipo de sospecha ni alarma –ya que los oficiales no buscaron los indicios de campos de exterminio al no saber de su existencia aún– demuestran que la interpretación y el sentido que les otorgamos a las imágenes va mucho más allá de lo que podemos ver o no en ellas, y como afirma Bertolt Brecht “una simple *reproducción de la realidad* afirma menos que nunca entonces algo sobre la realidad. Una fotografía de la fábrica Krupp o de la AEG casi nada prueba de estas Instituciones”<sup>117</sup>.

116 SÁNCHEZ, N. *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, p. 23.

117 Citado en DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición*, p. 35.

130. Harun Farocki, fotogramas de la película *Las imágenes del mundo y la inscripción de la guerra*, 1989.



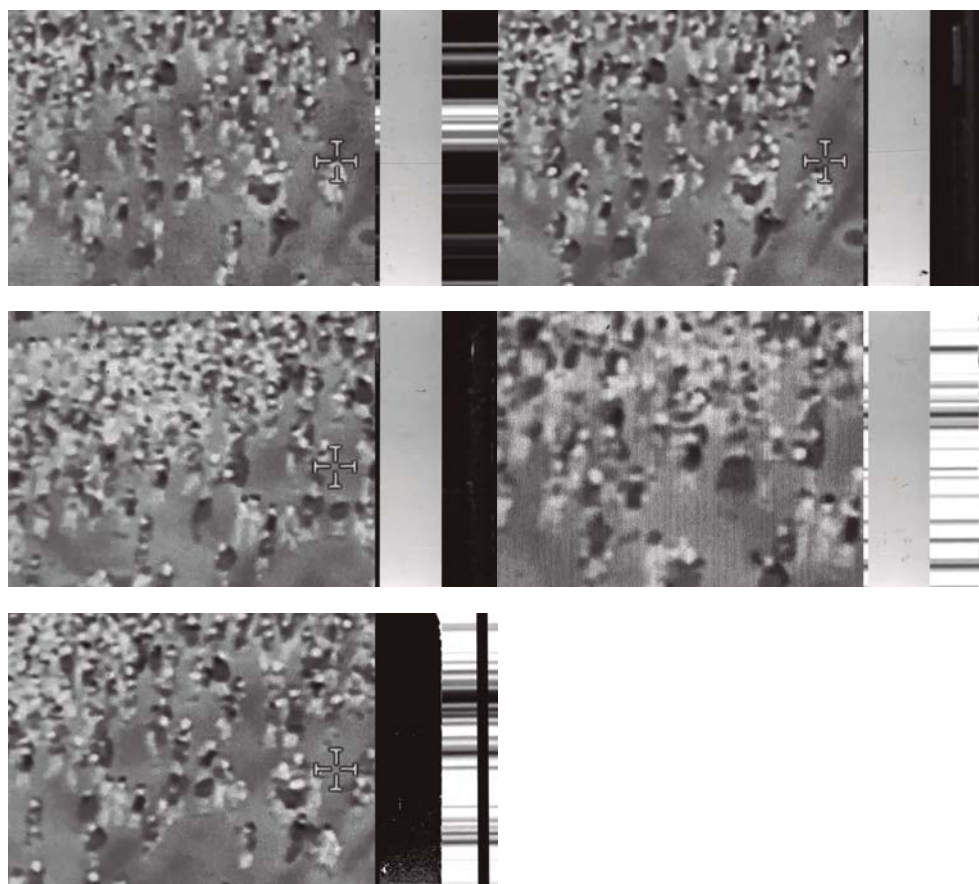
317

131. Página siguiente: Ana Císcar, detalles de cuadros pertenecientes al proyecto *The act of seeing with no eyes*, Ana Císcar. Óleo, esmalte y spray sobre lino, 190x130 cm; 190x220 cm, 2020.

132. Página siguiente: Ana Císcar, fotogramas del video del proyecto *The act of seeing with no eyes*. Video digital, 2'30", 2020.

En nuestro proyecto, tanto en la serie de pinturas como en las dos piezas de vídeo, las imágenes aéreas que vemos también son en muchos aspectos impenetrables, indescifrables y abstractas. Se produce así una contradicción, o paradoja, al pintar una fotografía aérea a la que se le presupone cierta objetividad, un código claro y definido, pues, aunque hemos aplicado la mimesis para representar las formas que nos dicta el referente (una imagen figurativa), la pintura resultante sigue siendo pura abstracción, resuelta en un pie de foto tan descriptivo, como austero. También en las dos piezas audiovisuales, las imágenes aéreas tomadas por los drones pueden parecer en principio más nítidas, pero, por el contrario, son complejas, incluso, más ambiguas debido a los diferentes efectos de la cámara (infrarrojos, de visión nocturna... etc.). Además, éstas han sido, en su mayoría, modificadas: regrabadas a través de la pantalla con *zoom*, ampliando el píxel para perder así gran parte de la información, de tal manera que sólo vemos sombras moviéndose de un lado a otro sin poder distinguir gran cosa, más allá de una mirilla que siempre está presente. En este sentido, el ruido visual –tanto de la imagen en movimiento como el de la pintura– protagoniza todas las piezas, y más allá de generar cierta confusión o ilegibilidad, es utilizado como elemento plástico y discursivo de máxima importancia.





Como se aprecia en las imágenes de las piezas de vídeo del proyecto, el visor del dispositivo, así como el efecto infrarrojo de la cámara que vemos en algunas de las escenas, pueden recordar a las del proyecto *Idomeni Camp* (2016) de Richard Mosse, en las que podemos observar también personas desplazadas e interceptadas desde el aire por un dron en la frontera de Grecia con Macedonia, remitiendo al mismo imaginario belicista. A propósito de ello señala Sergio Martínez Luna:

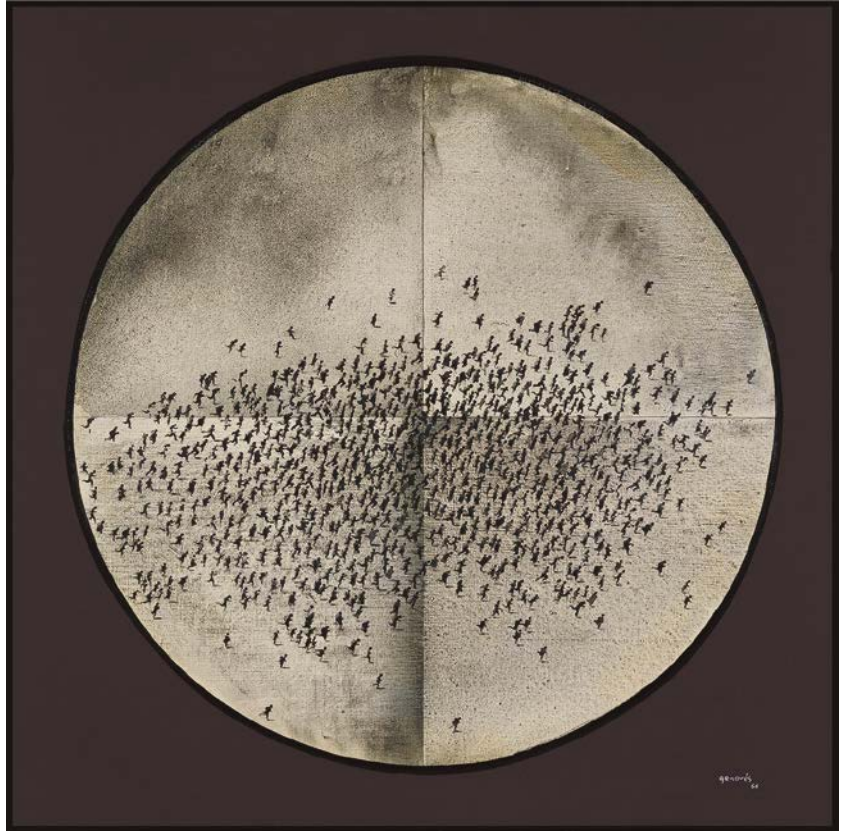
remiten a la cultura visual de la guerra moderna, al control militar a distancia del territorio, a la concepción de la población civil como objeto bélico y, así, a las tragedias humanas del s. XX (...) Las fotografías de Richard Mosse tomadas con dispositivos fotográficos dotados de tecnologías militares, como los infrarrojos y la detección térmica, disparan las asociaciones con los imaginarios tecnológicos del control social, la cibervigilancia o la seguridad global, pero también a la figura del *homosacer*, y de los imperativos biopolíticos que cosifican la vida hasta el extremo<sup>118</sup>.



Y por supuesto, si hablamos de la mirada y el poder, y cómo desde el poder y las alturas se observa –vigila, controla–, no podemos dejar de mencionar las icónicas obras de Juan Genovés, producidas entre los años sesenta y setenta. Los cuadros del artista de vistas aéreas de grupos de individuos convertidos en masa, son una crítica sin reservas a ese observador que apunta y objetualiza con su mirilla. Genovés nos coloca, como espectadores, en la posición incómoda del verdugo, nos obliga a utilizar la mirada técnica y fría del teleobjetivo, a deshumanizar con la visión, o gracias a ella, a los individuos que se intuyen en sus cuadros.



134. Juan Genovés,  
*Punto de mira II*.  
Acrílico y óleo sobre  
lienzo, 85x85 cm,  
1966.



321

Estas pinturas, que respondían al ambiente de violencia y represión de la España franquista, siguen estando más vigentes que nunca. Así mismo, en nuestro proyecto, se pone en evidencia lo presentes que siguen estando, por desgracia, los imaginarios belicistas. Como vemos en las piezas producidas, la vista aérea ha seguido contribuyendo “a una ilusión de poder y conocimiento”<sup>119</sup>, en tanto que éstas cada vez son más cotidianas y sofisticadas, gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías –satélites, Google Maps y demás aplicaciones de rastreo y monitoreo, drones...-. Una utilización meramente instrumental, que si bien puede parecer inofensiva e inocua, sigue perpetuando un paradigma visual panóptico, llevando a su máxima expresión la idea del vigilante invisible y omnipresente. Esto ha dado paso a lo que Deleuze, ha llamado sociedades de control –la evolución

tecnológica de las sociedades disciplinarias de las que hablaba Foucault-, y a una vigilancia líquida, en la que, como bien señala Bauman, “la visibilidad se convierte en una trampa, pero una trampa que también nosotros ayudamos a construir”<sup>120</sup>.

En consecuencia, frente a esta visibilidad, que más que en una trampa, se convierte en un arma, nos han resultado también interesantes las estrategias de invisibilidad, como oposición y resistencia a esa mirada que todo lo ve. En este sentido, cabría destacar, en primer lugar, el camuflaje, y el importante papel, aunque también ambiguo, que desempeñó precisamente durante la Primera Guerra Mundial. En su breve, pero muy completo ensayo, *Camuflaje* (2007), Maite Méndez Baiges analiza desde diferentes puntos de vista el papel del arte de la desaparición, no sólo a un nivel histórico, sino también como recurso creativo en el arte contemporáneo, ya que, desde sus inicios, a comienzos del siglo pasado, las artes plásticas contribuyeron de manera decisiva en la práctica y teoría del camuflaje.

La idea de la ocultación por medio de diferentes diseños visuales aplicados a uniformes y vehículos militares (terrestres, aéreos y marinos), o incluso a instalaciones (hangares, puentes, o demás infraestructuras que debían pasar desapercibidas para evitar los bombardeos o el fuego de la artillería), surge de manera paralela al nacimiento del cubismo y la puesta en práctica de su visión fragmentada y oblicua. Respecto a ello, Méndez señala la gran paradoja que supuso este uso instrumental “de un arte con aspiraciones de autonomía entregado a tareas prácticas de carácter militar”<sup>121</sup>, algo que explicará Dalí poco tiempo después:

En primer lugar, la gente no se dio cuenta de que ese mismo verdadero cubismo, que tanto escándalo suscitaba en las galerías de arte, como demasiado vulgar para unos días ocupados por otros temas que son los de los momentos graves, funcionaba ya con eficacia en los campos de batalla<sup>122</sup>.

120 BAUMAN, Z., LYON, D. *Vigilancia líquida*, p. 62.

121 MÉNDEZ, M. *Camuflaje*, p. 11.

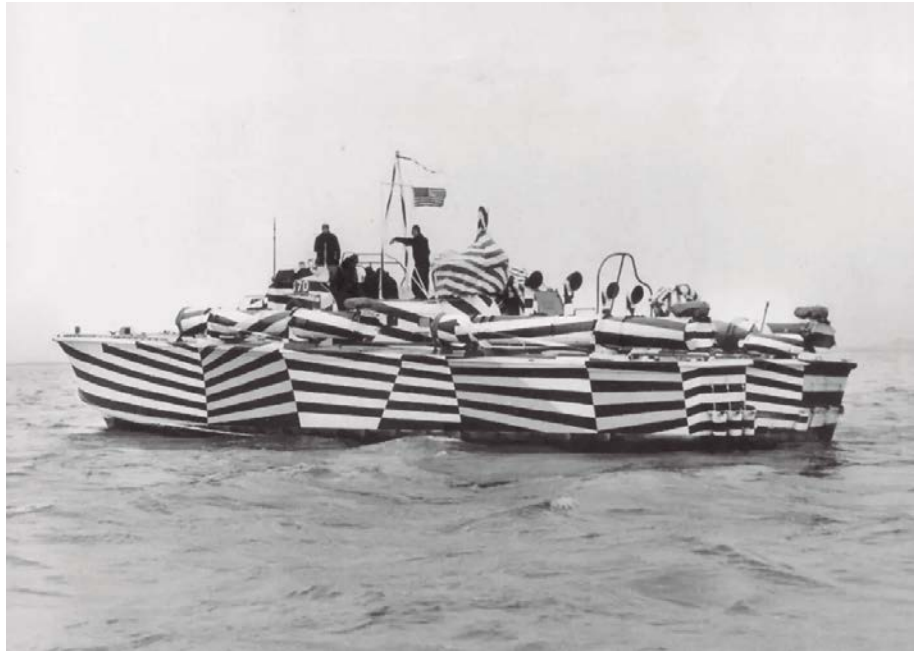
122 Citado en *Ibid.*, n.19.



De este modo, tal y como ocurrió con las checas psicotécnicas (de las que ya hablamos en el primer capítulo), las artes plásticas se pusieron al servicio de los fines bélicos, contribuyendo, como apunta Méndez, “a delinear visualmente la Gran Guerra”<sup>123</sup>, aunque en este caso, mediante técnicas que buscaban la invisibilidad y la ocultación.

135. El buque West Mahomet, de la armada estadounidense, camuflado con un diseño *dazzle*

323



Las dos de las técnicas que más se emplearon para tal efecto, fueron, en primer lugar, la mimesis, que como su propio nombre indica, su objetivo era el de mimetizarse con el contexto; y por otro lado, el camuflaje *dazzle*, que se podría traducir como disruptivo, o deslumbrante. Este segundo recurso, más que la búsqueda de la invisibilidad, o de la ocultación, lo que pretendía era generar una extrañeza o confusión en la mirada, un engaño que quería sorprender y quitar credibilidad a la visión, gracias a los radicales diseños geométricos, cercanos al cubismo y el constructivismo, utilizados, por ejemplo, en los buques de guerra.

En la actualidad son muchos los artistas que recurren al recurso del camuflaje en sus obras y proyectos como modelo de resistencia política ante los regímenes de una visualidad panóptica y punitiva. En este sentido, Hito Steyerl, en su ensayo *Los condenados de la pantalla* (2014), expone las razones por las que querer mantenerse al margen de la representación en imágenes. Además de la voluntad de escapar de la vigilancia tecnológica *verticalizada*, Steyerl nos habla también del control *horizontal* que se ejerce entre los sujetos con las redes sociales y nuestros propios dispositivos móviles, así como de la incapacidad que tenemos en la actualidad de poder controlar en la red la *vida* de nuestras propias imágenes digitales, las cuales pueden ser fácilmente utilizadas en nuestra contra:

Es por esto que muchas personas, a estas alturas, abandonan la representación visual. Sus instintos (y su inteligencia) les dicen que las imágenes fotográficas o en movimiento son peligrosos dispositivos de captura: del tiempo, del afecto, de las fuerzas productivas y de la subjetividad.

(...)

El viejo miedo mágico a las cámaras se reencarna así en el mundo de los nativos digitales (...) Cuanto más se representa a la gente, menos queda de ella en realidad<sup>124</sup>.

En su pieza audiovisual *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013) Hito Steyerl nos presenta algunas de las estrategias posibles que se pueden llevar a cabo para pasar desapercibido ante la mirada tecnológica y omnipresente. El vídeo está inspirado en los objetivos de calibración y resolución fotográfica ubicados en el desierto de California, y que eran utilizados precisamente para comprobar la calidad de la imagen de las cámaras aéreas. Paradójicamente, estos medidores, cuyos diseños de formas geométricas en blanco y negro respondían a la necesidad de ser vistos desde mucha distancia en las alturas, remite directamente al camuflaje *dazzle*, cuyo propósito era el contrario, generar confusión y poca concreción en la mirada.

136. Hito Steyerl,  
fotograma del vídeo  
*How Not to be Seen:  
A Fucking Didactic  
Educational* .MOV File.  
Video digital color,  
15'52", 2013.



325



Con la división del vídeo en cinco capítulos, la artista nos propone cinco lecciones: 1. Cómo hacer algo invisible para una cámara, 2. Ser invisible a plena vista, 3. Volverse invisible convirtiéndose en una imagen, 4. Volverse invisible desapareciendo, y 5. Hacerse invisible fundiéndose en un mundo hecho de imágenes. Steyerl sugiere en uno de sus consejos la posibilidad de hacernos más pequeños que un pixel, todo un alegato en favor de lo que ella misma ha denominado “imagen pobre”, es decir aquellas imágenes de baja resolución que circulan por la red: “El fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, *ripeada*, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución”<sup>125</sup>. De este modo, la utilización de las imágenes pobres, con poca información visual debido a su baja calidad, se convierte así en un acto de resistencia política frente a las imágenes de alta resolución, propias de la televisión o la industria cinematográfica. Steyerl reivindica, pues, esa imagen imperfecta que también puede, y debe, ser trasladada al cine, o al menos a cierto cine experimental o ensayístico, que “al perder su sustancia visual recupera algo de su impacto político y crea un nuevo aura alrededor suyo. Este aura ya no está basada en la permanencia del ‘original’, sino en la transitoriedad de la copia”<sup>126</sup>.

326

El vídeo de Steyerl nos parece especialmente esclarecedor para nuestra investigación, además de servirnos como conclusión para este apartado, ya que no sólo cuestiona de un modo crítico la vigilancia permanente a la que estamos sometidos por una gran variedad de dispositivos, tanto sobre nosotros, como en nuestras propias manos, sino que también plantea interesantes reflexiones sobre la capacidad de las imágenes de mostrar y demostrar. En este sentido, de lo que nos está hablando Steyerl mediante las tarjetas terrestres de calibración que aparecen en el vídeo –ya abandonadas por su falta de uso–, es de un mundo donde la imagen cada vez es más transparente, en tanto que es más avanzada técnicamente, con más información y resolución, más nítida y clara, y por tanto, donde todo se puede observar, cuantificar e identificar. Por esta misma razón, la demanda de la artista será la invisibilidad, la también transparencia de los

125 *Ibid.*, p. 33.

126 *Ibid.*, p. 45.

cuerpos, y la desaparición de éstos de un campo de visión que ahora lo abarca todo, y que ha acabado por convertirse, todo él, en un campo de batalla. En consecuencia, la imagen pobre, escondernos detrás del menor número de píxeles posibles, tal y como vemos también en nuestros vídeos, puede ser una opción para salvaguardarnos de esa mirada omnisciente y omnipresente, de ese ojo de Dios que tanto deseábamos en nuestros sueños de modernidad.

## 4.4 El fotolibro y el desplazamiento de las imágenes

Algo que hemos ido viendo a medida que avanzábamos en la producción de nuestros proyectos artísticos, y por consiguiente, en la investigación, es la cada vez más estrecha relación que hemos establecido con las fuentes de donde extraemos el material de referencia con el que después trabajamos. Como ya vimos en la serie *Otros crímenes de archivo* (2019), analizada en el segundo capítulo, la apropiación de las imágenes pertenecientes a libros y catálogos mediante la digitalización de las páginas de estas publicaciones, ha sido un recurso que ha ido cobrando importancia en nuestra metodología.

El proyecto *The act of seeing with no eyes* (2020) continua con este proceder, incluyendo una pieza que tiene el objeto “libro” como eje principal, con intención de subrayar el proceso de trabajo. Nos referimos, concretamente, a los tres ejemplares del catálogo *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía* intervenidos, de cuyos montajes y collages han salido la mayor parte de composiciones e imágenes de referencia para realizar la serie de pinturas. La intervención de estos tres libros, colocados en el espacio expositivo sobre una repisa de metal producida *ex profeso*, consiste en la realización de una serie de collages llevados a cabo directamente sobre las páginas de estos libros. En este caso, la intervención no está hecha mediante el recorte de las imágenes y su posterior edición, sino que se han empleado las páginas del libro directamente, estableciendo relaciones entre las imágenes y los textos que componen la publicación. A partir de distintos pliegues de las páginas de los catálogos irán surgiendo las composiciones de las diversas piezas del proyecto.

Estos montajes directos sobre el libro, y la decisión de que los tres catálogos intervenidos formasen parte de la serie de obras del proyecto, remiten, como ya hemos comentado, al propio proceso de creación de las obras. En este sentido, tanto el proyecto *The act of seeing with no eyes*, como el de *Otros crímenes de archivo*, son similares respecto a su estrategia metodológica, en tanto

que en ambos se evidencian y muestran los recursos por los cuales hemos obtenido las composiciones, así como los procesos de trabajo con las imágenes a través del montaje, los reencuadres, o las superposiciones.



137. Página actual y siguiente: Ana Císcar, catálogos intervenidos pertenecientes al proyecto *The act of seeing with no eyes*, 150 x 40 cm, 2020.

Además, esta metodología, también mantiene un vínculo estrecho con las cuestiones más conceptuales o discursivas del proyecto, ya que pone en relieve y de un modo formal la visión fragmentaria y la técnica del montaje, que da inicio a la concepción moderna de la visualidad, y que se reafirma con la Primera Guerra Mundial, como bien apuntaron los artistas cubistas tras la experiencia extrema del campo de batalla. En este sentido Fernand Léger declaró:

A todos esos imbéciles que se preguntan si soy o seré todavía cubista cuando vuelva, les puedes decir que más que nunca. No hay nada más cubista que una guerra como ésta, que te divide más o menos limpiamente a un tipo en una multitud de fragmentos y los envía a los cuatro puntos cardinales<sup>127</sup>.





138. Página siguiente: montaje directo y digitalizado del catálogo *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*, Ana Císcar, 2020.

En este sentido, y siguiendo con la idea que hemos ido desarrollando en el resto de proyectos artísticos de esta investigación, las imágenes que vemos en los catálogos intervenidos, adquieren pues, múltiples y diversas lecturas, al transformarse y colocarse unas frente a otras, desordenando y volviendo a recomponer tanto la lectura como la mirada. Se fracturan los anversos y reversos de las páginas, que ahora se entremezclan, generando nuevas e inesperadas asociaciones con las imágenes y los textos del catálogo, algo que ya observamos y analizamos en el apartado 2.3 *Carrusel: Imágenes habitando dentro y fuera de imágenes (diapositivas e impresiones)*, relacionando también esta práctica con el procedimiento de André Malraux en su Museo Imaginario.

Respecto al caso concreto del proyecto *The act of seeing with no eyes*, la idea de trabajar con el catálogo de la exposición de *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, y exhibir los tres libros intervenidos tiene además otras implicaciones en cuanto al tema de la apropiación. Ya comentamos al inicio de este capítulo, que Jünger no fue el autor de ninguna de las fotografías que vemos en sus libros. Como editor de los tres fotolibros que publicó entre los años de entreguerras, gran parte de su labor fue la de compilar y seleccionar las fotografías que iban publicándose en la prensa, así como aquellas que quedaban depositadas en los archivos institucionales. La autoría de todo el material visual con el que el autor alemán contó para la publicación de sus libros no aparece, y precisamente, parece ser esta la razón por la que Jünger se ve libre de poder trabajar a su antojo con todas esas fotografías sin respetar el original en muchos de los casos, mediante los reencuadres, la interpretación de las imágenes con los pies de fotos, y por supuesto, con la interrelación entre las imágenes con la composición y maquetación de las páginas.



Un combate callejero en la provincia de...



Kerensky arenga a los soldados en el frente



(blancos son proyectiles estallando)

139. Montaje directo y digitalizado del catálogo *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*, Ana Císcar, 2020.



333



Este modo de trabajar es muy interesante y contemporáneo, como señala Nicolás Sanchez Durá en el prólogo del catálogo, pone “de manifiesto una moderna concepción de la fotografía como forma de expresión adecuada a la época técnica”<sup>128</sup>. El filósofo valenciano, además, recalca la relación de esta metodología

128 SÁNCHEZ, N. *Op. cit.*, p. 15.

de la apropiación y la fragmentación con el propio contexto convulso de la guerra, en este caso, la primera gran guerra técnica que la humanidad ha vivido:

Hay un nexo profundo entre guerra y fotografía, porque ambas son expresión del progreso técnico y medios para el progreso técnico. Este diagnóstico que Jünger realiza a finales de los años veinte y principios de los treinta, lo efectúa en la práctica cuando compone los dos libros de *El rostro de la Guerra Mundial*, antes de su elaboración teórica abstracta en *Sobre el dolor y El trabajador*. Por ellos coge de aquí y de allá fotografías, desatiende la autoría aún en el caso de ser conocida, las recorta derivando de ello nuevos encuadres, decide el tamaño de su reproducción, las ordena y establece una secuencia, las trenza con textos suyos y de otros autores; en fin, en el espíritu del taller y no del museo, las usa como elementos de un léxico que sólo ‘habla’ por y a través de su combinación<sup>129</sup>

Por otra parte, es interesante la diferencia que establece Sánchez Durá entre ese “espíritu de taller” que podemos intuir en la labor de Jünger como editor, alejada de la concepción “de museo”. Una idea a la que vuelve en reiteradas ocasiones en su prólogo, y que, además, vincula con la relación texto-imagen mediante la dirección del sentido de las imágenes gracias a la descripción de los pies de foto, redactados por el autor alemán en sus fotolibros:

334

Por eso Jünger, desde el punto de vista del taller y no del museo, se aplica en escribir todos los pies de las fotografías que usa, lo cual subraya explícitamente en sus libros. Es decir, los elementos de ese léxico (...) no están completos si no resultan ser una combinación de imagen y leyenda al pie. Aquí Jünger es del mismo parecer que Walter Benjamin cuando considera –en su *Kleine Geschichte der Photographie*– que el pie de foto es ‘el componente más esencial de la fotografía’, pues ‘conduce como una mecha el chispazo crítico a la mezcla de la imagen’.

(...)

El pie de foto fija la dirección de lo que la fotografía ‘dice’, convirtiéndola *de facto* en una traducción de lo que el pie afirma, o en



una justificación de lo que la leyenda escrita establece. Entre la foto y su pie se establece así un ir y venir, un rebote visual, de manera que los dos tipos de lectura se complementan y rectifican<sup>130</sup>.

Este concepto del taller, en el sentido atribuido a cómo concibe Jünger su labor como editor, es para nosotros una idea fundamental en relación a nuestra propia metodología y a cómo planteamos también el trabajo con las imágenes. Como ya vimos en el capítulo anterior, la idea de taller, también aplicable a lo que Warburg propone en su proyecto inacabado *Atlas Mnemosyne*, es siempre un hacer continuo, una remezcla que nunca acaba, en la que las imágenes sólo se pueden comunicar con nosotros a través de sus infinitas combinaciones, es decir, a través del trabajo que hacemos nosotros con ellas.

Siguiendo con la idea de la apropiación, y de la importancia de esa labor como editores de imágenes, continuista con la estela de Jünger, deberíamos volver a recordar, que, al fin y al cabo, nosotros decidimos trabajar con el catálogo de la exposición, y no con los fotolibros originales del autor alemán. En esta publicación también se realizó, por tanto, una nueva selección de fotografías, en las que a veces se ha respetado el orden de las mismas, pero en otras ocasiones se ha modificado, lo mismo que ocurre con la propia muestra expositiva. A su vez, nosotros hemos vuelto a realizar ese trabajo revisionista, en el que de nuevo nos apropiamos del material ya utilizado, modificando el sentido de las fotografías, su disposición, e incluso, su medio, una vez trasladadas al plano pictórico o a la instalación de telas. Un desplazamiento de las fotografías que persiste e insiste, dando lugar a nuevas lecturas e interrogantes y que demuestra ese trabajo inagotable e interminable que se puede, y debe, seguir haciendo con las imágenes.

## 4.5 Visión sin mirada

La fotografía aérea, inaugurada durante La Gran Guerra, fue considerada, según lo expuesto por Sekula, “como el triunfo del realismo aplicado”<sup>131</sup>. Una mirada técnica arrojada al territorio a la que se le atribuyó la neutralidad y la objetividad del medio, y en la que fueron necesarios miles de soldados únicamente destinados a la labor, primero de producción, y luego de interpretación, del material visual que se fue generando a lo largo de la contienda. Como hemos comentado páginas atrás, este fue el caso de las operaciones fotográficas de la Fuerza Expedicionaria Americana en Francia, un equipo gestionado por el artista Edward Steichen, quien llegó a tener bajo su mando alrededor de cincuenta y cinco oficiales y más de mil soldados dedicados en exclusiva a la tarea de leer correctamente las fotografías tomadas. Como bien señala Sekula en su ensayo, esta interpretación “consistía en una codificación mecánica de la imagen”<sup>132</sup>, llevada a cabo bajo la más estricta división del trabajo, siguiendo “la lógica de la fábrica”<sup>133</sup>.

Esta apreciación sobre la eficiencia y mecanización en la interpretación fotográfica también la recogerá años después el filósofo Paul Virilio en su ensayo *La máquina de visión* (1989). En dicho texto, y con el pretexto de la figura de Steichen en sus funciones de mando militar para las operaciones fotográficas, el pensador francés aporta interesantes reflexiones en lo que se refiere a la evolución de la mirada, así como de la visualidad imperante que resultó de ello. De este modo, propone una relación muy sugerente entre nuestro modo de mirar, la velocidad y los nuevos dispositivos ópticos, cuyo resultado ha dado lugar a lo que él mismo ha denominado como la visiónica, o la estética de la desaparición.

140. Página siguiente: El Comandante Steichen y la Sección Fotográfica posando con su equipo técnico, en el Cuartel General del Servicio Aéreo, París, Francia, 1918 – 1919.

141. Página siguiente: Escuela fotográfica aérea, Fuerzas Expedicionarias Americanas, 1918.

131 Traducido por la autora. SEKULA, A. *Op. cit.*

132 *Ibid.*

133 *Ibid.*





337





142. Hombres de la Sección Fotográfica montan un mapa mosaico a partir de fotografías de reconocimiento, 1918-1919.

Según esta teoría, el imparable incremento de la velocidad de producción y distribución de imágenes técnicas en diferentes medios y soportes tras la revolución industrial, tendrían unas consecuencias negativas para nuestra experiencia visual, que se vería notablemente desbordada, delimitando y disminuyendo tanto la percepción visual, como nuestra propia capacidad para dotar a ésta de sentido. Lo que Virilio pretende demostrar es cómo los cambios producidos por el avance tecnológico, sobre todo aquél vinculado al mundo visual, “primero transforman, luego dañan, y en último lugar sustituyen a las capacidades perceptivas humanas”<sup>134</sup>. En palabras del filósofo, esta disminución acabaría por provocar una hegemonía de la mirada, así como una cada vez mayor dependencia hacia los dispositivos ópticos, que acabarían por suplantarnos:

Con la multiplicación industrial de las prótesis visuales y audiovisuales, con la utilización incontinente desde la más tierna edad de estos materiales de transmisión instantánea, se asiste normalmente a una codificación de imágenes mentales cada vez más laboriosa, con tiempos de retención en disminución y

134 GARCÍA, A. *Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica. Paul Virilio y la "estética de la desaparición"*, p.233.

sin gran recuperación ulterior; a un rápido hundimiento de la consolidación mnésica.

(...)

La reducción de elecciones mnésicas creada por el estado de dependencia con relación al objetivo, iba a convertirse en el módulo donde se formará la modelización de la visión y, con ella, todas las formas posibles de estandarización de la mirada<sup>135</sup>.

De este modo, Virilio, partiendo del ejemplo de Steichen y de esa mirada industrializada, puesta al servicio de la guerra y dentro de la lógica del trabajo en cadena, nos habla de una incipiente visualidad cada vez más mecanizada, hasta el punto de decir “adiós al hombre de detrás de la cámara”, de la “desaparición total de la subjetividad visual en el seno de un efecto técnico ambiente”<sup>136</sup>. Este nuevo paradigma visual al que él llama *visiónica*, en el que el hombre ha perdido ya sus propias capacidades perceptivas y críticas a causa de la imperante velocidad, siendo cada vez más dependiente de máquinas y dispositivos, daría lugar a una automatización de la percepción y nueva “visión sin mirada”:

¿No se habla de una nueva disciplina técnica, la “visiónica”, de la posibilidad de obtener una visión sin mirada, donde la videocámara se serviría del ordenador que asume para la máquina, y no para un telespectador, la capacidad de análisis del medio ambiente, la interpretación automática del sentido de los acontecimientos, en los dominios de la producción industrial, de la gestión de stocks, también, en los de la robótica militar?

(...)

Esta nueva industrialización de la visión, la expansión de un auténtico mercado de la percepción sintética, con lo que eso supone de cuestiones éticas, y no solamente las de control y vigilancia con el delirio de la persecución que supone eso, sino sobre todo la cuestión filosófica de ese desdoblamiento del punto de vista, esa división de la percepción del entorno entre lo animado, el sujeto vivo, y lo inanimado, el objeto, la máquina de visión<sup>137</sup>.

135 VIRILIO, P. *Op. cit.*, pp. 16-26.

136 *Ibid.*, p. 63.

137 *Ibid.*, pp. 77-78

Esta teoría seguiría la estela de la corriente de pensamiento de autores como Guy Debord, o Jean Baudrillard y sus planteamientos con respecto al espectáculo, la hiperrealidad o la virtualidad, y la supuesta desaparición de la realidad a través de las imágenes. Sin embargo, existen también otras voces contrarias que consideran estas teorías esencialistas o radicales, como sería el caso de Ana García Varas en su interesante análisis *Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica. Paul Virilio y la “estética de la desaparición”*:

Sin duda, la técnica y la tecnología imprimen cambios radicales, tanto en el medio humano como en sus formas de percepción o en la estructura de los significados que construye. Pero un concepto esencialista de cuerpo le sirve a Virilio para naturalizar su argumento, y, radicalizándolo y situándolo en el pedestal de lo previo y lo dado, excluye toda posibilidad de transformación o cambio en el medio inmediato del mismo. Sin embargo, la oposición de cuerpo (o de movimientos corporales) y fotografía se da únicamente si entendemos como cuerpo el objeto inalterable dado en una fisiología decimonónica y como fotografía el resultado de un mecanismo completamente mecánico, técnico y neutral, ajeno por completo al ámbito humano<sup>138</sup>.

340

A nuestro juicio, si bien entendemos las posturas como la de García Varas, consideramos bastante certeras las hipótesis de los filósofos franceses, es más, podría decirse que se tratan más bien de unos diagnósticos anticipados que incluso parecen quedarse cortos con la reciente irrupción de la Inteligencia Artificial, u otras tecnologías visuales y ópticas avanzadas.

Siguiendo lo dicho por Virilio, la conclusión a la que llega el autor de su visiónica, el paradigma en el que las imágenes son producidas por y para las máquinas, sería, finalmente, una obturación total de la mirada, una “ceguera que se convertirá en una nueva y última forma de industrialización: la industrialización de la mirada”<sup>139</sup>.

138 GARCÍA, A. *Op. cit.*, p. 247.

139 VIRILIO, P. *Op. cit.*, p. 94.

Es por esta razón, que, teniendo presente todo lo dicho anteriormente, el título del proyecto que nos ocupa –*The act of seeing with no eyes*– alude a esa visión sin mirada, al acto de ver sin ojos. Con las obras realizadas hemos querido hacer referencia y problematizar la evolución en los modos de ver y de ser visto de la que habla Paul Virilio, contraponiendo las primeras fotografías aéreas para la guerra que vemos pintadas en la serie de cuadros, junto a los vídeos policiales actuales tomados por los drones que aparecen en las piezas audiovisuales. Unas y otras, aun habiendo un salto temporal y contextual evidente entre ellas, son producto de una mirada mecanizada y dirigida por una técnica aplicada que busca siempre la máxima eficiencia y transparencia: “Voluntad de verlo todo, de saberlo todo, en cada instante, en cada lugar; voluntad de iluminación generalizada, es otra versión científica del ojo de Dios, que prohibiría para siempre la sorpresa, el accidente, la irrupción de lo intempestivo”<sup>140</sup>.

Respecto a todos estos temas nos parece imprescindible volver a mencionar las aportaciones de Harun Farocki tanto en el ámbito del arte contemporáneo, como a través de sus ensayos, puesto que son una muy importante referencia para nuestro trabajo e investigación. En este sentido, es oportuno destacar el interés que le suscitaron las imágenes operativas a raíz de la investigación para la realización de tu trilogía *Eye/Machine* (2001-2003), una obra que justamente versa sobre el “desbordamiento óptico provocado por la apropiación tecnológica de la mirada”<sup>141</sup>. Según define el director, las imágenes operativas “no están hechas ni para entretener, ni para informar. Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación”<sup>142</sup>. Este material visual puede ser el que genera una cámara de vigilancia en un centro penitenciario –como el que se puede ver en su película *I Thought I Was Seeing Convicts* (2001)–, o el derivado de diferentes procesos industriales, logísticos, con fines militares... etc., que, como apuntaba Virilio, ya no necesita de la subjetividad humana ni para ser producidos, ni para ser siquiera analizados, destacando por un sistema cada vez más sofisticado de automatización. Tal y como señala el investigador

140 *Ibid.*, pp. 90-91.

141 DE MURCIA, A. *Mirar el dispositivo. Variaciones sobre el ojo y la máquina*, p.83.

142 FAROCKI, H. *Op. cit.*, p. 153.

Claudio Celis Bueno, estas imágenes operativas, lejos de ser neutras o inocuas por el hecho de haber sido generadas por y para una máquina, suscitan y crean, en cambio, una subjetividad, así como un modo de ver y entender el mundo:

Las imágenes operativas no funcionan a través de la ideología (el engaño de un sujeto de conocimiento) sino que son ellas mismas las que posibilitan la producción de diversas subjetividades y del saber acerca de dichas subjetividades. Sean imágenes de vigilancia, de uso médico o militares, las imágenes operativas posibilitan tanto un nuevo saber respecto al sujeto como un perfeccionamiento de la aplicación del poder sobre dicho sujeto<sup>143</sup>.

En este sentido, y en relación también a las imágenes aéreas, o a aquellas generadas desde el punto de vista de proyectiles que apuntan a un objetivo mediante una mirilla, como son las que vemos en nuestro proyecto, Farocki afirmará que “estas imágenes son un nuevo tipo de propaganda. Parecen objetivas, como un producto meramente técnico, y ocultan a las víctimas de guerra (...) Aquí coinciden las tácticas de guerra y las tácticas de producción de información”<sup>144</sup>.

En los dos vídeos que hemos realizado se hace patente lo expresado por el director, si bien hemos intentado subvertir así sus características técnicas, como su supuesta imparcialidad, o su aspecto aséptico. En las imágenes tomadas por los drones<sup>145</sup>, las cuales destacan por la presencia del visor en cruz u otros efectos como el de visión nocturna, no alcanzamos a ver a los ciudadanos que se están manifestando. Paradójicamente, y como ya vimos en anteriores apartados, la imagen que aspira a su máxima transparencia, fracasa en su intento por el ruido y la mala calidad, así como por el aumento del píxel, perdiendo la nitidez, y ocultando a los individuos, que son ahora pequeñas manchas.

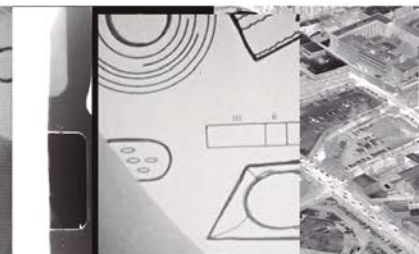
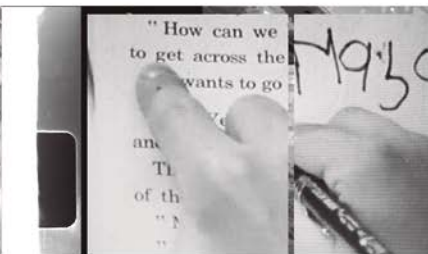
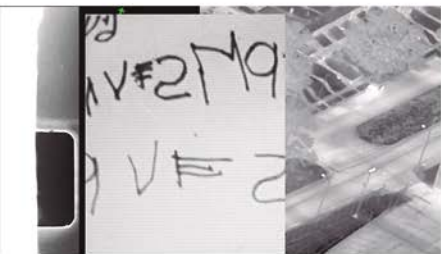
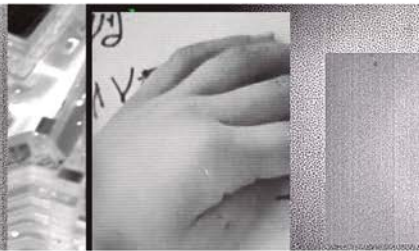
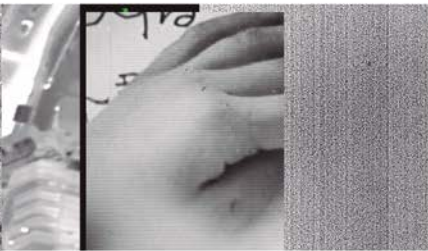
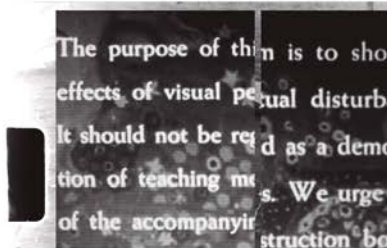
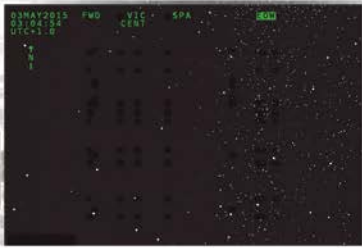
143. Página siguiente: Ana Císcar, resumen de fotogramas del video del proyecto *The act of seeing with no eyes*. Vídeo digital, 3'14", 2020

143 CELIS, C. *Op. cit.*, p. 99.

144 FAROCKI, H. *Op. cit.*, p. 162.

145 Imágenes apropiadas del archivo libre de Rick Prelinger: <https://archive.org/details/prelinger>







Por otra parte, la visión sin mirada, o maquínica, de estos drones que han registrado las imágenes que aparecen en nuestras piezas, se contrapone, en uno de los vídeos, con un reportaje televisivo de los años sesenta sobre las dificultades de aprendizaje que pueden sufrir algunos niños a causa de problemas derivados de la percepción visual. En esta pieza en concreto, de 3'14" de duración, el sonido que escuchamos es la voz del narrador del documental, que nos va describiendo las problemáticas que enfrentan estos estudiantes, relacionadas no sólo a su limitación perceptiva, sino también a su capacidad para comprender y dotar de sentido a aquello que ven:

Esta percepción visual no se refiere a la vista, la imagen se centra en la retina del ojo, si no a la interpretación del cerebro de los estímulos visuales entrantes. Un niño puede tener una vista perfecta y una inteligencia excelente y, sin embargo, su percepción de las formas y los objetos y sus posiciones puede estar distorsionada (...) Los niños que fracasan en aprender, que se retiran, hacen payasadas o pelean tienen discapacidades en la percepción visual<sup>146</sup>.

344

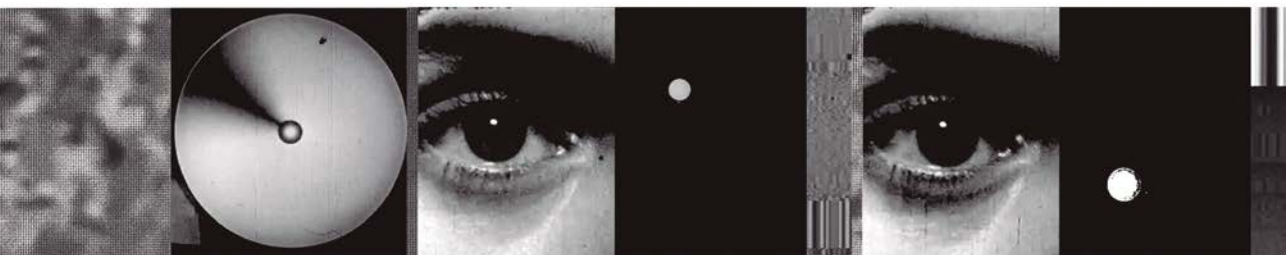
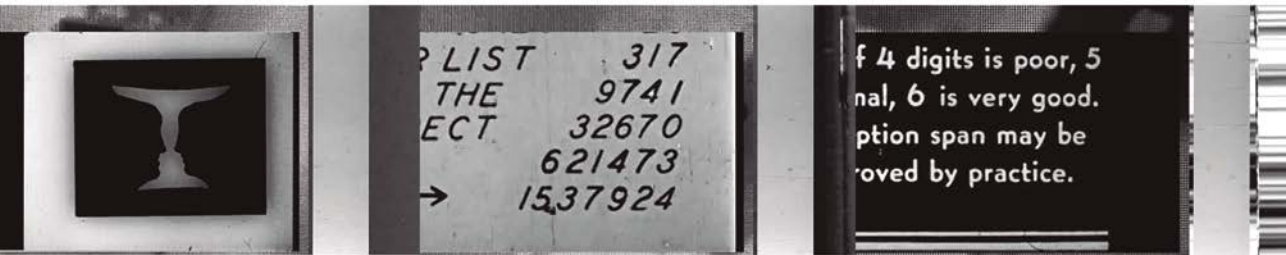
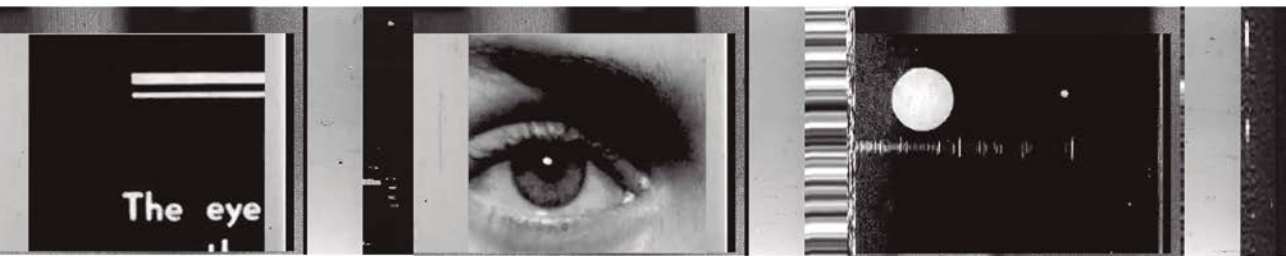
El material visual que conforma el vídeo va colisionando entre sí en una suerte de montaje blando, en el que vemos normalmente dos imágenes parcialmente superpuestas que nos van dejando entrever fragmentos del reportaje entrecortados, y a veces también duplicados, recortados o reencuadrados; junto a las imágenes de la ciudad desde lo alto, normalmente con visión nocturna o infrarroja, y fallos o ruidos en la imagen, producidos por errores en el reconocimiento de la cámara. Con este montaje vemos analogías, en primer lugar, de carácter visual, con las formas geométricas que intentan trazar estos alumnos en sus ejercicios psicomotrices, con las formas también abstractas de los edificios, carreteras y manzanas vistas desde el aire; y en segundo lugar, el símil es también de carácter más conceptual, en tanto que podemos comparar la incapacidad perceptiva de estos estudiantes, con la visión técnica de los drones y los fallos que estos generan.

144. Página siguiente:  
Ana Císcar, resumen  
de fotogramas del  
video del proyecto  
*The act of seeing with  
no eyes*. Vídeo digital,  
2'29", 2020.

Asimismo, en la otra pieza de vídeo del proyecto, de 2'29" de duración, los registros de los drones se yuxtaponen con imágenes de diferentes tests de psicología de la visión e ilusiones ópticas, junto a las imágenes de una hipnosis experimental a un perro para su adiestramiento. El audio de la pieza es, en este caso, un sonido mecánico y acompasado. En este vídeo, por tanto, los actos del ver se presentan como un adoctrinamiento basado en un juego irónico, en un espejismo en el que no podemos advertir ni distinguir la verdadera longitud entre dos líneas que aparentan medidas distintas, si vemos una copa o dos perfiles enfrentados, o si podemos cuantificar el número de puntos que se mueven en pantalla. En ciertos momentos vemos también los ojos de una mujer en primer plano, que parecen mirar atentos a todo lo que ocurre delante de ellos, como si participara, en cierta manera, en ese *adiestramiento* visual. Mientras tanto, las imágenes tomadas por los drones se van abstrayendo cada vez más, hasta que finalmente ya no conseguimos ver nada, sólo los píxeles ampliados que conforman una imagen borrosa, ilegible y opaca.

345

De este modo, en el proyecto *The act of seeing with no eyes*, se presentan los diferentes actos y estadios de la mirada, desde la voluntad de verlo todo iniciada en la modernidad, expresada desde su hito técnico con las fotografías aéreas, hasta la ceguera por saturación de nuestra contemporaneidad. Tal y como afirma Gérard Wajcman en *El ojo absoluto* (2011): "en la era hipermoderna, somos mirados, se nos ve, se ve por nosotros. Tanto como decir que el arte de la mirada se pierde. Ya no sabemos ver"<sup>147</sup>.



## 4.6 Mapas y velos. Transparencia y opacidad de las imágenes

*En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.*

*Del rigor en la ciencia, Jorge Luis Borges (1946)*

A lo largo de este último capítulo hemos hecho mención, en ciertas ocasiones, sobre la transparencia o la opacidad de las imágenes. El relato de Borges con el que damos comienzo a este apartado en el que, en un Imperio, llevados por la ambición de crear el mapa definitivo, acaban haciendo uno exactamente del mismo tamaño que el territorio que se quería representar, lo ejemplifica de un modo muy claro. En este sentido, las imágenes aéreas que vemos en el proyecto *The act of seeing with no eyes* que aquí se analiza tuvieron la misma aspiración de convertirse también en ese mapa total. Un gran mapa hecho imagen de una guerra en el que se pudiera ver absolutamente todo, con máxima nitidez y detalle, despejando cualquier atisbo de duda, y en el que ningún bando pudiera esconderse, a pesar de las sofisticadas estrategias ilusionistas del camuflaje.

Lo cierto es que la transparencia como máximo reclamo en el ámbito de la representación es muy antigua, recordemos el mito de Zeuxis y Parrasio que contaba Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (1669). Sin embargo, como hemos ido viendo en esta investigación, con la aparición de las imágenes técnicas –desde la fotografía, pasando por las imágenes digitales, o a día de hoy con la inteligencia artificial–, la idea de que una imagen coincida sin equívocos con su referente está llegando a su máxima, hasta el punto de poder confundirse, o incluso intercambiarse, considerando, pues, que lo que vemos en ella es la propia realidad. Ésta será la razón por la que Gérard Wajcman, en el *Ojo absoluto* (2011), afirme que este “principio de transparencia es fruto del

despliegue tecnológico”<sup>148</sup>, refiriéndose a esta concepción como una ideología totalitaria resultante del positivismo científico:

Mostrar que el Ojo absoluto es una fantasía, que la transparencia es una ideología confusa, una creencia, pese a lo que el cientificismo quiere hacer creer. La transparencia adquiere una dimensión política, amenazadora. Porque no hay peligro más grande que una ilusión soñando con volverse realidad<sup>149</sup>.

Siguiendo con el mismo ejemplo de Borges con el que hemos iniciado el apartado, Baudrillard también expondrá la tesis principal de su pensamiento sobre la hiperrealidad y el simulacro mediante la analogía del mapa:

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio<sup>150</sup>.

348

Para el filósofo francés el simulacro pasa obligatoriamente por la transparencia radical de las representaciones, que acaban convirtiéndose en objetos o superficies autónomas e independientes de su modelo.

Podemos establecer tres tipologías aplicadas a la teoría de la transparencia de las imágenes, tal y como señala Emmanuel Alloa, en su ensayo *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales* (2021): La transparencia material, semántica y sintáctica<sup>151</sup>. La primera de ellas, la material, hace referencia a la negación u ocultación del medio en el que se haya representado la imagen. El soporte queda detrás de la imagen, siendo olvidado tras la ilusión de la mimesis. En el segundo tipo, la transparencia semántica, las imágenes deben de ser *legibles* y descifrables: “lo que se vuelve visible inequívocamente ha de ser visible en tanto

148 *Ibid.*, p. 34.

149 *Ibid.*

150 BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*, p.9.

151 ALLOA, E. *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales*, pp. 232-235.

algo, mientras que el mismo soporte del signo ha de ser unívoco”<sup>152</sup>. Y finalmente, la transparencia sintáctica, consiste en una síntesis entre las anteriores.

Las tres tipologías han ido apareciendo a lo largo de esta investigación, abordando las diferentes problemáticas que pueden surgir al asumir los enfoques de la transparencia de las imágenes: desde los actos iconoclastas que vimos en el primer capítulo, los actos icónicos derivados de las paradojas del archivo a raíz del proyecto *Otros crímenes de archivo* (2019), así como sus consecuencias en el ámbito bélico, como vimos en el tercer capítulo, y más concretamente, en este último con la aplicación de la imagen aérea en la estrategia militar. Como ya hemos explicado de manera continuada, la teoría del acto icónico de Horts Bredekamp basada en la aplicación radical de esa concepción de transparencia, en la que los cuerpos son sustituidos por imágenes, y las imágenes por cuerpos, vertebró gran parte de los contenidos de la investigación. En el presente capítulo esto tiene especial relevancia por las consecuencias bélicas que hemos mencionado, posibilitando, llevándolo al extremo, actos destructivos hacia personas, al suponer que se tratan de imágenes.

349

Por esta razón hemos considerado conveniente concretar el concepto de la transparencia en el último apartado del presente texto, ya que, como hemos visto, no sólo sintetiza, sino que aglutina gran parte de los contenidos que sostienen el hilo conductor de la investigación. Asimismo, reflexionar sobre esta cuestión nos acerca de manera conclusiva a una posible respuesta, aún siendo esta más tentativa que definitiva, a la pregunta por la que comenzamos la Tesis, “¿por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa en la destrucción de los seres humanos?”<sup>153</sup>. Sencillamente, al asumir la transparencia de las imágenes, asumimos al mismo tiempo una peligrosa disolución de la realidad: “lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo”<sup>154</sup>.

152 *Ibid.*153 DIDI-HUBERMAN, G. “Cómo abrir los ojos”, en FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*, p. 28.154 BAUDRILLARD, J. *Op. cit.*, p.17.

Es por esto que Horst Bredekamp hace hincapié en la “exigencia de una teoría política y de una completa praxis de la distancia”<sup>155</sup>, que no sería otra cosa que desvelar los mecanismos que hacen posibles estos actos icónicos, o dicho de otro modo, aquellos dispositivos o sistemas que perpetúan la transparencia de las imágenes.

A tal efecto, Emmanuel Alloa nombra la obra de René Magritte como paradigmática en poner en entredicho los mecanismos ilusorios de la representación haciéndolos visibles. Concretamente analiza el cuadro titulado *La condition humaine* (1933) en el que vemos un lienzo en frente de una ventana con un paisaje perfectamente pintado, representando aquello que veríamos detrás de él, “en un continuo perceptivo”<sup>156</sup>. Será el canto del cuadro el que rompa ese continuo, “perturbando el dispositivo de transparencia” al recordar el medio y soporte de la representación: la pintura y el lienzo. Por el contrario, si

la mirada es llevada hacia la correcta posición frontal, ya no es posible constatar diferencia alguna entre imagen y copia. Con su propia indiferencia icónica, la imagen duplica lo real y lo retrata en tanto territorio —en cierto modo, como mapa total— en cada uno de sus aspectos”<sup>157</sup>.

350

Precisamente, recordar y volver a hacer presente la materialidad de la imagen, será el modelo planteado por la teoría de la opacidad, que señala la fisicidad para determinar y explicar lo que es una imagen, y no tanto lo que vemos representada en ella y su significativa. De hecho, en el anterior apartado, cuando hemos descrito las dos piezas de video del proyecto, hemos hablado de imágenes opacas cuando en ellas no hemos conseguido ver nada precisamente por la presencia ampliada del píxel, la unidad de la que se componen las imágenes digitales a través de su medio físico, las pantallas. Sin embargo, como bien señala Alloa, ambas definiciones —transparencia u opacidad— acaban por tocarse aun pareciendo a primera vista contrarias:

155 BREDEKAMP, H. *Op. cit.*, p. 172.

156 *Ibid.*, p. 230.

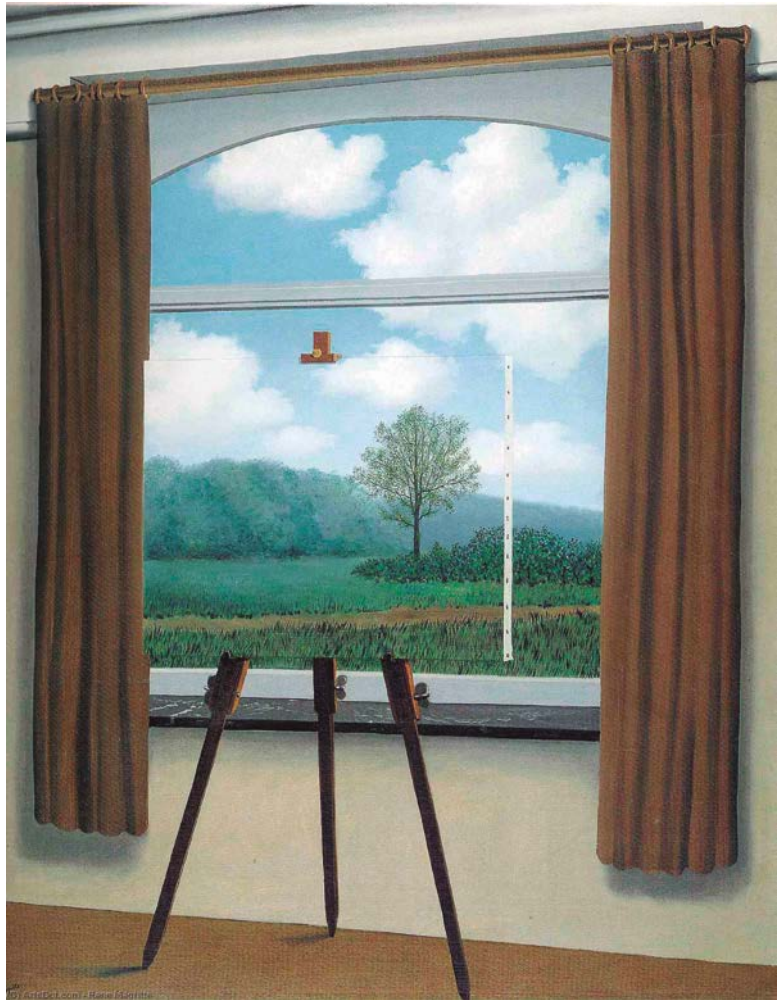
157 *Ibid.*



145. René Magritte,  
*La condition humaine*.  
 Óleo sobre lienzo,  
 100x81 cm, 1933.

Aquel escenario agonal de las apariciones, en el cual antaño sofisticada y filosofía dirimieron su disputa, es organizado, polarizado y finalmente cristalizado en dos opciones puramente reflejas (...) Ya sea como transparencia o como opacidad, las imágenes son incorporadas en un proceso de objetivación que va a parar a una disyunción entre el sentido y el proceso material de determinación<sup>158</sup>.

351



Ambos marcos teóricos serían las dos caras de una misma moneda que intentarían responder a la difícil pregunta de cuál es la verdadera naturaleza de las imágenes, pregunta que, si bien nosotros nos vemos incapacitados para responder de manera rotunda, sobrevuela toda la investigación. Este modelo dicotómico es el que también está detrás de la querrela a las imágenes, que como señala Alloa, estaría basada en el paradigma de la opacidad, sirviendo “a los iconoclastas para demostrar que la imagen se agota en el mero ser-así y que cualquier trascendencia está obstruida”<sup>159</sup>.

Pareciera pues, que la pregunta por la representación, y la crisis de confianza en la que ésta se encuentra, fuera únicamente debido a un problema basado en la mimesis y el parecido con su modelo, por lo que la solución más factible a esa teoría política y praxis de la distancia que propone Bredekamp, o siguiendo lo planteado por Baudrillard, fuera simple y llanamente, agotar ese modelo de representación arraigado en la semejanza. Sin embargo, tal y como recuerda Andrea Soto Calderón respecto a esta misma cuestión, estamos lejos de dejar de producir imágenes, y mucho menos, vamos a renunciar a la semejanza como estrategia formal y discursiva para dicha producción<sup>160</sup>.

Teniendo esto en cuenta, cabría preguntarse, como artistas que trabajamos con imágenes, ya sea a través de la pintura, el vídeo, la fotografía o cualquier otro medio, cómo posicionarnos ante la creación sin caer, como dice Soto, en “ninguna de las dramaturgias del fin: «el fin del arte», «el fin de la representación», «el fin de la crítica»”<sup>161</sup>, al tiempo que seguimos cuestionando y repensando sobre estas mismas imágenes y los regímenes de visibilidad que éstas posibilitan o perpetúan. En nuestro caso concreto, ya hemos ido apuntando a lo largo del presente escrito las estrategias que hemos seguido a la hora de plantear nuestras obras y proyectos, las cuales pasan siempre por tener presente, precisamente, la noción de *trabajo con las imágenes*, al modo en el que Soto, y tantos otros, lo plantean, como intervención y como montaje:

159 *Ibid.*, p. 237.

160 SOTO, A., *Imaginación material*, p.41.

161 RANCIÈRE, J. *El trabajo de las imágenes. Conversaciones con Andrea Soto Calderón*, p. 10.

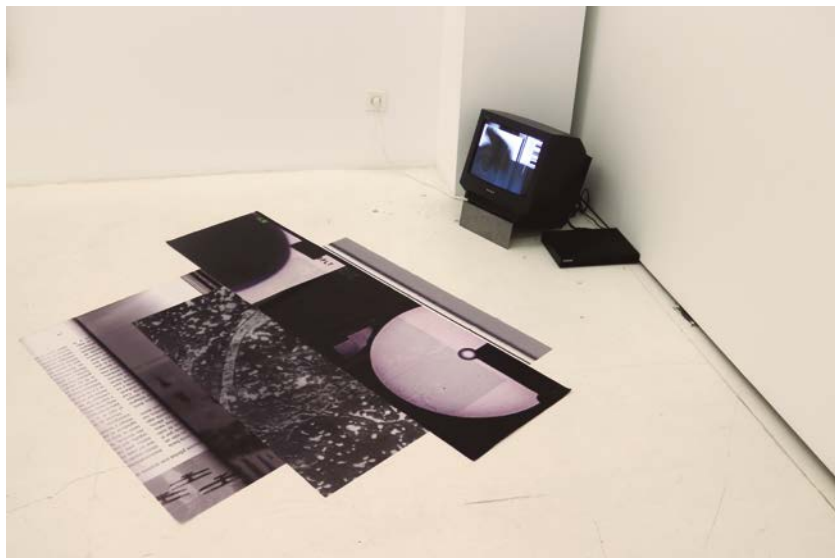
Intervención que modifica un marco espacio-tiempo e instala otro registro de apariencia y de lo visible. Un deslizamiento y una suspensión, diversas funciones de imágenes presentes en la misma superficie, comprendidas como un medio de configuración. No se trata de ver lo que se esconde detrás de la imagen, ni la imagen en cuanto a tal, sino de ver cómo una imagen se desplaza siempre hacia otra imagen.

(...)

El trabajo de las imágenes consiste, por una parte, en mostrar la materialidad de las apariencias contra un orden establecido, pero también consiste en liberar un tipo específico de regularidad (...)

La operación de las imágenes es una operación de montajes<sup>162</sup>.

A nuestro parecer, esta manera de operar con las imágenes, basada en los trabajos procesuales y que establece la mayoría de las veces vínculos contradictorios, interrupciones, saltos, choques, o discrepancias, es un modo de ir *opacando* las piezas realizadas. En este sentido, lejos de querer acogernos de manera categórica a ninguna teoría concreta para poder reflexionar sobre nuestras obras, nos parece interesante sugerir esta idea de opacidad, no sólo en relación a la materialidad o fisicidad de la imagen, como ya hemos comentado, sino también como aquella operación que genera complejidad a través del montaje y la intervención. Si la exigencia del dispositivo de transparencia sería el de no romper ese continuo perceptivo entre representación y modelo, la concepción de lo opaco que proponemos sería el de entender la imagen siempre en su plural, y siempre en relación a otras imágenes. Es de este modo como, mediante el montaje, en un hacer constante en el que los materiales con los que decidimos trabajar se van montando y solapando entre sí, se rompe ese continuo que genera, finalmente, una sucesión de capas de imágenes, que son también capas de *posibles*, de potencialidades, significantes y nuevos interrogantes.



146. Ana Císcar, instalación del proyecto *The act of seeing with no eyes*. Impresiones digitales sobre tela de algodón y poliéster, dimensiones variables, 2020.

147. Página siguiente: Ana Císcar, instalación del proyecto *The act of seeing with no eyes*. Impresiones digitales sobre tela de algodón y poliéster, dimensiones variables, 2020.

Como hemos estado viendo y señalando en esta memoria, este ha sido un modo de proceder que ha ido evolucionando e incrementando en nuestra práctica artística, siendo más evidente a medida en que avanzábamos en la realización de nuestros proyectos. Concretamente, en la serie de obras de *The act of seeing with no eyes*, esta idea de opacidad en la imagen vista como una sucesión de capas, cobra especial relevancia, no sólo por la propia metodología del montaje y la yuxtaposición de las diferentes imágenes y materiales apropiados que vemos tanto en la pintura, como en las piezas de vídeo, o la intervención de los libros, sino también, y sobre todo, a través de las dos instalaciones con telas.

En ambas instalaciones se combinan, a modo de síntesis, fragmentos de algunas de las páginas digitalizadas del catálogo sobre Ernst Jünger, así como de los vídeos apropiados que hemos empleado para realizar las piezas audiovisuales. Las mismas imágenes utilizadas a lo largo de todo el proyecto van saltando, de este modo, a distintos medios y cuerpos, evidenciando las diferencias en su materialidad. Sin embargo, la particularidad de haber realizado impresiones sobre telas, todas ellas con diferentes densidades, genera que, al montar y componer las piezas colocando unas sobre las otras, veamos de un modo muy gráfico el juego entre lo transparente, lo translúcido, y finalmente lo opaco, desdibujando los límites entre las diferentes acepciones.



Es así como se entremezclan, se tapan, se asoman, imágenes parciales cuya máxima aspiración era la de ser mapas de un territorio, pero que acaban siendo abstracciones del mismo, como lo es, al fin y al cabo, cualquier representación, junto a otras explícitamente borrosas, o codificadas.

Los ojos que en los vídeos vemos en movimiento, atentos y siguiendo lo que suponemos que ocurre delante de ellos, los observamos en la tela estáticos, y con una franja que los segmenta y a la vez les da más oscuridad, como si esa mirada se quisiera tapar u ocultar. En realidad, ese corte lo produce la tela que se encuentra detrás, imágenes aéreas de cráteres y explosiones, actuando como un velo que opaca la imagen y que parten la visión. Un velo, que, siguiendo con la tradición pictórica, distorsiona la percepción anteponiendo una barrera, pero que también nos protege de una imagen completa y transparente, tal y como nos advierte Bredekamp en relación al icónico retrato de Filippo Archinto de Tiziano:

la posición del velo que pasa verticalmente por el ojo derecho, considerado como el ojo de la justicia, al que nada oculta (...) el velo podría contener la amenaza de su retirada, lo que permitiría al observador la visión completa y, con ello, caer prisionero de la imagen<sup>163</sup>.

Como veíamos en el primer capítulo, los ojos siempre serán el primer elemento susceptible al ataque. De nuevo, la impactante y a la vez enigmática imagen de Buñuel nos viene a la mente. Un gesto horizontal de desgarrar, que podemos llegar a sentir en nuestras propias carnes. Sin embargo, en el caso de nuestra obra, el órgano de la visión sesgado de arriba abajo —gracias, precisamente al montaje de las telas—, más que un signo de agresión, se torna un escudo opaco que nos salvaguarda de los imperativos de una imagen cada vez más demandante y dominante.

148. Página siguiente:  
Tiziano Vecelli, *Retrato del Cardenal Filippo Archinto*. Óleo sobre tela, 114 x 88 cm, 1558. Detalle.

149. Página siguiente:  
Ana Císcar, instalación del proyecto *The act of seeing with no eyes*. Impresiones digitales sobre tela de algodón y poliéster, dimensiones variables, 2020. Detalle.





os segundos





## CONCLUSIONES

Llegados al final de esta tesis doctoral, y al tiempo que comenzábamos a plantear las conclusiones de la misma, nos vemos de nuevo inmersos en el terrible y reavivado conflicto entre Israel y Palestina. En nuestro contexto privilegiado nos reconocemos como “espectadores de un naufragio”<sup>1</sup> ante las devastadoras imágenes de los constantes y sistemáticos ataques del ejército israelí sobre los civiles palestinos.

Sin embargo, como bien señala Didi-Huberman, más allá de la impotencia, rabia y repulsa que éstas nos puedan llegar a generar, debemos de evitar una “mirada muda”, y elaborar, desde la implicación que supone el mirar, “una posibilidad de explicación, de conocimiento, de relación ética”<sup>2</sup>. A día de hoy, esta tarea es, sin duda, más compleja que nunca. La guerra de información no es más que una lucha por el relato a través de las imágenes, tal y como hemos visto a lo largo de la investigación, y como volvemos a comprobar en la actualidad, desgraciadamente. El tratamiento mediático del conflicto no hace más que corroborar el dañino uso instrumental de la información, puesto al servicio de la lógica imperialista y de una construcción selectiva de la memoria. Es por ello, que pensar las imágenes que recibimos, analizarlas en su contexto, en su modo de producción y distribución, se vuelve, más que en una labor indispensable, en una responsabilidad esencial.

Por otro lado, también recientemente, *La Venus del Espejo* sufrió un nuevo ataque, en esta ocasión de dos activistas del movimiento *Just Stop Oil*. Los agresores golpearon gravemente el cristal protector del cuadro con un martillo, y acto seguido gritaron sus proclamas contra la crisis climática haciendo referencia, como no podía ser de otro modo, a la causa sufragista que llevó a Mery Richardson a asestar varios hachazos al cuadro de Velázquez un siglo atrás. A esta agresión le han precedido en el último año hasta diez acciones más o menos vandálicas a diferentes

1 Metáfora analizada en detalle por el filósofo Hans Blumenberg en su ensayo *Naufragio con espectador* (1995).

2 DIDI-HUBERMAN, G., “La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en VVAA., Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*, p. 41.

cuadros emblemáticos, cuyo motivo y objetivo final no era el de dañar las obras, sino un medio para la denuncia y toma de conciencia sobre la crisis medioambiental. Y tal y como también sucedió en 1914, la respuesta de los medios informativos, más allá de la rotunda condena de los hechos, ha sido la de minimizar la causa e infantilizar a los agresores, a un tiempo que les acusaba de terroristas. También han sido notables, aunque esperables, las respuestas viscerales de la opinión pública en general, a través de los centenares de comentarios en los medios digitales o publicaciones en redes sociales compartiendo la repulsa de la acción iconoclasta.

150. Activistas de Just Stop Oil, en el momento de la agresión al cuadro *La Venus del espejo* de Diego Velázquez en la National Gallery de Londres, octubre del 2023.



Las vicisitudes del momento hacen, pues, que esta investigación termine justo como empezaba, preguntándonos sobre el poder, pero también, sobre las terribles implicaciones, que pueden llegar a tener las imágenes.

Este planteamiento inicial fue el disparador de un recorrido plástico y teórico que ha evolucionado y derivado hacia otras muchas cuestiones, todas ellas relacionadas con el vínculo que mantenemos con nuestro mundo visual, pero que se englobarían en una pregunta presente a lo largo de toda la investigación, y que ha actuado como hipótesis de la misma: ¿son las imágenes

una amenaza?, ¿tienen la capacidad de dañarnos?, ¿pueden llegar a ser realmente peligrosas? Como hemos visto a lo largo de estas páginas, esta desconfianza ha estado presente en todas las épocas, pues no deja de ser una preocupación intrínseca al pensamiento sobre la imagen, por lo que a priori puede parecer un tema superado. Sin embargo, consideramos que en una sociedad en la que impera y domina lo visual por encima de cualquier otro elemento o herramienta de cognición, la pregunta sigue siendo más que pertinente. Es por ello que, a través de la producción de las piezas, que actúan como activadoras, pretexto, pero también como medio y objeto principal de estudio, nos hemos aproximado a esta cuestión. Entendiendo el arte como un modo de conocimiento, generador de reflexiones en el plano simbólico y sensible, hemos procurado responder a los interrogantes que los cuadros nos iban planteando, al menos de forma especulativa y abierta, al tiempo que íbamos cumpliendo con los objetivos propuestos al inicio de la investigación.

361

Como decíamos, en el primer capítulo el punto de partida era comprender, en un primer momento, los diferentes motivos que pueden dar lugar al gesto iconoclasta, entendiendo este no sólo como la vandalización de la imagen u obras de arte, sino también como una actitud de recelo hacia las mismas. En este sentido, a raíz del análisis de las obras producidas, hemos profundizado en el tema exponiendo y poniendo en contexto las diferentes posturas teóricas dentro de los estudios visuales, planteando sus paradojas y contradicciones. Desde los posicionamientos más críticos, los cuales están más desarrollados en capítulos posteriores con autores como Jean Baudrillard, Martin Jay, o Paul Virilio, a otros planteamientos que en cierto modo reprochan una actitud fatalista con respecto a las imágenes, como serían Rancière o W.J.T. Mitchell.

Por otra parte, el gesto iconoclasta también nos ha dado el contexto para entender una concepción paradójica de la imagen, y que hemos tenido presente a lo largo de toda la investigación: pensarlas como entidades vivas y muertas al mismo tiempo. En este sentido la lectura de David Freedberg –*El poder de las imágenes*–, así como de Régis Debray –*Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente*–, han sido determinantes para la investigación. Pero sin duda, uno de los textos más relevantes

y que más nos ha influido para comprender el acto o la actitud iconoclasta, e ir esclareciendo nuestra hipótesis a lo largo de los capítulos ha sido *Teoría del acto icónico* de Horst Bredekamp. El autor analiza las consecuencias de aplicar la identificación total con las imágenes hasta el punto de ser reemplazadas por ellas, y viceversa. A través de este planteamiento Bredekamp expone numerosos ejemplos aplicados en el ámbito jurídico, político o militar que nos han servido para poder teorizar y analizar los proyectos artísticos en los que se enmarca esta investigación. En este sentido, los sucesos con los que iniciamos estas conclusiones, son de nuevo y desgraciadamente, una muestra más de este acto icónico sustitutivo llevado al extremo. Por consiguiente, y como plantea el autor alemán, “surge la exigencia de una teoría política y de una completa praxis de la distancia. Algo que actualmente parece tan lejano como necesario”<sup>3</sup>.

Teniendo esto en cuenta, en la segunda parte de la investigación hemos abordado esta cuestión entendiendo la imagen desde su cara más nociva, hasta equipararlas con armas, tanto en su faceta simbólica, como mediante el régimen de visibilidad que generan. Hemos podido comprobar, por tanto, la doble dimensión en las imágenes, cuando representan la violencia, pero también mediante su capacidad para ejercerla y reproducirla de un modo mucho más directo, en su aplicación instrumental. Esto ha sido analizado más detenidamente en los apartados 3.4. *Cuando las imágenes disparan*, 4.2. *Representación de/a través de/para la guerra*, y 4.3. *El ojo de Dios: Visión y vigilancia*, constatando de un modo muy explícito esta doble faceta. Para ello ha sido imprescindible estudiar también la evolución técnica de la imagen, así como los aparatos y dispositivos que las generan, enmarcando este progreso en la deriva racionalista y científicista que nos ha hecho entender las imágenes técnicas como neutras y objetivas. A lo largo del tercer capítulo hemos comprobado cómo esta concepción, surgida especialmente a partir de la Modernidad a raíz de un paradigma ocularcentrista, ha posibilitado un régimen escópico dominante, relacionando la visión con la verdad y lo racional, y haciéndonos caer en una credulidad ciega ante lo que las imágenes nos muestran.

Así mismo, siguiendo con la consecución de los objetivos de la investigación, y dado que la mayoría de los proyectos que hemos realizado se sitúan temáticamente en sucesos del pasado tan relevantes y traumáticos, se han estudiado diferentes posicionamientos, tanto teóricos como artísticos, que también se aproximen al relato histórico, pero alejándose de su concepción hegemónica o positivista a través de las prácticas archivísticas y del montaje. De este modo, en el segundo capítulo, después de presentar el archivo como una herramienta de represión y dominio por parte del poder, en el que los individuos son objetualizados e insertados en el sistema burocrático, se presentan a una serie de autores que cuestionan estas operaciones. Han sido fundamentales, por tanto, no sólo el concepto de *Historia a contrapelo* de Benjamin, sino también planteamientos posteriores como el de Andrés Maximiliano con su *anarchivismo*. En la órbita de estos enfoques tendríamos también las propuestas de multitud de artistas, como Akram Zaatari, Gerhard Richter o Nuno Nunes-Ferreira, los cuales han basado también muchos de sus proyectos en el coleccionismo y el montaje de diferentes materiales apropiados generando archivos paralelos a los institucionales. Del mismo modo, hemos reflexionado sobre la evolución del género de pintura de historia, teniendo en cuenta el cambio de paradigma que supuso la irrupción de la fotografía. En este contexto se han destacado la obra de pintores actuales que han sido influyentes para nuestro trabajo plástico, como Vija Celmins, Simeón Saiz Ruiz, Nacho Martín Silva o Chema López, entre otros, pues son un buen ejemplo de las numerosas estrategias y lecturas contemporáneas que se pueden establecer en el relato histórico a través de la pintura.

Después de esta recapitulación y síntesis global de las diferentes cuestiones tratadas en la presente investigación, nos gustaría volver a subrayar el carácter ensayístico de la tesis como enfoque metodológico para abordar la parte más conceptual de la misma. Este planteamiento nos ha permitido hacer una aproximación y análisis de nuestro propio trabajo teniendo en cuenta una gran variedad de materias, pudiendo establecer múltiples relaciones entre ellas. Somos muy conscientes de que algunos de los temas podrían haberse desarrollado en más profundidad, o incluso haber dado otro enfoque completamente diferente focalizándonos en una de las series de cuadros, por ejemplo. Sin

embargo, consideramos que bajo el formato de ensayo –en la que caben recorridos propios e interpretaciones más personales, contradicciones, vacilaciones o tentativas, y formular más preguntas que las que se contestan– se podía expresar de un modo más honesto el camino personal trazado con la serie de proyectos artísticos realizados. En este sentido, nos resulta complicado establecer unas conclusiones cerradas o concretas, ya que al fin y al cabo una investigación teórico-práctica como la que estamos defendiendo basada en la propia práctica artística va a estar en constante evolución, manteniéndose siempre receptiva y abierta. No obstante, la propia elaboración de las piezas, aparte de ser el pretexto para iniciar la investigación, son también y al mismo tiempo, las conclusiones, o consecuencia, de la misma, tal y como lo explica el investigador Santiago Vera:

la consecución final de la investigación, las obras, contiene en sí misma la solución al problema, sólo que esta solución no es única, sino múltiple y multisignificativa. No es cuantificable en la medida en que será finalmente el espectador, como agente activo de la obra y receptor de la misma (bien como actor partícipe, bien como contemplador activo), el que complementa la diversidad de posibilidades de lectura y solución.<sup>4</sup>

364

Dicho todo lo anterior, más allá de los diferentes conceptos teóricos tratados, a lo largo de los cuatro capítulos de la tesis hemos ido incluyendo también algunos apartados referentes a ciertos aspectos relacionados con el proceso de creación de las obras presentadas, recursos plásticos utilizados o cuestiones más formales, como son la apropiación y selección de las imágenes, la realización de los collages y composiciones, o el montaje de las piezas audiovisuales. Somos conscientes que quizás ésta sería la parte de la investigación más desdibujada, sobre todo aquella que tiene que ver con el propio procedimiento pictórico, el cual hemos tratado únicamente en el apartado 2.7. *La (re-)construcción de la imagen a través del signo plástico*. Sin embargo, y puesto que la gran parte de los procesos y recursos empleados son comunes a los cuatro proyectos de la investigación, hemos considerado pertinente no mencionarlos en cada uno de los capítulos para no caer en reiteraciones ni ser redundantes respecto a ello. Si bien



hubiera sido más sencillo hacer un capítulo aparte dedicado exclusivamente a estas cuestiones, finalmente decidimos distribuir estos apartados entre los cuatro capítulos. De este modo podíamos ahondar en la propia naturaleza híbrida de la investigación, es decir, en la idea de fusionar e interconectar la teoría y la práctica, sin establecer una diferencia clara entre ambos campos. Por esta misma razón tampoco hay apartados concretos explicando o describiendo cada uno de los proyectos, sino que el análisis icónico y formal de las obras se va desarrollando a lo largo de cada capítulo en su conjunto, al mismo tiempo que se analizan los aspectos teóricos.

Por otra parte, y como ya comentamos en la introducción, respecto a la selección de artistas que se han ido mencionando, no pretendíamos que fuera una enumeración detallada de todos aquellos que trabajan, o han trabajado, las problemáticas por las que nosotros también hemos transitado. Más bien se han tratado de señalar nuestras referencias principales: autores que nos han acompañado, tanto por sus aportaciones conceptuales como formales, en el proceso de elaboración de las piezas –las cuales son claramente deudoras de estas influencias–, y que a la vez nos permitían ejemplificar e ilustrar los contenidos de la investigación de una forma clara. Dependiendo del capítulo y del tema, nos hemos enfocado en señalar a los artistas con los que compartimos los planteamientos o puntos de vista principales, sin centrarnos únicamente en su medio de trabajo. Es por ello que hemos mencionado a artistas plásticos, pero también fotógrafos, videoartistas u otro tipo de artistas visuales muy diferentes entre sí, sin ceñirnos exclusivamente a referentes pictóricos, atendiendo a una concepción híbrida de las artes plásticas.

En este sentido, podemos constatar cómo las prácticas artísticas, al menos parte de ellas, siguen demostrando su eficacia para repensar y cuestionar los ambiguos fenómenos de la visibilidad, cumpliendo el papel de “contraimágenes”, que siguiendo la definición de Juan Martín Prada, se trataría de “un tipo de producción visual que, ante todo, rechazaría establecer con el espectador una relación de mera instantaneidad, valiéndose de configuraciones visuales emisoras de una luz más lenta, más

densa, exigente de una digestión óptica más prolongada”<sup>5</sup>. Este tipo de prácticas y obras artísticas actuarían desvelando la doble cara de los regímenes hegemónicos de la visualidad, desmontando los mecanismos en los que las imágenes operan y participan en nuestras vidas. Esta sería también una de las pretensiones principales de nuestro trabajo artístico, y que señalamos como uno de los objetivos generales de la investigación: plantear una crítica a las imágenes a través de la creación artística, que permita cuestionar los modos en las que éstas se generan, intervienen y circulan, al tiempo que reflexionamos con ellas y no sólo sobre ellas. Por lo tanto, no podemos más que suscribir las palabras de Diego Fernandez H. cuando afirma que “necesitamos de la(s) imagen(es) para una crítica de las imágenes (...) La crítica aparece no sólo por (medio de) las imágenes sino como imagen”<sup>6</sup>. Es en esta paradoja en la que se ha centrado y situado nuestro trabajo.

Con este objetivo en mente, ha sido decisivo estudiar en profundidad las piezas de artistas como Harun Farocki, con cuyo trabajo demuestra la importancia de seguir planteando interrogantes alrededor del mundo de la imagen, en un mundo en el que ya todo es imagen. Pero también, y a pesar del evidente tono crítico que hemos mantenido a lo largo de la investigación, es preciso volver a mirar las imágenes desde su posibilidad y no sólo desde la advertencia. Es por ello que las últimas publicaciones de la filósofa Andrea Soto Calderón nos han parecido esenciales<sup>7</sup>, ya que nos han posibilitado establecer y poder aplicar en la presente investigación, a través de nuestro propio trabajo, lo que ella ha denominado una “genealogía por la imagen”:

una práctica que desde las imágenes se aproxima a la una realidad e interrumpe su tendencia determinada, que pone a trabajar los materiales, que hace respirar las formas, que experimenta y entiende la creación como líneas de movimiento que

5 PRADA, J. *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, p.25.

6 FERNÁNDEZ, D. Harun Farocki, la imagen que falta o el punto crítico de las imágenes, en FERNÁNDEZ, D. (ed.), *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*, p. 31.

7 Nos referimos a los ensayos *Imaginación material* (2022), la publicación junto a Jacques Rancière *El trabajo con las imágenes. Conversaciones con Andrea Soto Calderón* (2022), y el más reciente de ellos, *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico* (2023).

no tienen una destinación. Una práctica que no teme asumir el peso de su propia contradicción, en donde, al contrario, la contradicción genera vida<sup>8</sup>.

Es por este motivo que a lo largo de estas páginas se ha hecho tanto hincapié en reflexionar sobre las imágenes desde su relación y funcionamiento, con los movimientos y desplazamientos que nos dirigen de una imagen a otra, y no tanto por preguntarnos acerca de su naturaleza. De este modo el montaje, o la noción de “trabajo de las imágenes” propuesta por Rancière, cobra una importancia notable para la presente investigación, y sus posibles caminos posteriores. El montaje, tal y como hemos visto, como método compositivo en nuestra práctica artística, pero también como herramienta para articular discursos, nos permitiría así establecer un diálogo con las imágenes entendiéndolas desde sus múltiples caras, contradicciones, y paradojas, sin dejarnos caer ni en una fascinación ciega, ni en un descrédito total e infértil.



## CONCLUSIONS

As we come to the end of this thesis, and as we begin to draw conclusions from it, we find ourselves once again immersed in the terrible and resurgent conflict between Israel and Palestine. From our privileged viewpoint, we can acknowledge that we are “spectators of a shipwreck”<sup>1</sup> confronted with the devastating images of the Israeli army’s constant and systematic attacks on Palestinian civilians.

However, as Didi-Huberman rightly pointed out, we must transcend the impotence, rage and revulsion they may arouse in us and avoid a “mute gaze”, by elaborating on the implications that looking entails: “a possibility of an explanation, knowledge, an ethical relationship”<sup>2</sup>. Today, this task is, without doubt, more challenging than ever. The information war is nothing more than a battle for the narrative through visuals, as we have witnessed throughout the research and, sadly, continue to see now. The media’s coverage of the conflict simply reinforces the detrimental instrumental use of information, which is employed to further the imperialist rationale and the selective manufacturing of memory. This is why, thinking about the images we receive, analysing them in their context and how they are produced and distributed, becomes more than just a necessary task - it becomes a crucial responsibility.

Meanwhile, also recently, another attack was made against Velázquez’s *Venus in the Mirror*, this time by two activists from the Just Stop Oil movement. The attackers smashed the painting’s protective glass with a hammer and proceeded to chant their proclamations against the climate crisis, referencing, predictably, the suffragette cause that led Mery Richardson to slash Velázquez’s painting a century ago. This aggression has been preceded in the last year by up to ten acts of vandalism of varying degrees against several emblematic paintings, whose

1 This metaphor was explored in depth by the philosopher Hans Blumenberg in his essay *Shipwreck with Spectator* (1995).

2 DIDI-HUBERMAN, G. “La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. (Emotion does not say “I”. Ten Fragments on Aesthetic Freedom)”, *Alfredo Jaar, in WAA. La política de las imágenes (The Politics of Images)*, p. 41.

motive and ultimate aim was not to damage the works, but as a means of denouncing and raising awareness of the environmental crisis. And, as in 1914, the media's response was not only that of an outright condemnation of the events, but it also downplayed the reason and infantilised the aggressors, while accusing them of being terrorists. The visceral reactions of public opinion in general, as evidenced by hundreds of online comments and social media posts condemning the iconoclastic gesture, have also been notable, although unsurprising.

The vicissitudes of the moment mean that this research concludes just as it began, reflecting on power and the terrible implications images may have.

This initial approach sparked an expressive and theoretical journey that has evolved and branched out into many other questions, all of which are related to our relationship with the visual world, but which can be encompassed within a question that has been consistent throughout our research and has served as its underlying hypothesis: are images a threat, do they have the potential to harm us and can they truly be dangerous? As we have seen throughout these pages, this mistrust has been present throughout every period in history, as it has been a persistently underlying concern when considering the image, which could convey a sense that it has been resolved. Nevertheless, in a society where the visual prevails and dominates over other cognitive forms and tools, the question remains highly relevant. It is for this reason that we explored the topic by creating pieces that serve as activators, pretexts, mediums and primary objects of study. Understanding art as a form of knowledge, a source of symbolic and emotional contemplation, we attempted to respond to the questions posed by the artworks, even if only speculatively and openly, while also meeting the initial goals of the research.

As stated in the opening chapter, the starting point was to initially understand the various reasons that could give rise to the iconoclastic gesture, viewed not only as vandalism of the image or works of art but also as an attitude of scepticism towards them. In this regard, by analysing the works produced, we have explored the topic in depth, presenting and contextua-

lising various theoretical perspectives within visual studies, while discussing their paradoxes and contradictions. These include the most critical perspectives, which are expanded on in later chapters with authors such as Jean Baudrillard, Martin Jay and Paul Virilio, and other approaches that criticise fatalistic attitudes towards images, such as Rancière and W.J.T. Mitchell.

However, the iconoclastic gesture has also provided us with the framework to comprehend a paradoxical notion of the image, which we have maintained throughout our investigation: to simultaneously consider images as living and dead entities. In this respect reading David Freedberg - *El poder de las imágenes* (*The Power of Images*)-, as well as Régis Debray - *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente* (*The History of the Western Gaze. Life and Death of the Image*), has been crucial for our research. But, unquestionably, one of the most influential texts informing our understanding of the iconoclastic attitude or act and in clarifying our hypothesis as we progress through the chapters, is Horst Bredekamp's *Teoría del acto icónico* (*Theory of the Image Act*). The author analyses the consequences of embracing total identification with images to the point of being replaced by them, and vice versa. Bredekamp uses this approach to present us with various examples from the legal, political, and military spheres that have helped us theorise and critique the artistic projects within the framework of this research. In this context, the events with which we begin these conclusions are, once again and sadly, yet another example of this iconic act of substitution taken to the extreme. Consequently, as the German author argues, "there emerges the imperative of a political theory and a comprehensive practice of distance. In the present day these appear as far from realisation as they are urgently required"<sup>3</sup>.

With this in mind, in the second part of the research we have approached this question by considering images from their most harmful perspective to the point of equating them with weapons, both in their symbolic aspect and through the regime of visibility that they generate. We have therefore been able to observe the dual dimension of images, not only when they depict violence, but also when they have the capacity to exercise



and replicate it in a much more direct way, through instrumental application. This was examined more closely in sections 3.4 *Cuando las imágenes disparan* (*When images shoot*), 4.2 *Representación de/a través de/para la guerra* (*Representation of/through/for war*), and 4.3 *El ojo de Dios: Vision y vigilancia* (*The Eye of God: Vision and Surveillance*), explicitly noting this dual facet. In this respect, exploring the technical evolution of the image, as well as the equipment and devices used to generate images has been essential, while framing this progress within the rationalist and scientific tendency that has led us to believe that technical images are neutral and objective. In the third chapter, we have observed how this concept, which emerged primarily during the age of Modernity stemming from the ocularcentric paradigm, has given rise to a dominant scopic regime that associates vision with the truth and rationality, leading us to a blind credulity in relation to what images present to us.

Similarly, in keeping with the research objectives, and given that the majority of the projects we have undertaken are thematically concerned with such significant and traumatic events in the past, we have investigated various approaches, both theoretical and artistic, that explore the historical narrative while moving away from its hegemonic or positivist concepts through archival and montage practices. Thus, in the second chapter, after presenting the archive as an instrument of repression and power dominance, in which individuals are objectified and assimilated into the bureaucratic system, a group of authors are presented who question these operations. In this respect, Benjamin's concept of *history against the grain* has been foundational, along with later approaches such as Andrés Maximiliano's anarchivism. In the same vein, we also include the proposals of many artists, such as Akram Zaatar, Gerhard Richter and Nuno Nunes-Ferreira, who have also based many of their projects on the collection and montage of a variety of found materials, generating archives that run parallel to the institutional ones. Similarly, we have reflected on the evolution of the genre of history painting, in the light of the paradigm shift brought about by the advent of photography. In this context, we have highlighted the work of contemporary painters who have influenced our visual work, including Vija Celmins, Simeón Saiz Ruiz, Nacho Martín Silva and

Chema López, as these artists exemplify the various strategies and interpretations that can be explored within the historical narrative of painting.

Following on from this recapitulation and overview of the various issues covered in this research we would like to highlight once more the decision to present the thesis in the form of an essay as an optimal methodological approach to explore the more abstract aspects of the research. This methodology has allowed us to approach and analyse our own work by considering a diverse range of subjects and establishing multiple relationships between them. We are well aware that certain themes could have been developed further or approached from a different angle, by focusing on just one of the series of paintings, for example. However, we believed that the essay format, which allows for one's own personal experiences and interpretations, contradictions, hesitations and trials, and for more questions to be raised than answers, could express more honestly the personal path traced out in the series of artistic projects undertaken. In this context, it is difficult to draw definitive and precise conclusions, as the theoretical-practical research we are advocating, grounded in the art practice itself, is constantly evolving and remains receptive and open. However, the actual production of the pieces, apart from being the pretext for initiating the research, also became, at the same time, the conclusions, or the outcomes of the research, as explained by the researcher Santiago Vera:

The research's ultimate achievement, the artworks, encompasses a solution to the problem that is not a unique solution, but rather multiple and multi-significant. It is not quantifiable in the sense that it is ultimately the spectator, as an active agent of the work and receiver of it (either as a participating actor or as an active observer), who contributes to the range of interpretations and solutions<sup>4</sup>.

In addition to discussing various theoretical concepts, the four chapters of the thesis also contain sections that address specific aspects of the process of creating the works submitted. These sections cover topics such as the use of art materials, more

formal matters such as the selection and acquisition of images, the creation of collages and compositions and the editing of audiovisual pieces. We are aware that this is perhaps the part of the research that is the least developed, especially that relating to the pictorial process itself, which we have only dealt with in section 2.7. *La (re-)construcción de la imagen a través del signo plástico*. (*The (re)construction of the image through the visual sign*). However, because the majority of the techniques and materials employed are shared by all four research projects, we decided not to include them in each chapter to avoid repetition and redundancy. While it would have been simpler to have a separate chapter devoted exclusively to these matters, we decided to split these sections across the four chapters. Through this approach, we have been able to explore the inherent hybrid nature of the research, which involves the merging and interrelation of theory and practice, without establishing a clear distinction between the two. For the same reason, there are no specific sections explaining or describing each of the projects, but rather, the iconic and formal analysis of the works is developed throughout each chapter as a whole at the same time as the theoretical aspects are analysed.

Moreover, as we mentioned in the introduction, regarding the selection of artists that have been mentioned, our intention was not to create a detailed list of all those who are working on or have dealt with the issues that we have explored. Rather, we have attempted to highlight the key sources that have guided us, through both their conceptual and formal contributions, in the process of creating our artworks, which exist thanks to their influence and which, at the same time, have allowed us to effectively exemplify and illustrate the contents of the research. Depending on the chapter and the topic under consideration, we have highlighted artists who align with our main approaches or points of view, regardless of their chosen medium. Hence, we have referenced a diverse range of visual artists including photographers and video artists, without confining ourselves solely to pictorial references, following a hybrid interpretation of the visual arts.

In this respect, we observe how practices, at least some of them, continue to prove their effectiveness in rethinking and questioning the ambiguous phenomena of visuality. They fulfil the role of “counter-images”, which, according to Juan Martín Prada’s definition, is “a type of visual production that, above all, rejects establishing a relationship of mere instantaneity with the spectator, employing visual configurations that emit a slower, denser light, that demand a longer optical digestion”<sup>5</sup>. Such art practices and works act to expose the dual nature of the hegemonic regimes of visuality, dismantling the mechanisms by which images operate and mediate in our lives. This is also one of the primary goals of our work as artists, as well as one of the overall aims of our research: to offer a critique of images through artistic creation, allowing us to question the ways in which they are generated, how they exert an influence and their circulation while reflecting not only on them but also with them. Therefore, we can only subscribe to the words of Diego Fernández H. when he states that “we need image(s) for a critique of images (...) Critique appears not only by (means of) images but also as an image”<sup>6</sup>. It is around this paradox that our work has been focused and framed.

375

With this goal in mind, it was necessary to thoroughly research the works of artists such as Harun Farocki, whose work underscores the importance of continuing to raise questions about the world of the image in a world where everything is already an image. However, despite our maintaining a clear critical approach throughout this study, it is crucial to look at images again not just with caution but also considering their potential. This is why we have found the latest publications by the philosopher Andrea Soto Calderón to be essential<sup>7</sup>, as they have allowed us to establish and apply what she refers to as a “genealogy through the image” in our own work.

5 PRADA, J. *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, p.25.

6 FERNÁNDEZ, D. Harun Farocki, la imagen que falta o el punto crítico de las imágenes, in FERNÁNDEZ, D. (ed.), *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*, p. 31.

7 We refer to her essays *Imaginación material* (2022), her publication with Jacques Rancière *El trabajo con las imágenes Conversaciones con Andrea Soto Calderón* (2022), and her most recent work, *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico* (2023).

a practice that explores reality through images and interrupts its predetermined path, which puts materials to work, makes forms breathe, experiments and sees creation as lines of movement with no destination. A practice that is not afraid to bear the weight of its own contradiction, because, it is, in fact, contradiction that generates life<sup>8</sup>.

For this reason, throughout these pages, significant emphasis has been placed on analysing images in terms of their relationship and function, as well as the movements and transitions that lead us from one image to the next, rather than asking questions about their nature. As such, montage, or Rancière's notion of "image work," is especially relevant to this current research and its potential future directions. Montage, as we have seen, is a compositional technique used in our art practice, but it also serves as a tool to articulate discourses, thus enabling us to establish a dialogue with the images, to explore their various facets, contradictions and paradoxes, without succumbing to either blind fascination or their unfruitful, complete discreditation.







## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y WEBGRAFÍA

- ADORNO, T., HORKHEIMER, M. (2016). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- AGAMBEN, G. (2002). *Auschwitz. El archivo y el testigo*. Madrid: Pre-textos.
- ALLOA, E. (2021). *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. (1985). *Estética del cine. Espacio fílmico, narración, montaje, lenguaje*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BARRIOS, J. (2008). “Las destrucciones iconoclastas durante la Guerra Civil y su papel en la propaganda franquista”, en *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, N° 28, pp. 185-200.
- BARRO, D. (2012). *La pintura como mensaje cifrado*. Santiago de Compostela: Dardo. Recuperado de <https://www.alainurrutia.com/texts/spanish/pintura-como-medio/>
- BARTHES, R. (1971). *Elementos de semiología*. Barcelona: Alberto Corazón.
- BARTHES, R. (1995). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BATEILLO, N. (2008). *La era de la iconofagia*. Sevilla: Arcibel Editores.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- BAUDRILLARD, J. (2006). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BAUMAN, Z., (2010). *Holocausto y modernidad*. Madrid: Ediciones Sequitur.
- BAUMAN, Z.; LYON, D. (2013). *Vigilancia líquida*. Barcelona: Paidós.
- BEÇANSON, A. (2003) *La imagen prohibida: Una historia intelectual de la iconoclasia*. Madrid: Siruela.

- BELTING, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores.
- BELTING, H. (2015). “Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología”, en *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, N° 20, pp.153-170.
- BENJAMIN, W. (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, W. (2015). *Obras completas. Libro II / Vol. 1*. Madrid: Abada Editores.
- BENJAMIN, W. (2018). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
- BIRD, J. (2011). *Leon Golub* [folleto de la exposición en el Reina Sofía]. Recuperado de [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2011006-fol\\_es-001-leon-golub.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2011006-fol_es-001-leon-golub.pdf)
- BLUMENBERG, H. (1995). *Naufragio con espectador*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- BONILLA, J. (2015). “Algo más que malas noticias. Una revisión crítica a los estudios sobre medios-guerra”, *Signo y pensamiento*, Vol. 34, N° 66, pp. 62-78.
- BORGDORFF, H. (2006) “El debate sobre la investigación en las artes”, Amsterdam: Amsterdam School of the Arts . Recuperado de [http://blogs.fad.unam.mx/assignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes-2.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/assignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes-2.pdf)
- BOZAL, V. (2002). *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza Editorial.
- BREA, J. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: AKAL.
- BREDEKAMP, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: AKAL.
- BUCHLOH, B. (1999). “Gerhard Richter’s “Atlas”: The Anomic Archive”, en *October*, Vol. 88, pp. 117-145.

- BUCHLOH, B. (2003). Procedimientos alegóricos. Apropiación y montaje en el arte contemporáneo, en PICAZO, G.; RIBALTA, J. (comps.) *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CANETTI, E. (2013). *Masa y poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- CARALT, D. (2019). “Vista aérea y ruina. Representaciones pre-fotográficas de la destrucción desde el aire”, en *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, Vol. 24, Nº 35, pp. 106-117.
- CELIS, B. (2016). “Imágenes operativas y montaje blando: historicidad de la función social de la imagen en la obra de Harun Farocki”, en *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, Nº 60, pp. 91-109.
- CHAYKA, K. (3 de marzo de 2022). *Watching the World’s “First TikTok War”*. *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/culture/infinite-scroll/watching-the-worlds-first-tiktok-war>
- CHECA, F. (2010). La idea de imagen artística en Aby Warburg: El Atlas Mnemosyne (1924-1929), en WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: AKAL.
- CISCAR, A. (2021). La imagen en cuestión. El cine de Harun Farocki, en VV.AA. *Vinculaciones ineludibles. La subversión conmutativa entre el cine y las artes*. Madrid: GKA Ediciones.
- COCTEAU, J., JAHAN, P. (2008). *La mort et les statues*. Paris: Les Éditions de l’Amateur.
- COLLINGWOOD-SELBY, E. (2014). Reconocer y perseguir de Harun Farocki: El dominio de la imagen operativa, en FERNÁNDEZ, D. (ed.) *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.

- COLORADO, A. (2003). El tesoro artístico y el fin de la guerra. De Catalunya a Ginebra, en ARGERICH, I., ARA, J. (comps.) *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- CRARY, J. (2007). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- DELUELMO, J. (2007). “La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica”, en *Escritura e Imagen*, N° 3, pp. 163-176.
- DE MURCIA, A. (2018). “Mirar el dispositivo. Variaciones sobre el ojo y la máquina”, en *PHI. Revista internacional de Filosofía Contemporánea y Filosofía de la Imagen*, N° 0, pp. 72-86.
- DE PRADA, M. (2004). “El sentido del montaje y las técnicas del collage”, en *Cuadernos de notas*, N°10, pp. 110-114.
- DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- DELGADO, M. (2012). *Lairasagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y atirritualismo en la España contemporánea*. Barcelona: RBA Libros.
- DELGADO, M. (2012) “La violencia contra lo sagrado. Profanación y sacrilegios: una tipología”, en *Vínculos de Historia*, N°8, pp. 171-188.
- DERRIDA, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta Editorial.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madrid: Museo Reina Sofía y TF Editores.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). Cómo abrir los ojos, en FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética, en VVAA., *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.

- DIDI-HUBERMAN, G. (2019). *Arde la imagen*. Oaxaca de Juárez: Vestalia Ediciones.
- DURÁN, J. (2010). *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Trama Editorial.
- ENGUITA, N.; ROMERO, P. (2007). “Conversación entre Pedro G. Romero y Nuria Enguita Mayo”, en *Archivo FX Documentos y materiales*, N° 1. Recuperado de <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A3127>
- ESTAL, E. (2010). *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel.
- FAROCKI, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- FAROCKI, H. (Director). (1969). *Fuego inextinguible* [Film]. Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).
- FERNANDEZ, D. (2014). Harun Farocki, la imagen que falta o el punto crítico de las imágenes, en FERNANDEZ, D. (ed.) *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- FERNANDEZ-PELLO, C. (2019). *LOVE*. [Dossier de artista]. Recuperado de [https://224f6205-ac80-4c4c-b3a1-de00c986acc9.filesusr.com/ugd/b7d4e1\\_e76e4b94c30b4ecdae527f59d7469dd9.pdf](https://224f6205-ac80-4c4c-b3a1-de00c986acc9.filesusr.com/ugd/b7d4e1_e76e4b94c30b4ecdae527f59d7469dd9.pdf)
- FLUSSER, V. (2018). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca editora.
- FOLGADO, A. (2022). *Carta de Quebrados*. [Texto para la exposición en la Galería Rosa Santos, Valencia]. Recuperado de [https://www.rosasantos.net/wp-content/uploads/2021/11/Chema-Lopez\\_VLC\\_ES.pdf](https://www.rosasantos.net/wp-content/uploads/2021/11/Chema-Lopez_VLC_ES.pdf)
- FONCUBERTA, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FONT, J. (2005). Conmoción y temor. (Dos ideas y un corolario sugeridos por TV Wars de Monica Anselment), en VV.AA. *TV Wars. Monika Anselment*. Girona: Fundació Espais.

- FOUCAULT, M. (1978). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, M. (1981). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- FOUCAULT, M. (2009). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- FREEDBERG, D. (2009). *El poder de las imágenes*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- FREEDBERG, D. (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vitoria-Gasteiz: Sans Solei Ediciones.
- G. ROMERO, P. (2007). “Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, en *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, N° 5, pp. 17-22.
- GAMBONI, D. (2002). Image to destroy. Indestructible image, en
- LATOUR, B., WEIBEL, P. (comps.) *Iconoclash*. Cambridge: MIT Press.
- GAMBONI, D. (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra
- GARCÍA, A. (2010). “Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica. Paul Virilio y la “estética de la desaparición”, en *Studium: Revista de humanidades*, N° 16, pp. 231-247.
- GARCÍA, A. (2012). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GARCÍA, A. (2013). “Imágenes con poder: representaciones de la guerra. Referencia, sentido y actos de imagen”, en *Enrahonar: Quaderns de Filosofia*, N° 50, pp. 11-29.
- GMELIN, F. (1995) *Van Gogh in Lomma* [Texto web Art Vandals]. Recuperado de <http://www.temporaryart.org/artvandals/01.html>
- GÓMEZ, R. (1984). *Goya*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GRUZINSKI, S. (2003). *La Guerra de las Imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner”* (1492.2019). Ciudad de México: Fondo de cultura económica de España.

- GUARDIOLA, I. (2019). *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*. Barcelona: Arcadia Editorial.
- GUASCH, A. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: AKAL.
- HABERMAS, J. (2017). *Ciencia y técnica como ideología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- HERNÁNDEZ, E. (2009). “Pintura de historia. Un diálogo en torno a la representación con Félix De Azúa, Jordi Ibáñez, Francisca Pérez Carreño, Gerard Vilar, Chus Martínez, Boris Buden, Lars Bang Larsen y Jan Verwoert”, en en *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, Nº 12, pp. 34-38.
- HERNÁNDEZ, M. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Editorial Micromegas.
- HERRERA, N. (2019). “La mirada irónica de Kepa Garraza” en *Estúdio: artistas sobre otras obras*, Nº25, pp. 63-47.
- JAMESON, F. (1991). *Posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- JAMESON, F. (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- JAY, M. (2008). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del Siglo XX*. Madrid: AKAL.
- JÜNGER, E. (2002). Guerra y fotografía, en SÁNCHEZ, N. (ed.) *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universitat de València.
- JÜNGER, E. (2002). Introducción, en SÁNCHEZ, N. (ed.) *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universitat de València.
- JÜNGER, E. (2015). *Tempestades de acero*. Barcelona: Tusquets Editores.
- KELLNER, D. (2004). *Spectacle and Media Propaganda in the War on Iraq: A Critique of U.S. Broadcasting Networks*. Recuperado de <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/papers/mediapropaganda.htm>



- KITTLER, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- KOSS, J. (2006). “On the Limits of Empathy”, en *The Art Bulletin*. Vol. 88, N°1, pp. 139-157.
- KRIS, R., KURZ, O. (1882). *La leyenda del artista*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- LATOUR, B. (2002). What is Iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars?, en LATOUR, B., WEIBEL, P. (comps.) *Iconoclasm*. Cambridge: MIT Press.
- LÓPEZ, C. (2022). *Remake. Jesse James: Robos, citas y secuelas*. Santander: Shangrila ediciones.
- LÖWY, M. (2012). *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de la tesis “sobre el concepto de historia”*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de España.
- LUNA, S. (2014). *Efemérides*. [Texto web] Recuperado de <http://www.sergioluna.com/efemerides/>
- MADRID, C. (2015). “Goya, ¿espíritu de la Ilustración?”, en *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, N° 163. Recuperado de: <https://nodo.org/ec/2015/n163p03.htm>
- MALRAUX, A. (2017). *El museo imaginario*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MARTÍNEZ, S. (2019). *Cultura visual, la pregunta por la imagen*. Vitoria-Gasteiz: Sans Solei Ediciones.
- MARTÍNEZ-ARTERO, R. (2014). Acerca del retrato en la obra de Chema López, en LÓPEZ, C. *Un conte de fantasmès per a adults*. Valencia: Universitat de València.
- MARTORELL, M. (2020). *El expolio nazi*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MARZO, J. (2 de febrero de 2018). ¿Por qué me rompes?. [Vídeo] Soy Cámara CCCB. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qbsfCo5ydsY>.

- MAXIMILIANO, A. (2016). “El archivarismo en Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia”, en *Aufklärung: revista de filosofía*, Vol. 3, N° 2, pp. 55-68.
- MELOT, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela.
- MÉNDEZ, M. (2007). *Camuflaje*. Madrid: Siruela.
- METZGER, G. (2017). *Manifestos of Auto-Destructive Art//1959-1961*, en SPIEKER, S. (comp.) *Destruction*. Cambridge: MIT Press, Whitechapel Gallery.
- MIRZOEFF, N. (2011). *The right to look. A counterhistory of visibility*. Durham: Duke University Press.
- MITCHELL, W. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?*. Vitoria-Gasteiz: Sans Solei Ediciones.
- MITCHELL, W. (2020). *¿Qué quieren realmente las imágenes?*, en
- ALLOA, E. (comp.) *Pensar la imagen*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- MOHAMED, L. (2014). *Suffragettes. The political value of iconoclastic acts*, en BARBER, T.; BOLDRICK, S. (comps.) *Art under Attack. Histories of British Iconoclasm*. Londres: Tate Publishing.
- MUÑOZ, F. (2015). *Metodologías y usos de la imagen en la pintura figurativa contemporánea: fragmentación, borrosidad y estética digital*. [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- ORY, P. (2008). *L'oeil du desastre*, en COCTEAU, J.; JAHAN, P. *La mort et les statues*. Paris: Les Éditions de l'Amateur.
- PINEL, V. (2004). *El montaje. El espacio y el tiempo del film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- PITTALUGA, R. (2010). “En torno a los sentidos de “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”, en *Recordando a Walter Benjamin. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria. Actas del III Seminario Internacional Políticas de la Memoria*. Recuperado de [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-41/pittaluga\\_mesa\\_41.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-41/pittaluga_mesa_41.pdf)

- PORTY, R., (1990). *El giro lingüístico: dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística*. Barcelona: Paidós.
- PRADA, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista, y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.
- PRADA, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid: AKAL.
- RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.
- RANCIÈRE, J. (2020). ¿Quieren vivir realmente las imágenes?, en ALLOA, E. (comp) *Pensar la imagen*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- RANCIÈRE, J. (2022). *El trabajo de las imágenes. Conversaciones con Andrea Soto Calderón*. Madrid: Casus Belli.
- RODOWICK, D. (2015). “Eye Machines: the art of Harun Farocki”, en *Artforum*. Recuperado de <https://www.artforum.com/features/eye-machines-the-art-of-harun-farocki-222740/>
- RUEDA, J. (2016). *Nacho Martín Silva*. Santander: Nocapaper.
- SAIZ, S. (2012). “¿Un cuadro pintado a partir de una imagen de la televisión es una pintura de historia?”, en *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, Nº 24, pp.147-160.
- SANCHEZ, L. (22 de diciembre 2017). *The Death and Life of a Statue: How The Thinker Was Reborn in Cleveland*. Cleveland Public Library. Recuperado de <https://cpl.org/the-death-and-life-of-a-statue-how-the-thinker-was-reborn-in-cleveland/>
- SÁNCHEZ, N. (2002). *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universitat de València.
- SÁNCHEZ, N. (2002). Los asesinos de lo bello: de un uso de la imagen iconoclasta en la época de la técnica, en G. ROMERO, P. *En el ojo de la batalla: Estudios sobre iconoclastia e iconodulia, historia del arte y vanguardia moderna, guerra y economía, estética y política, sociología sagrada y antropología materialista*. Barcelona: MACBA Collection.

- SÁNCHEZ, N. (ed.) (2004). *El mundo transformado seguido de El instante peligroso*. Valencia: Pre-textos.
- SBRICCOLI, A; VALLS, A. (2017). *H(a)unting images. Anatomía de un disparo*. Barcelona: Fundación Bancaria “la Caixa”. Recuperado de <https://fundacionlacaixa.org/documents/2278030/2397974/haunting-images-anatomia-disparo.pdf>
- SEKULA, A. (1975). “The Instrumental Image: Steichen at War”, en *Artforum*. Recuperado de <https://www.artforum.com/print/197510/the-instrumental-image-steichen-at-war-36049>
- SEKULA, A. (2003). El cuerpo y el archivo, en PINAZO, G., RIBALTA, J. (eds.), *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SILVERIO, J. (2021). *Café central*. [Texto para la exposición en la Galería Juan Silió, Madrid]. Recuperado de [https://juansilio.com/web/wp-content/uploads/2021/03/NNF\\_MO05\\_ficha-obras-1.pdf](https://juansilio.com/web/wp-content/uploads/2021/03/NNF_MO05_ficha-obras-1.pdf)
- SONTAG, S. (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- SONTAG, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo.
- SOTO, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- SOTO, A. (2022). *Imaginación material*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- SOTO, A. (2023). *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- SOTO, D. (2021). “La experiencia de la técnica: nihilismo y movilización total en Ernst Jünger”, en *Sociología Histórica: Revista de investigación acerca de la dimensión histórica de los fenómenos sociales*, Vol. 11, N° 2, pp. 500-523.
- SPIEKER, S. (2017). Introduction//The uses of Destruction in Contemporary Art, en SPIEKER, S. (comp.) *Destruction*. Cambridge: MIT Press, Whitechapel Gallery.

- STEYERL, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- STRINDBERG, A. (2016). *Una mirada al Universo*. Madrid: Siruela.
- TAGG, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TALENS, J. (2010). *El ojo tachado*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- TORRES, F. (2017). *LA CAJA ENTRÓPICA (Esbozo y Concepto de Exposició)*. [Texto de exposición en el Museo Nacional de Catalunya]. Recuperado de [https://www.museunacional.cat/sites/default/files/la\\_caja\\_entropica\\_pepe\\_serra\\_o.pdf](https://www.museunacional.cat/sites/default/files/la_caja_entropica_pepe_serra_o.pdf)
- TRIAS, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo.
- URRALBURU, O. (2014). “La Conquista de la Percepción. El cine y la Gran Guerra en la estética de Paul Virilio”, en *Sociología Histórica. 1914-2014: La Gran Guerra y Nosotros. Cien años después*, Nº4, pp. 323-348.
- VAN ALPHEN, E. (2018). *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- VÉLEZ, G. (2004). *La fotografía como herramienta del pensamiento mágico*. [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- VERA, S. (2021) La investigación en creación artística, en MAZUECOS B., CANO, M. (coords.) *Artes visuales y gestión del talento. Estrategias para la promoción y difusión de artistas emergentes en Andalucía (España) y otros contextos Iberoamericanos*. Sevilla: Enredars Publicaciones.
- VERAY, L. (2016). “Filmar la Gran Guerra: Entre información, propaganda y documentación histórica” en *L’Atalante 21. Políticas de memoria en torno a las imágenes de la Primera Guerra Mundial*, Nº21, pp. 19-36.
- VIRILIO, P. (1989). *La máquina de visión*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- WAJCMAN, G. (2010). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- WARBURG, A. (2004). *El ritual de la serpiente*. México D.F.: Sexto piso editorial.

— YURKIEVICH, S. (1986). “Estética de lo discontinuo y fragmentario: El collage”, en *Acta Poética*, Vol.6, Nº1-2, pp.53-69.

— YVARS, J. (2012). *El siglo del collage. Una apreciación radical*. Barcelona: Editorial Elba.





