

EXTRAÑAR LA MIRADA

LA METAIMAGEN COMO HERRAMIENTA CRÍTICA
DENTRO DE LA INVESTIGACIÓN-PRODUCCIÓN EN ARTES VISUALES



David Cantarero Tomás

Máster Oficial en Producción Artística
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Universitat Politècnica de València

Extrañar la mirada. La *metaimagen* como herramienta crítica dentro de la investigación-producción en Artes Visuales.

David Cantarero Tomás

Tutor: José Luis Clemente Marco

Máster Oficial en Producción Artística

Tipología 4:

Producción artística inédita acompañada de fundamentación teórica

Líneas de Especialización:

Pensamiento Contemporáneo y Cultura Visual / Arte y Tecnología

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Universitat Politècnica de València

Valencia, Agosto de 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES





Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

EXTRAÑAR LA MIRADA

La *metaimagen* como herramienta crítica
dentro de la investigación-producción en Artes Visuales.

Dedicado a todas las personas que
me han apoyado durante estos tres años,
y han hecho posible que este proyecto se llevara a cabo.

RESUMEN

El siguiente proyecto de investigación contempla a la imagen en tanto que material con el que trabajar de forma crítica dentro de la producción en artes visuales, así como herramienta para la reflexión teórica. El término clave para articular esa doble dimensión teórico-práctica ha sido el de «metaimagen» –es decir, una reflexión visual de segundo grado sobre aquello que las propias imágenes son–, tal y como viene formulado en las ideas de W. J. T. Mitchell. Este concepto ha permitido dialectizar las dimensiones textual y visual de la investigación de tal manera que las diferentes obras producidas –englobables bajo el mismo y materializadas en diversos formatos como la fotografía, el video o la instalación audiovisual–, han «dado imagen a la teoría» –en la terminología de este mismo autor– condensando y visibilizando las ideas de los referentes teóricos. Así, se han ido hilando, en diálogo con las piezas, las aportaciones de varios de los autores que de forma más relevante se han ocupado recientemente de la producción de imágenes, en base a nociones como las de «inconsciente óptico» (J. L. Brea), «retórica de la ocultación» (M. Á. Hernández-Navarro), «imagen dialéctica» (G. Didi-Huberman), «imagen pensativa» (J. Rancière) o «realidad integral» (J. Baudrillard) entre otras. Todo ello con el propósito de esclarecer si es viable hoy la tarea crítica de inquietar el ver, de trastocar la mirada, de un modo que nos permita resituarnos ante esa marea ingente de imágenes que nos rodea todos los días, frente a las cuales a menudo ponemos en marcha los mismos mecanismos perceptivo-interpretativos. Averiguar si es posible convertir esta experiencia en espacio de reflexión, para poder repensar la relación existente entre las imágenes y el contexto del que fueron extraídas y en el que son mostradas, así como las cuestiones políticas, éticas y estéticas que vehiculan en cada momento y lugar.

Palabras Clave:

Metaimagen, hipericono, inconsciente óptico, imagen dialéctica, imagen pensativa

ABSTRACT

The following research project considers the image as a material to work with critically into production in visual arts as well as a tool for theoretical thinking. The key term to articulate this double theoretical and practical dimension has been «metaimage» –that is, a second degree visual reflection on what the images themselves are–, as is formulated in the ideas of W. J. T. Mitchell. That concept has allowed to dialectize the textual and visual dimensions of the research so that the different artworks produced –includible under it and materialized in several formats like photography, video or audio-visual installation– have «given image to theory» –in the terminology of this same author– condensing and visualizing the ideas of the theoretical referents. So, they have been spinning in dialog with the pieces, the contributions of several of the authors who have recently dealt with the production of images in a remarkable way, based on notions such as «optical unconscious» (J. L. Brea), «rhetoric of the occultation» (M. Á. Hernández-Navarro), «dialectical image» (G. Didi-Huberman), «thoughtful image» (J. Rancière) or «integral reality» (J. Baudrillard) among others. All with the purpose of clarifying whether it is feasible today the critical task of disrupting seeing, of upsetting the gaze, in a way that allows us to relocate in front of this huge tide of images that surrounds us every day, against which we often run the same perceptive-interpretative mechanisms. To find out if it is possible turning this experience into a space for reflection, in order to rethink the current relation between images and the context from which they were extracted and in which they are displayed, as well as the political, ethical and aesthetic questions they carry at every time and place.

Keywords:

Metaimage, hypericon, optical unconscious, dialectical image, thoughtful image

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
I. PALABRA E IMAGEN.....	17
I.1. LA «IMAGENTEXTO»	19
I.2. METAIMAGEN E HIPERICONO.....	22
II. OCULTAR / VISIBILIZAR	29
II.1. RETÓRICA DE LA OCULTACION	31
II.2. IMAGEN DIALÉCTICA.....	35
II.3. IMAGEN PENSATIVA.....	40
II.4. INCONSCIENTE ÓPTICO E HIPERVISIÓN ADMINISTRADA	43
II.5. LÓGICA PARADÓGICA DE LA IMAGEN	49
II.6. REALIDAD INTEGRAL E IMAGEN RETORNANTE	55
II.7. ALGUNAS CUESTIONES TRANSVERSALES.....	58
III. EXTRAÑAR LA MIRADA	67
III.1. REFERENTES ARTÍSTICOS	70
III.2. PROYECTO: DESARROLLO, METODOLOGÍA Y ASPECTOS TÉCNICOS.....	101
III.3. OBRA PREVIA: ORIGEN DE LA LÍNEA DE INVESTIGACIÓN	107
III.4. OBRA INÉDITA: ANÁLISIS Y CONTEXTUALIZACIÓN	114
III.5. POSIBLES DESARROLLOS FUTUROS Y LÍNEAS DE AVANCE.....	134
IV. ALGUNOS APUNTES FINALES (A MODO DE CONCLUSIÓN).....	137
FUENTES REFERENCIALES	143
TABLA DE ILUSTRACIONES.....	147
CD (ANEXOS).....	149

*La visión es algo que viene de lejos,
es una especie de travelling,
una actividad perceptual
que se inicia en el pasado
para iluminar el presente,
para poner a punto al objeto
de nuestra percepción inmediata.*

Paul Virilio
La máquina de visión

INTRODUCCIÓN

Es éste un trabajo que discurre por una brecha, una fisura, una falla, sobre algo que paradójicamente, podría verse al mismo tiempo como una unión, una sutura. Un recorrido de ida y vuelta, reenvíos, conexiones y fracturas entre el decir y el mostrar, entre el mirar y el narrar, entre el hacer ver por medio de la palabra, y la toma de conciencia a través de la imagen. En él se analizarán varias nociones que pretenden problematizar la relación existente entre las imágenes, los discursos y el mundo del que en definitiva forman parte, interrogándose sobre lo que muestran y cómo lo hacen, la manera en que se muestran y el lugar donde lo hacen.

Atendiendo a esa articulación imagen-texto, la idea de partida será establecer toda una serie de relaciones entre el discurso de orden conceptual apoyado en los referentes teóricos, y las imágenes correspondientes a las obras que pertenecen a la línea de producción, que resulte en un todo. Un trabajo híbrido cuya aportación al campo de estudio en el que se inserta, la investigación en bellas artes, sea el resultado de dar cuenta de esa fructífera y a veces conflictiva relación entre representaciones verbales y visuales, de lo trabajado a ambos lados de esa zona de difícil definición, bordeada por lo textual y lo visual.

A partir de esto se puede extraer el primero de los objetivos de la investigación, que es de corte metodológico: sería el de mostrar cómo la mencionada línea de investigación artística recoge, canaliza y visibiliza algunas de las ideas recientes más significativas sobre el arte contemporáneo y la cultura visual, posibilitando la elaboración de un discurso que conecta algunos de los autores que más relevantemente se han ocupado de estas áreas en los últimos tiempos. Se introducirán a lo largo de todo el texto diversas obras de producción propia que ayuden a visualizar, a «dar imagen» a la disertación teórica, dialectizando esas dos dimensiones en una relación de complementariedad en la que no se subordine ninguna de ellas.

El segundo objetivo, que se desprende a partir de lo anterior, sería tratar que la parte teórica ayude a su vez a plantear una tesis de carácter teórico-práctico, una que se ha

ido validando o reformulando a la vez que la obra se ha ido introduciendo en el campo de lo experimental. Ésta trataría de responder a la pregunta de si es posible hoy inquietar la mirada, «mostrar el ver»¹, y en ese proceso extrañarlo, de sí, hacia sí, con el fin de poder repensar diversas cuestiones referentes a las relaciones de poder, dominación y hegemonía vinculadas a la visibilidad —y la invisibilidad— de las imágenes. Se pretende con esto elaborar un discurso híbrido, textual-visual, que cumpla su hipótesis en su propio despliegue espacio-temporal, en el que ese trabajo de extrañar la mirada incumba a las dos partes involucradas, la cuestión de indagación teórica y la investigación como producción artística.

El trabajo se estructura así en tres partes —sin incluir esta introducción y las conclusiones finales. En la primera, correspondiendo con el primero de los objetivos, se tratará de acotar y definir la base metodológica sobre las que se asentará el resto del trabajo, el tipo de relación específica que va a darse entre las imágenes y el texto, para pasar a una segunda parte en la que se explore esa relación de complementariedad atendiendo a casos concretos, haciendo uso de varios conceptos y términos clave pertenecientes a diferentes autores que han reflexionado sobre la imagen desde diferentes ámbitos como la filosofía, la estética, la historia del arte o los estudios visuales, e intentando establecer una articulación con las piezas de producción propia que funcione de la manera apuntada. Finalizará este segundo apartado con un punto en el que se recojan diversas cuestiones transversales que no se hayan podido tratar en los puntos anteriores, para dar paso a un último apartado que se ocupe en primer lugar del análisis de varios referentes, esta vez desde el ámbito de la práctica artística, para seguir con un último punto en el que se traten pormenorizadamente los aspectos técnicos y el proceso de producción de las piezas.

Algo importante es también, además de las afinidades que se irán mostrando, ver que las obras permiten aglutinar autores cuyos planteamientos a veces no coinciden, o en ocasiones incluso se oponen, de manera que la imagen se inserta en un campo de tensiones en el que dialectizar posturas, para no dejar que el diálogo y la discusión cesen, sino que fruto precisamente del encuentro de esas ideas, que por su articulación en la imagen encuentran un punto de contacto que de otra manera tal vez no se habría advertido, apunten a nuevas conclusiones y abran nuevas vías de avance para el pensa-

¹ Tanto esta fórmula como la que aparece anteriormente de «dar a ver» han sido extraídas de los planteamientos de W. J. T. Mitchell. En el siguiente apartado se analizarán con detenimiento tanto éstas como otras cuestiones concernientes a la articulación de texto e imagen.

miento. Finalmente, cabe apuntar que aunque las imágenes² de mi trabajo de producción han sido incluidas coincidiendo con determinadas partes del texto, esto no quiere decir que únicamente condensen aquello que a nivel teórico se está tratando en ese momento. Así ciertos rasgos, ideas y potencialidades que surgirán a propósito del análisis de uno u otro autor, podrán verse recogidas en mayor o menor medida dependiendo de la obra en que nos fijemos. En este sentido, y de acuerdo a lo apuntado, la idea no es vehicular un contenido de conocimiento cerrado sino generar un movimiento en el que el sentido surja de confrontar las ideas previas del lector-espectador, mis intenciones como investigador y artista visual y los materiales que conforman el presente trabajo visual-textual.

² Cabría hacer aquí un último inciso en relación a las obras. Cuando se habla de que el presente trabajo trata de vehicular la reflexión a través de la articulación entre ellas y los diferentes textos e ideas, se está pensado, de forma ideal, que con lo que se han puesto a dialogar los diferentes autores es con las obras propiamente dichas y no con las «imágenes» que como tal figuran en el texto. Esto, si bien para las piezas que en su formato original son fotografías no tiene tanta importancia –aunque sí la tiene–, sí hay que tenerlo en cuenta para aquellas que son vídeos o instalaciones, ya que el modo de conectarlas en profundidad con lo aquí visto sería a partir de la experiencia resultante de su visionado, de encontrarse ante ellas. Si bien esto es difícilmente solventable dadas las características del medio, pueden verse más ampliamente documentadas a fin de hacerse una mejor idea de lo que plantean en mi blog: <<http://www.dacanto.blogspot.com.es/>> y página web: <<http://www.davidcantarerotomas.com/>>. También advertir que las obras aquí incluidas pertenecen todas a una misma línea de producción, si bien las que han sido materializadas durante la realización del mencionado Máster, y que como tal pertenecerían a la investigación propiamente dicha, en tanto obra inédita, corresponderían únicamente a las producidas a partir de 2014 –esto se explica con más detenimiento en el apartado dedicado al proyecto de producción.

I

PALABRA E IMAGEN

En este primer apartado me voy a ocupar de la cuestión de la metodología y el modo en que se van a articular esos dos órdenes diferentes de representación, el visual y el textual, tal y como se mencionaba en la introducción. No atenderé aquí a las múltiples posibilidades de interrelación que pueden darse entre estas dos dimensiones dentro del ámbito del arte, sino que la idea es más bien delimitar un campo de acción, un tipo de relación bastante específica sobre la que quiero que opere el resto del trabajo. Para definir sucintamente un marco general desde el que ir concretando, me basaré en un autor cuyo trabajo para la problemática de la relación imagen-texto es especialmente relevante, W.J.T. Mitchell. En concreto, dado que en él se recoge de manera detallada tanto esta problemática como el desarrollo de algunos de los conceptos clave de los que se hará uso más adelante, me he centrado en un texto en particular, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*³. En ese texto se plantea una forma de proceder que es la que se intentará poner en práctica aquí, una dinámica en la que no se pretende dominar la imagen con el discurso en una relación de subordinación, si no que la intención es posibilitar una articulación más rica en matices, más compleja si se quiere, en la que entre ambos tipos de discurso se llegue a obtener algo que no podrían proporcionar cada uno por separado.

³ W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009. Cabe aquí hacer una aclaración inicial respecto al título del texto en español: como se puede seguir en una nota al pie de la traductora (p. 12), en inglés existe un juego entre las palabras «picture» e «image», que no se conserva en castellano. Por esta razón, otro significado del título *Picture Theory*, sería algo así como «imaginar» o «dar imagen» a la teoría. Esto es de suma importancia para el desarrollo del texto, ya que el autor hace énfasis precisamente en esta segunda interpretación, señalando incluso que, por el lado teórico, es un libro «negativo» en el sentido de que su objetivo no es el de «producir un teoría de la imagen» si no el de «dar imagen a la teoría como una actividad práctica en la formación de representaciones», p. 14.

El autor en su libro, al preguntarse sobre qué es una imagen «encuentra que no se puede responder a esta pregunta sin una reflexión extensa sobre los textos, sobre todo sobre la forma en que los textos actúan cómo imágenes o “incorporan” la práctica pictórica y viceversa»⁴. Las diferentes preocupaciones en torno a la imagen que aborda en él, se enmarcan a su vez en lo que el propio autor ha denominado el «Giro Pictorial», un fenómeno que ha sido acuñado de diferentes formas dependiendo del ámbito desde el que haya sido formulado o las características que se hayan querido explicitar⁵. Este cambio de paradigma habría venido provocado por esa irrupción de la imagen en todos los órdenes de la vida y el consiguiente aumento de su importancia a todos los niveles, culturales, sociales, políticos, económicos o científicos, un fenómeno en el que ahora mismo estaríamos inmersos y cuyas implicaciones no alcanzamos a divisar. Para intentar esclarecer un poco en qué puede consistir este nuevo cambio de paradigma, Mitchell lo vincula más ampliamente con la historia de la filosofía y lo que ha sido catalogado como el último de sus desplazamientos, una vuelta al lenguaje como cuestión fundamental de la reflexión filosófica. Ese viraje es lo que Rorty denominó «el “giro lingüístico”, un proceso con complejas repercusiones en otras disciplinas de las ciencias humanas» de manera que entre otras formas de «textualidad», la lingüística, la semiótica y la retórica se convirtieron en «la lengua franca de la reflexión crítica sobre el arte, los media y demás formas culturales»⁶. De ahí la interpretación según la cual la sociedad es un texto y tanto la naturaleza como sus representaciones científicas son «discursos», estando incluso el subconsciente estructurado como un lenguaje⁷.

A partir de esto, según Mitchell parecería quedar claro que «aquello sobre lo que los filósofos hablan está experimentando otro cambio y que, de nuevo, éste está acarreado una transformación en otras disciplinas de las ciencias humanas y en la esfera

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ Podemos encontrar en diferentes autores referencias al mismo bajo el nombre de «giro icónico» o «giro pictórico» entre otros. La primera fórmula corresponde a la planteada por Gottfried Boehm, otro de los pensadores que con más detenimiento se ha ocupado de esta cuestión. Por las características de este tipo de trabajo y dado que en Mitchell se veían recogidos toda una serie de planteamientos paralelos de suma importancia para mi argumentación, he preferido centrarme, al menos momentáneamente, en este último autor. El segundo corresponde al propuesto por Mario Casanueva y Bernardo Bolaños (coord.), en *El Giro pictórico: epistemología de la imagen*, Cuajimalpa, Arthropos, 2009. En este volumen se hace un interesante recuento de diferentes disciplinas en las que la articulación entre imagen y texto se da de forma efectiva a la hora de generar conocimiento.

⁶ W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, p. 19.

⁷ *Ibid.* Aquí el autor remite al texto de Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 263 [ed. cast.: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, trad. de J. Fernández Zulaica, Madrid, Cátedra, 1989] y la anterior colección de ensayos editada por Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.

de la cultura pública que se relaciona de manera compleja con él»⁸. El autor ve precedentes de este nuevo cambio de paradigma tanto en la filosofía angloamericana con autores como Charles Peirce y Nelson Goodman, como en Europa, con diferentes aproximaciones desde el campo de las humanidades con nombres como Derrida, Foucault o la Escuela de Frankfurt. En especial, ve indicios de este viraje en el pensamiento de Wittgenstein y el paradójico cambio de rumbo en su filosofía, que comenzó con lo que califica de «teoría pictórica» y acabó con un rechazo total a las imágenes, que parecían regresar inexorablemente desde dentro del lenguaje y el pensamiento. La actualización de esta especie de iconoclasia por parte de Rorty, por expulsar la metáfora visual de dentro del lenguaje, es lo que según Mitchell vendría a confirmar el hecho de que se está dando ese «giro pictorial»⁹. Finalmente, para acabar de elucidar la cuestión y porqué es pertinente acuñar una nueva fórmula que dé cuenta de esta nueva situación, Mitchell explica que se trata de

un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. [...] Lo más importante es el descubrimiento de que, aunque el problema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas. Las estrategias tradicionales de contención ya no parecen servir y la necesidad de una crítica global de la cultura visual parece ineludible¹⁰.

I.1. LA «IMAGENTEXTO»

Una afirmación que según el propio autor fue un tanto polémica en su momento, es aquella en la que sostiene que la interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación¹¹ en sí, de manera que «todos los medios son mixtos y todas las re-

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹ *Ibid.* Mitchell realiza una aclaración en relación a este término que me parece pertinente señalar aquí, ya que se hará uso de él entendiéndolo del mismo modo —al menos momentáneamente: «utilizo “representación” como el término maestro de este campo no porque crea en ningún concepto general, homogéneo o abstracto de representación, sino porque posee una larga tradición en la crítica de la cultura que activa toda una serie de asociaciones entre nociones políticas, semióticas / estéticas e incluso económicas que tienen que ver con el “estar en lugar de o actuar por”. Como todas las palabras clave, tiene

presentaciones son heterogéneas; no existen las artes “puramente” visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo»¹². Con esto no pretende decir que no existan diferencias entre los medios, o entre la palabras y las imágenes, sino que «estas diferencias son mucho más complejas de lo que puede parecer a primera vista, apareciendo *dentro* de los medios tanto como *entre* ellos, y pudiendo cambiar a lo largo del tiempo, a medida que cambian los modos de representación y las culturas»¹³. Aquí es interesante recalcar esa categoría de medio, que permite identificar cómo una misma dialéctica, la articulación entre la imagen y el texto, puede reconocerse en multitud de ellos, más allá de que en casos concretos una de las dos modalidades de representación sea la que predomine.

Así, desde la perspectiva planteada por Mitchell, el lugar en el que condensan todas las problemáticas en torno a la representación y su despliegue a través de las diferentes esferas del hacer humano, sería por lo tanto el espacio intermedio o lugar de divergencia, el límite o la fractura, entre la imagen y el texto, entre lo visual y lo verbal. Partiendo de este punto, para afrontar la tarea de analizar las diferentes modalidades de interrelación que pueden darse, establece una nueva figura compuesta que le permite desmarcarse de las aproximaciones teóricas hechas hasta el momento de manera que su estudio «examina la relación entre las imágenes y el discurso y trata de reemplazar una teoría, fundamentalmente binaria, sobre esa relación, con una imagen dialéctica, la figura de la “imagentexto”»¹⁴. Posicionándose de manera crítica en relación a los intentos previos que a lo largo de la historia han tratado de explicar, definir, acotar y controlar las imágenes, el autor plantea que «el problema de la “imagentexto” (ya la entendamos como compuesto, como forma sintética o como un hueco o fisura en la representación) puede que sólo sea un síntoma de las imposibilidad de una “teoría de las imágenes” o de una “ciencia de la representación”»¹⁵.

sus limitaciones, pero también la virtud de que simultáneamente relaciona las disciplinas visuales y verbales dentro del campo de sus diferencias y las conecta con cuestiones de conocimiento (representaciones verdaderas), de ética (representaciones responsables) y de poder (representaciones efectivas)», p. 14.

¹² *Ibid.*, p. 12. Se puede seguir un análisis más completo de este asunto a lo largo del texto, en específico en las páginas 88, 91 y 92. Asimismo, le dedica un detenido estudio en el capítulo «No existen medios visuales» en Brea, J. L., *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp. 17-25.

¹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 79. Más adelante, en el capítulo dedicado específicamente a esta problemática, en una nota al pie el autor aclara cómo de algunas de estas diferentes formas de articulación ya se da cuenta en la misma escritura del binomio, dependiendo de si se escribe todo junto o separado con una barra o un guión, p. 84.

De aquí se sigue que, yendo ahora más allá de aquellos medios que se han pretendido denominar puros, también en los medios reconocidos habitualmente como mixtos (televisión, teatro, cine) «nos encontramos con un conjunto concreto dado, una estructura de imagen-texto que puede responder a las convenciones dominantes (o a la resistencia a la convención) que gobiernan la relación de la de la experiencia visual y la verbal», de manera que el modo en que se establece ese binomio «no es una simple cuestión técnica, sino que funciona como la sede de un conflicto, un nexo donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran en juego en la materialidad de la representación»¹⁶.

Esta problemática, tal y cómo el autor argumenta viene de lejos, de manera que la concepción según la cual se entiende el concepto de medio –independientemente de si a priori se nos presenta como visual, verbal o mixto– «como un campo de prácticas de representación heterogéneo, como una “imagen / texto”» más que por su novedad, puede destacarse «por su persistencia como tradición teórica, por el modo en que ha sobrevivido como una característica de la poética, la retórica, la estética y la semiótica», siendo precisamente esa tradición la que «abre la posibilidad de establecer otro tipo de relaciones entre los textos y las imágenes visuales, así como la de indisciplinar las divisiones entre la cultura verbal y visual»¹⁷. Tras un detallado análisis, la aportación de Mitchell al tema en cuestión, es como él dice, desde el ámbito de la teoría, de modo que ofrece «esa nueva figura de la imagen / texto como una cuña con la que abrir la heterogeneidad de los medios y de las representaciones específicas». Advierte que, sin embargo, el «objetivo no es detenerse en la descripción formal, sino preguntarse cuál puede ser la función de formas específicas de heterogeneidad»¹⁸, de forma que si se la contempla de este modo, no se habría de considerar a la «imagen / texto» a la manera de «un concepto, sino como una *figura* teórica, parecida a la *différance* de Derrida, la sede de una tensión dialéctica, de un deslizamiento y una transformación»¹⁹.

¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸ *Ibid.*, p. pp. 85-86.

¹⁹ *Ibid.*, p. 98.

I.2. METAIMAGEN E HIPERICONO

Dentro de la relación imagen-texto, Mitchell cataloga o delimita un tipo específico de imágenes que, reproduciendo la fórmula empleada para los discursos de orden lingüístico, denomina «metaimágenes».²⁰ Recogiendo algunas de las implicaciones que se desprenden del apartado anterior plantea:

Las metaimágenes no sólo provocan una visión doble, sino una voz doble y una doble relación entre el lenguaje y la experiencia visual. Si cada imagen sólo tiene sentido dentro de un marco discursivo específico, en el «exterior» del lenguaje descriptivo e interpretativo, las metaimágenes ponen en cuestión la relación del lenguaje con la imagen basada en una estructura de interior y exterior. Cuestionan la autoridad del sujeto hablante sobre la imagen vista²¹.

Esto supone que, por una lado «las metaimágenes hacen visible la imposibilidad de un metalenguaje estricto, una representación de segundo orden que esté al margen de su objetivo de primer orden», al tiempo que «revelan la inextricable imbricación de la representación y el discurso, la forma en que la experiencia visual y verbal están entretejidas»²². Pero ¿qué son estas imágenes, qué las hace tan particulares y por qué son relevantes para el presente trabajo de investigación? Éstas, tal y como las describe el autor, son en primer lugar «imágenes que se refieren a otras imágenes, imágenes que se utilizan para mostrar qué es una imagen»²³, de tal manera que «miran a las imágenes “en tanto que” teoría, como reflexiones de segundo orden sobre las prácticas de representación visual; se preguntan qué es lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan (o se representan) a sí mismas»²⁴.

Es este aspecto de autorreferencia el me parece en primer lugar importante para mi argumentación. Partiendo de esta primera descripción, pienso que las obras producidas dentro de la línea de investigación se podrían incluir dentro de esta categoría, ya que en todas ellas se da la característica formal de presentar una imagen que a su vez

²⁰ El autor establece una primera catalogación meramente aproximativa dependiendo del aspecto en el que inciden, pudiendo tratarse de cuestiones perceptivas, cuestiones relacionadas con los modos de representación asociados a periodos históricos y culturas determinadas, o afrontando el tema de la relación entre el observador y la imagen. Una descripción más detallada de estas diferentes tipologías puede encontrarse en el capítulo titulado, precisamente, «Metaimágenes», en W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, pp. 40-78.

²¹ *Ibid.*, p. 66.

²² *Ibid.*, p. 79.

²³ *Ibid.*, p. 39

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

contiene otras imágenes, o en el caso de las instalaciones, presentar objetos sobre los que se ha proyectado su propia imagen. Ocurre sin embargo que, precisamente por esas características formales, por el modo en que reintroducen la imagen de segundo orden, y por tratarse de imágenes fotográficas o videográficas —en sí mismas o como parte de una instalación (al contrario de los ejemplos que emplea Mitchell para desplegar su argumentación)—, las imágenes que conforman esta línea de investigación-producción oscilarían entre las diferentes categorías que, de forma preliminar y no exhaustiva, desarrolla este autor en su estudio. Esto lejos de ser un inconveniente, creo que opera a favor de la argumentación que se desplegará a lo largo del presente texto, ya que esa misma indeterminación será la que permitirá a las imágenes ir adhiriéndose a determinadas ideas y conceptos que se irán tratando, mediante un movimiento de oscilación, que ayudará a establecer relaciones entre diferentes términos y autores, según el aspecto en el que nos fijemos o hagamos énfasis en cada momento.



1. *Déjà-vu*, 2005



2. *Déjà-vu*, 2005

Pese a lo apuntado, el factor «visual» no sería el único que entra en juego al catalogar estas imágenes, dado que «la autorreferencia de la imagen no es una característica exclusivamente formal e interna que distinga a unas imágenes de otras, sino un elemento funcional y pragmático, una cuestión de uso y contexto»²⁵. Es precisamente en relación a ese uso, como llegamos al segundo de los motivos por el cual la categoría de metaimagen me parece relevante y por lo que es importante para mi razonamiento, ya que servirá para relacionar el discurso de orden teórico con la dimensión práctica gracias a una doble articulación. Lo que propone entonces el autor de acuerdo a esto es que ciertas metaimágenes pueden tomar la forma de un «hipericono», esto es, pueden condensar a nivel visual determinadas propuestas teóricas, o reflejar de algún modo cómo las ideas se desarrollan dentro de una línea de pensamiento determinada. Para aclarar qué quiere decir con esto, Mitchell plantea algunos ejemplos:

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

Los hipericonos discursivos como la cámara oscura, la tabula rasa y la Caverna de Platón sirven como epítome de la tendencia que tienen las tecnologías visuales a asumir un papel central en las representaciones del yo y de su conocimiento, de objetos, de otros y de sí mismo. No son meros modelos epistemológicos, sino «conjuntos» éticos, políticos y estéticos que nos permiten observar a los observadores. En su forma más potente, no sirven como meras ilustraciones de la teoría, sino que dan imagen a la teoría²⁶.

Por lo tanto, si realmente se llega a establecer una clase de relación entre imágenes y textos como la que se acaba de describir, puede observarse como éstas «no sólo ilustran teorías sobre la confección de imágenes y la visión: nos muestran qué es la visión y dan imagen a la teoría (picture theory)»²⁷. Para apoyar este punto de vista, el autor propone un ejemplo especialmente esclarecedor recurriendo al pensamiento de Foucault, que ha dedicado un detenido estudio al tema de la relación entre imagen y palabra a raíz de su análisis de la conocida obra de Magritte *La traición de las imágenes*. En el ensayo que dedica a esta obra muestra, según Mitchell, que la relación de lo visible con lo legible es infinita, es decir, son «dos nombres insatisfactorios para referirse a una dialéctica inestable que constantemente cambia su situación en las prácticas de representación, rompiendo tanto sus marcos pictoriales como discursivos y poniendo en entredicho las premisas que sostienen la separación de disciplinas verbales y visuales»²⁸. Por lo tanto, esta separación se muestra a menudo como una fractura irreconciliable que «aparece cada vez que se intenta estabilizar y unificar el campo de la representación y del discurso bajo un solo código maestro (mímesis, semiosis, comunicación, etcétera)»²⁹. Así, el tema de «Esto no es una pipa», motivo por el cual Foucault le dedicó un ensayo, sería la relación entre declaraciones e imágenes³⁰, la franja vacía que permite multitud de reenvíos entre ambos modos de representación, o que «revela que entre lo visible y lo legible existe una relación de negación e interdicción, una sede donde el poder, el deseo y el conocimiento convergen en las estrategias de representación»³¹. Es en base a todo esto por lo que Mitchell lo propone como un caso paradigmático de esa función de «hipericonicidad»:

²⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁷ *Ibid.*, p. 58. El paréntesis es una nota de la traductora para remarcar esa otra interpretación de la que hablábamos anteriormente y que es la que da título al libro en inglés.

²⁸ *Ibid.*, p. 79.

²⁹ *Ibid.*, p. 80.

³⁰ *Ibid.*, p. 72.

³¹ *Ibid.*, p. 77.

Como quiera que llamemos a esa Tierra de Nadie entre la imagen y el texto del dibujo de Magritte, parece evidente que para Foucault es fundamental tanto para las estructuras de poder / conocimiento que son objeto de sus genealogías, como para su propia actividad como escritor. Creo que no exagero al decir que su pequeño ensayo sobre Magritte y el hipericono de «Ceci n'est pas une pipe» proporciona una imagen de la forma de escribir de Foucault y de toda su teoría sobre la estratificación del conocimiento y de las relaciones de poder en la dialéctica de lo visible y lo decible³².

Contrastando su tesis sobre este aspecto con las ideas de otros dos autores como Michel de Certeau y Deleuze, Mitchell finalmente concluye que «el “estilo visual” de Foucault se construye sobre la más venerable de las oposiciones de la retórica y la epistemología, la tradicional relación entre *res* y *verba*, palabras y cosas, *les mots et les choses*, argumentos y ejemplos, discurso e imagen»³³, dicotomía recogida de manera ejemplar en la pintura de Magritte.

Por lo que respecta al presente escrito, la intención como se ha dicho, con todas las reservas que cabría esperar de un trabajo de esta naturaleza, es similar. Por un lado las obras recogen a nivel formal esa idea de una imagen dentro de la imagen, de imágenes que sirven como reflexión sobre la propia imagen, imágenes que hablan acerca de imágenes, condensando lo que en un primer momento podemos considerar algunas de las características asociadas a esa categoría laxa, ambigua, escurridiza, de «metaimagen». Por el otro, la intención final es que sirvan de «hipericonos» –si se quiere parciales, provisionales–, a los planteamientos de los autores que se irán viendo, y que habrían de contribuir en última instancia a esa tarea propuesta de *extrañar la mirada*. O visto de otro modo, en vez de como imágenes aisladas, lo ideal sería, al igual que se pretende con el discurso teórico, en el cual se genera una suerte de continuidad conectando las ideas de los diferentes autores –ya sea a nivel conceptual, ya sea gracias a las propias imágenes–, ver éstas como un todo, como un discurso visual que, desplegándose en paralelo al teórico y textual, habría de servir a este último de «hipericono general y abstracto».

³² *Ibid.*, p. 69.

³³ *Ibid.*



3. *Déjà-vu*, 2005

El tipo de relación apuntada, como se ha visto, en los casos en los que consigue darse, establece un vínculo en el que la articulación de ambas partes parece dar un salto cualitativo, obteniéndose finalmente un solo discurso visual-textual vehiculado a través de ambos modos de representación, materializado –como en este caso, si finalmente se consigue– en un trabajo mixto, realmente híbrido. Esos elementos por separado, las obras (audio)visuales y los textos de los diferentes autores empleados, serían como las piezas que se han de ensamblar para generar una sola cosa. Esto, desde mi punto de vista quiere decir que mediante el diálogo con la dimensión visual, puedes seguir avanzando en el discurso textual hacia conclusiones «lógicas» que de otro modo no habrías logrado, la imagen te permite verbalizar nuevas vías de avance que se insertan en nuevas áreas de sentido susceptibles de ser materializadas de nuevo en palabras, en otras imágenes o en ideas complejas que de nuevo necesiten de ambos modos de representación. Aunque el presente escrito se sitúa en el campo específico de acción de la investigación en bellas artes, quizá por la problemática existente en torno a la definición de en qué consiste una actividad tal, quizá por su conexión con otra multitud de disci-

plinas y áreas del conocimiento, prácticas y teóricas, pienso que tal sería pertinente hacer una última aportación de la mano de Mitchell sobre la articulación de imagen y teoría, que clarifique un poco en qué ámbito –si es que puede definirse como tal, como uno– nos movemos:

La metaimagen no es un subgénero dentro de las bellas artes, sino una potencialidad fundamental inherente a la representación pictórica en sí: es un lugar donde las imágenes se revelan y se «conocen», donde reflexionan sobre las intersecciones entre la visualidad, el lenguaje y la similitud, donde especulan y teorizan sobre su propia naturaleza e historia. Tal como las palabras «reflexión», «especulación» y «teoría» indican, la relación entre la representación visual y la práctica que llamamos teoría (theoria proviene de la palabra griega «ver») es más que casual. Tendemos a pensar en la «teoría» como algo que se conduce sobre todo en el discurso lineal, en el lenguaje y en la lógica, con unas imágenes que desempeñan el papel pasivo de ilustraciones, o (en el caso de una «teoría de las imágenes») que sirven como objetos pasivos de la descripción y la explicación. Pero si es cierto que existe algo que podemos llamar un metalenguaje, no nos debería sorprender que existieran también las metaimágenes. Puede que la mejor manera de avanzar en nuestra búsqueda de una teoría de las imágenes sea darle la vuelta al problema y mirar a las imágenes de la teoría³⁴.

³⁴ *Ibíd.*, p. 78.

II

OCULTAR / VISIBILIZAR

Con la fórmula ocultar/visibilizar podría de algún modo verse recogido lo que desde la perspectiva de este trabajo, pienso ponen en funcionamiento las propuestas visuales pertenecientes a la línea de investigación. Dependiendo del ejemplo concreto en el que nos fijemos, ocultan, tapan, velan, arrebatan algo a la mirada, pero siempre de manera ambigua, sin llegar a hacerlo del todo, haciendo que emerja algo por debajo del obstáculo impuesto, ocultando y dando a ver en el mismo movimiento. Lo interesante es que esta estrategia o metodología de trabajo³⁵, como se tratará de argumentar a continuación, conecta con algunas de las ideas y planteamientos formulados en torno al arte contemporáneo en los últimos tiempos.

En relación a ese doble nivel de articulación entre imágenes y texto que se ha analizado en el apartado anterior, tal y como allí se ha mencionado se podrá observar en adelante cómo los trabajos de producción propia se relacionan de diversos modos con el discurso de uno y otro autor. En varios casos sus palabras parecen describir exactamente algunos de los rasgos de las piezas; en otros esto se da de manera imprecisa, ambigua, si se quieren ver sus ideas reflejadas al pie de la letra en las diferentes obras, de manera literal –algo que por otro lado no sería exclusivo de este trabajo, ya que por las mismas características que a menudo presentan las obras de arte (gracias a esto podría decirse), en los textos de los autores empleados se puede advertir ese mismo desajuste respecto a algunas de las piezas en las que ellos basarán sus propuestas, apreciándose en ocasiones que el discurso visual de las obras de ciertos artistas no concuerda del todo con lo que los autores proponen, o éstos dicen parcialmente lo

³⁵ Respecto a la metodología de trabajo empleada en la parte de producción, se le dedicará un análisis más detenido en el apartado que se encarga de analizar las propuestas visuales.

que en ellas hay o puede haber, o como se verá (y tal vez lo más interesante), que diferentes autores advierten distintos matices y particularidades en un mismo trabajo artístico. Esto, tal y como se argumentaba en el apartado anterior en relación a las metaimágenes y esa función de hipericonicidad que se espera desempeñen las obras, pienso que en el ámbito en el que se circunscribe este trabajo es una ventaja, ya que ese desajuste permite a la relación imagen-texto oscilar, acercarse, precipitarse hacia las ideas de uno u otro autor, al recoger cada uno en sus comentarios otras dimensiones de la obra que quizás no habían sido adecuadamente remarcadas en otro lugar. Esto también nos lleva a pensar acerca de la idea de representación, ya que al igual que en las imágenes de la serie *Déjà-vu*, en términos generales sólo se muestra parcialmente aquello que se representa, siempre hay una falta, sólo se recogen algunos aspectos concretos de la cosa representada, ejerciendo un filtro, aplicando una trama, mostrándonos en cada caso aquello que la imagen —el artista, el teórico— quiere o puede visibilizar. La literalización de este pensamiento es lo que de algún modo podrá verse recogido en las obras del proyecto de investigación.



4. Silla; proyecciones de *Déjà-vu I*, 2008

II.1. RETÓRICA DE LA OCULTACION

En varios de sus escritos, Miguel Á. Hernández-Navarro ha señalado como mecanismo recurrente en la práctica artística contemporánea algo que ha denominado el «procedimiento ceguera» del arte contemporáneo. En primer lugar, relaciona este modo de hacer con la aparición de diversos trabajos artísticos a lo largo de los últimos años en los que aparentemente no se muestra «nada» al espectador, se le niega la visión de algo que, supuestamente, debería estar allí, actuando a modo de obra. Hay por lo tanto algo que según este autor sitúa obras dispares dentro de un mismo impulso, una especie de «inclinación a no mostrar nada al ojo», un «nadaísmo escópico». O formulándolo de otra manera «nihilidad escópica», de forma que en la contemplación de las obras

el ojo se frustra: la mirada se inquieta, y en el espectador se produce un profundo efecto de ceguera, de no saber a ciencia cierta qué está viendo, o más bien, qué no está viendo; de no saber a ciencia cierta lo que allí se muestra, o más bien, lo que no se muestra.³⁶

Dada la cada vez mayor presencia que parecen haber cobrado en la actualidad toda una serie de obras que se podrían situar dentro de esta tendencia, el autor se pregunta sobre qué es lo que las anima, si existe una motivación de base para estas estrategias, encontrando finalmente que pueden considerarse como un «arte de resistencia», una toma de posición dentro del contexto artístico similar a la que podría encontrarse en ciertas corrientes de pensamiento del pasado siglo, caracterizadas por un rechazo de lo visual, una –recurriendo aquí al pensamiento de Martin Jay– «denigración y descrédito de la visión como sentido privilegiado de la modernidad»³⁷. Esta deriva experimentada en diversos ámbitos de la cultura se verá por lo tanto reflejada en las artes plásticas, que

han seguido un camino semejante en el siglo XX –y lo siguen en nuestro tiempo. Frente al discurso hegemónico del arte moderno, que ha elevado la vista al rango del más grande de los sentidos, privilegiando exclusivamente, contra cualquier referencia externa, el ojo y la pureza del contenido visual, toda una serie de artistas, obras, poéticas, teorías y críticas –no siempre conectadas entre sí– ha dado mayor importancia a

³⁶ Miguel Á. Hernández-Navarro, «(La) nada para ver», *Debats*, nº 82, Valencia, Otoño 2003, p. 57. En la praxis corresponderían a trabajos como los embalajes de Christo, las instalaciones de Martin Creed, los monumentos invisibles de Jochen Gerz, algunas obras de Land Art como las de Robert Smithson o las siluetas de Ana Mendieta, por citar algunas.

³⁷ *Ibid.*, p. 61.

otros aspectos de la creación (otros sentidos, referencias externas, el inconsciente, la crítica social...) cuestionando, directa o indirectamente, ese régimen escópico ocularcentrista cartesiano. Según esto, la tendencia nadaísta del procedimiento ceguera representaría una literalización y *mise en oeuvre* de este arte y pensamiento contravisual³⁸.

En base a esto «cabría hablar del arte de la ceguera como un arte de resistencia, que se precipita contra la hegemonía hipervisual de la postmodernidad neoconservadora»³⁹. Se trata por tanto, en esas obras, «de inquietar un ver saturado. Inquietar el ver quizá sea la tarea más importante del arte de nuestros días. [...] Siniestralizar el ver para devolver la mirada, cegar para ver de nuevo»⁴⁰. Como podemos observar, el autor establece así una nueva conexión que redimensiona las implicaciones de este tipo de poéticas, ya que la manera en la que ese «procedimiento ceguera» opera es mediante lo que denomina una «siniestralización del ver», algo que en última instancia consigue «punzarnos, inquietarnos, tambalearnos y de-sujetarnos»⁴¹. Aquí hace uso de la noción desarrollada por Freud, y la aplica al tipo de relación que surge del enfrentamiento por parte del espectador a esas obras que ponen en marcha diferentes «estrategias antivisuales», de manera que lo siniestro sería entonces

como una especie de *déjà-vu* que puede llegar a establecer una virtual conexión entre una «no-primera-vez» y una «primera-vez». Algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito, y que precisamente por esa razón nos perturba y nos angustia, porque recuerda algo que debiendo permanecer oculto, ha salido a la luz.

En las poéticas antivisuales, lo siniestro aparece como alteración (reducción, ocultación, desmaterialización o desaparición) de lo dado a ver, como desfamiliarización: quitar de la vista aquello que tendría que estar ahí⁴².

Según la teoría de Freudiana, lo siniestro es el lugar donde la estética se acercaría más al psicoanálisis, por lo que algunos autores han sostenido, según dice Hernández-Navarro, que esta categoría podría tener el mismo calado –verse como el opuesto o la otra cara– que lo sublime –apuntando aquí a la conocida obra de Eugenio Trías⁴³. Pero es en la asociación a la teoría de otro autor cómo el término de lo siniestro abre una

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁴¹ Miguel Á. Hernández-Navarro, «El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro», *Revista de Occidente*, nº 297, 2006, p. 23.

⁴² *Ibid.*, p. 20.

⁴³ *Ibid.*, p. 21.

vía por la que seguir avanzando dentro de la consideración acerca del estatus de esas prácticas particulares del arte contemporáneo. En lo que el propio Miguel Á. Hernández-Navarro reconoce como una nueva vuelta de tuerca, recupera la conexión que existiría entre lo siniestro freudiano y lo real lacaniano –que el propio Lacan establecería, relacionando el sentimiento de angustia experimentado ante las formas de «lo siniestro» con la dimensión de «lo Real». De acuerdo a esto argumenta:

Debemos entender lo «siniestro lacaniano» como aquello que nos abre –para no entrar, por supuesto– las puertas de lo Real, produciendo un cortocircuito en lo Simbólico, un corte en el lenguaje por el que penetra lo innombrable. [...] El *déjà-vu*, que es una de las formas por antonomasia de lo siniestro, se muestra aquí como un fallo en lo Real [...] Es decir, lo siniestro aparece como portal de acceso a lo Real, como lugar de «emergencia» en la red, como una muestra de que el sujeto está «demasiado cerca». Lo siniestro, en resumen, nos confronta con lo Real⁴⁴.

En relación a este último aspecto, el autor se sorprende del hecho de que este vínculo de lo siniestro con lo real lacaniano, aparentemente obvio, no fuera advertido por Hal Foster, y sí en cambio relacionara «el *punctum* de Barthes y la *tyché* que Lacan toma de la causalidad aristotélica, como el encuentro fallido entre el sujeto y lo Real»⁴⁵. Este factor es especialmente importante para Hernández-Navarro ya que es la categoría de lo siniestro en su asociación a lo real lacaniano lo que le permite plantear su tesis, y que como él dice sería la otra cara de la moneda del «retorno de lo real»⁴⁶ tal y como lo plantea Hal Foster en su conocido libro⁴⁷, es decir:

Si lo Real es también el punto de ruptura del discurso y la fractura del lenguaje, el lugar de lo innombrable, donde la palabra naufraga y surge el silencio, donde uno debe callar; *el arte que no muestra nada, que calla, que oculta, reduce o hace desaparecer lo visible, deberá ser, también, y en consecuencia, un arte de lo Real*⁴⁸.

De entre las estrategias⁴⁹ identificadas por Miguel Á. Hernández-Navarro, el autor destaca una de ellas por evidenciar como ninguna otra el carácter crítico de este modo de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷ Hal Foster, *El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

⁴⁸ Miguel Á. Hernández-Navarro, «El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro», *art. cit.*, p. 14.

⁴⁹ Miguel Á. Hernández-Navarro enumera una serie de estrategias que se podrían diferenciar dentro de ese procedimiento más general de negación de la visión. Las principales serían: reduccionismo o minimización, retórica de la ocultación, desmaterialización y desaparición. Dentro de esta categorización, se

trabajar. Es la denominada «retórica de la ocultación», un procedimiento que «elimina de la vista el asunto principal de la obra» y a la vez muestra un resto de lo ocultado, «una suerte de “punta de iceberg” de lo visible»⁵⁰. En un primer momento, asocia esta retirada de lo que «hay que ver» de la escena con la figura del velo. Este le permite establecer una relación con la tradición de la pintura por un lado, y de nuevo con la teoría lacaniana por el otro, de modo que

El velo interrumpe el flujo de la mirada y deja en suspenso la satisfacción del deseo que el hombre pide al intentar ver lo que hay «en el otro lado». Para Lacan, esto pone de relevancia que la pulsión escópica del sujeto es siempre un «ver más allá», precisamente porque el goce, la *jouissance*, no es accesible y siempre hay algo que nos lo impide ver del todo. El acto de descorrer el velo precisamente tiene que ver con esta insatisfacción primordial, con la creencia en un más allá de lo que vemos⁵¹.

Pensando ahora en las piezas producidas, esta idea del velo de algún modo nos redirige de nuevo a la serie *Déjà-vu*, –titulada con esa fórmula extraída del francés para designar algo ya visto, la sensación de extrañeza que surge de creer que se está viviendo algo por segunda vez cuando sabes que es nuevo, y que Miguel Á. Hernández-Navarro calificaba como una de las formas por antonomasia de lo siniestro–, con la que se abría el discurso visual del trabajo, ya que lo que en ella se pone en escena podría ser considerado una especie de velo, una capa que oculta aquello real aunque paradójicamente, al tratarse de una imagen de eso mismo que invisibiliza, lo muestra, pero por medio de un desvío, de una transformación. Retomando una cuestión adelantada hace unos párrafos, pienso que mis piezas se situarían también de algún modo a caballo entre lo que por un lado Foster y por el otro Hernández-Navarro reclaman como un «arte de lo Real», o que trabaja desde él, evidenciándolo. No se incluirían por lo tanto en ninguna de estas propuestas del todo, y podrían situarse en ambas a la vez, relacionándose con lo visto de forma ambigua, sintiendo que por momentos encajan perfectamente con el discurso, y por momentos se distancian de él. Como se verá a lo largo de los siguientes apartados, los diferentes trabajos de la línea de investigación actuarían mediante el uso de algunas de las estrategias mencionadas, pero no de manera individual, sino que aparecen mezcladas, superpuestas, hibridadas, fruto de las técnicas y procedimientos

pueden dar a su vez diferentes «modalidades de nada», relacionadas con diferentes modos de hacer. Así son «obras que juegan con la nada, el vacío o el vaciamiento, pero también con la desaparición u ocultación de lo que hay para ver», Miguel Á. Hernández-Navarro, «(La) nada para ver», *art. cit.*, p. 57.

⁵⁰ Miguel Á. Hernández-Navarro, «Más allá del placer de la visión. Apuntes sobre “lo escondido” en el arte contemporáneo», Centro de Estudios Visuales de Chile, pp. 3-4 [consulta: 2013-01-22]. Disponible en: <http://www.centroestudiosvisuales.net/centro/MiguelAngelHernandezNavarro_agosto2009.pdf>.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 1.

empleados en su producción. Así, por un lado, se nos presentan como una ocultación, un retirar de la mirada, como la veladura de una parte de la imagen; y a la vez como un mostrar, como exceso o superposición, incluso como saturación por medio de la propia imagen. Finalmente, tanto en las obras a las que se refiere Miguel Á. Hernández-Navarro, como desde el punto de vista del trabajo, en mi producción:

Se trata, en esencia, de ocultar y arrebatarse de la vista del espectador lo que hay para ver. Pero esconderlo dejando pistas, restos de lo escondido: tapando, vallando, tapiando.... introduciendo una disyunción entre lo mostrado y lo escondido, entre lo accesible y lo imposible de poseer, entre lo que se ve y lo que se sabe que hay: entre lo visible y lo cognoscible. Una disyunción que fractura la visión de totalidad y produce una escisión en el ver, una escisión, por decirlo en palabras de Didi-Huberman, entre lo que vemos y lo que nos mira, que es precisamente aquello que no podemos ver⁵².

II.2. IMAGEN DIALÉCTICA

Es en esa escisión mencionada donde precisamente tomaría asiento una noción con la que en segundo lugar, pienso pueden identificarse los trabajos producidos: la de «imagen dialéctica». Tal y como la ha desarrollado Didi-Huberman —a partir de la propuesta de Benjamin—, ésta descansaría sobre lo que es el leitmotiv de su libro, la «ineluctable escisión del ver», la falla, la zona de emergencia entre «lo que vemos y lo que nos mira»⁵³. A cada lado de esa brecha las posturas de la creencia y la tautología, ambas victorias obsesivas del lenguaje sobre la mirada⁵⁴, ambas caras de una misma moneda, que tratan de escapar a la angustia provocada por la escisión abierta en la imagen. De un lado el modelo cristiano, con su verdad fijada en dogma, imponiendo un sentido teleológico y metafísico a las imágenes; del otro, como ejemplo paradigmático las obras del arte minimalista⁵⁵, cuya enseña fue el conocido «lo que ves es lo que ves» — *what you see is what you see*⁵⁶.

⁵² *Ibid.*, p. 7.

⁵³ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 42.



5. *Stone-Box*, 2012

Es especialmente interesante el análisis que propone el autor –por las implicaciones para con el presente trabajo– de esta última actitud respecto a esa escisión a la que se enfrenta el ver. Como explica en su texto, la pretensión del arte minimalista fue la de generar «objetos específicos», que funcionaran como un todo sin partes, como totalidades indivisibles, que no fueran relacionales ni generaran juegos de significaciones más allá de su estabilidad, eliminando toda temporalidad, dándose como «objetos de certeza visual tanto conceptual como semiótica»⁵⁷. Lo que se esperaba finalmente, era que frente a ellos no hubiera «nada que creer o imaginar, dado que no mienten, no ocultan nada, ni siquiera el hecho de que pueden estar vacíos. Puesto que, de una u otra manera –concreta o teórica–, son *transparentes*»⁵⁸. Sin embargo, como advierte Didi-Huberman, la cosa no es tan sencilla, y en el mismo núcleo del arte minimalista estaban escondidas las causas que motivarían su disolución, su evolución y deriva hacia otras formas de arte, algo de lo que dan cuenta tanto la crítica del momento como las declaraciones de algunos artistas de aquel movimiento como Judd, Stella o Morris⁵⁹. Esos objetos específicos «*en su propia presencia*» en tanto apelaban a la cuali-

⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 30-33.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 33.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 35.

dad de ser, de poder, a una cierta eficacia, insinuaban ya una deriva ciertamente lógica con respecto a su «reivindicación inicial de especificidad formal». Esto es debido a que «finalmente la cualidad y el poder de los objetos minimalistas se referirán al mundo fenomenológico de la *experiencia*»⁶⁰, y por lo tanto su fuerza estaba pensada en «términos fatalmente intersubjetivos»⁶¹. Uno de los primeros en asumir el carácter fenomenológico, de experiencia subjetiva que radicaba en sus obras fue Robert Morris, tal y como indican algunas de las declaraciones que recoge Didi-Huberman en su libro: «la simplicidad de la forma no se traduce necesariamente por una igual simplicidad de la experiencia. [...] Las formas unitarias no reducen las relaciones. Las ordenan»⁶². En consecuencia, prosigue Didi-Huberman, hay «tiempos, duraciones en acción en o ante esos objetos a los que se supone instantáneamente reconocibles. [...] hay por lo tanto sujetos que, los únicos, otorgan a los objetos minimalistas una garantía de existencia y eficacia»⁶³. Este artista será por lo tanto el primero que «hace del objeto una variable dentro de una situación: una variable, transitoria o incluso frágil, y no un término último, dominante, específico, forcluido en su visibilidad tautológica. Una variable en una situación, esto es, un protocolo de experiencia sobre el tiempo, en un lugar»⁶⁴. A partir de este momento las obras de Morris comenzarán a tejer redes de relaciones, a incidir en la temporalidad, a hacer uso en diverso grado de la teatralización, e incluso a remitir más o menos evidentemente a un cierto antropomorfismo⁶⁵, dejando una estela que marcará el rumbo de otras propuestas que se irán distanciando de los preceptos minimalistas, o que servirá de réplica para aquellas que abandonarán ese camino en base a sus propias intuiciones.

Recapitulando, Didi-Huberman plantea que tanto «la tautología como la creencia, *fija términos* al producir un señuelo de satisfacción: fija el objeto del ver, fija el acto —el tiempo— y el sujeto del ver»⁶⁶. Ocurre sin embargo que el «acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas», así como, recíprocamente, el de «dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del don visual para satisfacerse

⁶⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁶¹ *Ibid.*, p. 37.

⁶² Robert Morris, «Notes on Sculpture» [1966], en G. Battcock (dir.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Nueva York, Dutton, 1968, p. 88, citado por Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, op. cit., p. 37.

⁶³ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, op. cit., p. 38.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 46-47.

unilateralmente con él»⁶⁷. Entendido de esta forma –y conectando de algún modo con lo visto a raíz de las propuestas de Mitchell–: «Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta»⁶⁸. La actitud dialéctica vendría entonces a instaurarse en la brecha no para ver un dilema en la oposición de pensamientos binarios «ineptos para captar algo de la economía de lo visual», sino para poner en marcha un movimiento de oscilación en torno a un punto central «de inquietud, de suspenso, de entre-dos»⁶⁹. Dialectizar las dimensiones de la imagen no para llegar a la síntesis transcendental, sino para atender a la apertura en proceso, a la escisión en obra⁷⁰.

A partir de aquí se puede pensar, de acuerdo a lo planteado por este autor, cómo en todo objeto es posible reconocer una «puesta en obra de lo figurable», esa «vocación esencial de toda superficie que nos mira, es decir de toda superficie que nos concierne más allá de su visibilidad evidente»⁷¹. O tomando esa posibilidad abierta –y de acuerdo a lo que parece ser una propuesta que se extiende a lo largo del libro mediante su precipitado en diferentes sentencias, frases-descripción, y que de algún modo dibujarían un campo de estrategias, movimientos, momentos alrededor de esa figura de la escisión–, ir más lejos, «pensar radicalmente la imagen», es decir, más allá del principio de superficie; más allá de la oposición de lo visible y lo legible e incluso más allá del principio de visibilidad, de la oposición de lo visible y lo invisible⁷². Más allá en definitiva de toda una serie de oposiciones binarias, que no intentan si no aquietar, apaciguar eso que nos inquieta y desasosiega en lo que vemos.

En relación a esta última idea, el autor plantea una hipótesis: «las imágenes del arte – por más simples, por “mínimas” que sean– saben presentar la dialéctica visual de ese juego en que supimos (pero lo olvidamos) inquietar nuestra visión e inventar lugares para esa inquietud»⁷³, ese juego que está en la base misma de la configuración del sujeto⁷⁴. En concreto ve esta dinámica especialmente bien recogida en un tipo de obje-

⁶⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁷¹ *Ibid.*, p. 56.

⁷² *Ibid.*, p. 68. Varias de estas fórmulas podemos encontrarlas en las páginas 52, 58, 61, 68, 69 y 72 correspondiendo con el análisis de diferentes factores referentes a esa apertura en obra que se da en la imagen.

⁷³ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 62. Para desarrollar este aspecto, algo que hace a lo largo de diferentes capítulos, Didi-Huberman recurre tanto a la teoría de Freud como de Lacan, y en este punto concreto a la obra de Pierre Fédida, *L'absence*, París, Gallimard, 1978.

to, el cubo, y en el trabajo de un artista, el de Tony Smith. Una obra⁷⁵ que, me atrevería a decir, para el planteamiento de Didi-Huberman, supone casi lo que el cuadro de Magritte para Foucault desde la perspectiva planteada por Mitchell, es decir, que actúa como un hipercono de todo el planteamiento teórico que desarrolla a lo largo de su libro, incluso de su forma de escribir, la manera en que condensa esas dos posturas con respecto a las imágenes que va ilustrando puntualmente con diferentes ejemplos – estos parciales. Reconoce entonces este autor en una escultura en particular, el cubo negro de Tony Smith, pese a su simplicidad, pese a su «especificidad» formal, una «*imagen dialéctica*: portadora de una latencia y una energética»⁷⁶. Y se nos ofrece de este modo porque «su simplicidad visual dialoga sin cesar con un trabajo extremadamente elaborado de la lengua y el pensamiento»⁷⁷. Esta escultura podría contemplarse «entonces como un gran juguete (*Spiel*) que permitiera obrar dialécticamente, visualmente, la tragedia de la visible y lo invisible, de lo abierto y lo cerrado, la masa y la excavación», capaz de propiciar una reflexión en la que se pone en «juego dialécticamente la connivencia fundamental del ver y el perder»⁷⁸. Enlazando la reflexión sobre estas obras con lo que veíamos a propósito del minimalismo, Didi-Huberman plantea:

Sólo podemos decir tautológicamente *Veo lo que veo* si negamos a la imagen el poder de imponer su visualidad como una apertura, una pérdida –aunque sea momentánea– practicada en el espacio de nuestra certidumbre visible al respecto. Y ciertamente es desde allí que la imagen se vuelve capaz de mirarnos⁷⁹.

Si se trabaja desde esta perspectiva, si se le reconoce a la práctica artística, a los objetos del arte, la capacidad de inquietarnos, de desatar toda una serie de reenvíos, conexiones y puestas en relación, podemos en definitiva, y apuntando ahora a las obras de la línea de investigación, pensar en esos objetos como en algo que nos interpela de una forma extraña, inusual, «como si la invención de una imagen, por más simple que sea, correspondiera en primer lugar al acto de construir, fijar mentalmente un objeto-pregunta»⁸⁰.

⁷⁵ Didi-Huberman analiza varias obras de este artista que comparten diferentes características formales, y en las cuales reconoce rasgos similares que le sirven para ir desarrollando su tesis. Sin embargo la que trata con mayor exclusividad, ya que establece un tipo de relación especialmente profunda con su argumentación, es en la titulada *Die*, de 1962.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 61.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 75.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 71.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 69.

⁸⁰ *Ibíd.*



6. *Atardecer en la vega del Riguel*, 2012

II.3. IMAGEN PENSATIVA

Conectando ahora con el pensamiento de Jacques Rancière, podríamos especular que aquello que surge de dialectizar la «aparente dicotomía» latente en la imagen, en los objetos del arte, guardaría algún tipo de conexión con lo que este autor identifica como «esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos [artista y espectador], descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de causa y efecto»⁸¹. Esto cobra sentido en el horizonte de una lógica de la emancipación, recogida en la primera parte de su conocido libro *El espectador emancipado*, en el que se ocupa entre otros aspectos, del estudio y desarticulación de una presuposición ampliamente aceptada, asociada a la producción de imágenes por un lado, y a su análisis, en concreto desde la esfera del pensamiento crítico, por el otro: la idea de que hay demasiadas imágenes, de que éstas nos engañan y nos ciegan, y que es la tarea de artistas, críticos, y otros agentes sociales poner al descubierto el juego de la máquina que las produce⁸². Rancière intenta desmontar junto a ésta algunas otras ideas arraigadas entorno a los medios de masas, a esas «máquinas de información», a las cuales se

acusa de ahogarnos con un mar de imágenes. Pero lo que hacen es todo lo contrario. No se contentan con reducir el número de imágenes que ponen a disposición. Ordenan antes que nada su puesta en escena. Eso es lo que quiere decir informar en el sistema

⁸¹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos aires, Manantial, 2010, p. 21.

⁸² Jacques Rancière, «El teatro de las imágenes», en George Didi-Huberman et al., *La Política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p. 69.

dominante: poner en forma, eliminar la singularidad de las imágenes, todo lo que de ellas excede la simple redundancia del contenido significable⁸³.

Según este autor, dentro de este panorama la tarea del artista no sería tanto frustrar nuestros hábitos voyeristas, o suprimir las imágenes que nos anestesian y nos hacen insensibles⁸⁴, como poner en funcionamiento unos mecanismos de reducción diferentes a los de los medios, otro modo de ver qué se toma en cuenta⁸⁵. La cuestión es trabajar entonces no tanto de cara a una supresión, como a poner en escena «la ausencia de ciertas imágenes en la selección de las que interesa mostrar, según el criterio de los encargados de la difusión»⁸⁶. O en otros términos –con unas implicaciones diferentes por la formulación, y que tal vez conectaría más con la línea de trabajo de esta investigación–, la labor a desarrollar es la de «crear otros dispositivos espacio-temporales, es oponer a la caja de luz dominante otras cajas de luz»⁸⁷.

En relación a esto, y retomado a la vez algo de lo que veíamos al comienzo de este apartado, cabría destacar una característica particular identificable en algunas de esas imágenes que discurren por otros caminos que los de los medios y se sitúan críticamente respecto a los tipos de visualidad-textualidad que éstos ponen en funcionamiento, un «estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo», algo que Rancière denomina «pensatividad»⁸⁸. Así, la «imagen pensativa» y la facultad que la caracteriza, la pensatividad, vendrían a desempeñar un papel relevante en esta dinámica general de producción de imágenes, designando

algo que resiste al pensamiento, al pensamiento de aquel que la produjo, y al de aquel que busca identificarla. [...] no es una propiedad constitutiva de la naturaleza de ciertas imágenes, sino un juego de distancias entre varias funciones-imágenes presentadas sobre la misma superficie⁸⁹.

⁸³ *Ibíd.*, pp. 74-75. El tema del exceso de imágenes en la sociedad occidental tiene una historia que el autor se preocupa de sacar a la luz, llegando a los orígenes de esa afirmación para ver a qué intereses responde realmente, en este texto en las páginas 72-75, e igualmente en *El espectador emancipado*, *op. cit.*, pp. 49-51.

⁸⁴ *Ibíd.*, pp. 69-70.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 78.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 71.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 85.

⁸⁸ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, *op. cit.*, p. 105.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 126.

Por un lado, vemos como esta idea puede remitirnos a esa noción de dialéctica que veíamos con Didi-Huberman, y que condensa en una actitud que en vez de quedar anclada en planteamientos binarios, trata de atender a la brecha, a esa apertura en obra que se da en la imagen, mediante un pensamiento oscilante en torno a ese punto central de inquietud, a ese espacio abierto por «lo que nos mira en lo que vemos»⁹⁰. Por otro lado, esto recuerda de algún modo a la categoría de metaimagen, cuando Mitchell plantea que más allá de la cuestión formal, es la de uso, la de pertenencia a un contexto determinado en el que ésta se encontraría inserta la que hace que tenga valor operativo. Hablar de imagen pensativa es señalar entonces la existencia de una «zona de indeterminación entre pensado y no pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte»⁹¹. Algo que supone a su vez «un cambio de estatuto de las relaciones entre pensamiento, arte, acción e imagen. Ese cambio marca el pasaje de un régimen representativo de la expresión a un régimen estético»⁹². Si como apunta Rancière a menudo se ha descrito «la ruptura estética moderna como el pasaje del régimen de la representación a un régimen de la presencia o de la presentación», su idea es la de plantear una tercera forma de concebir esa ruptura, una que no sería ni la de «la autonomía del arte donde la idea artística se traduce en formas materiales», ni la de lo «“sublime”, donde la presencia sensible manifiesta, a la inversa, la ausencia de toda relación conmensurable entre idea y materialidad sensible»⁹³.

Así pues, la «pensatividad de la imagen es el producto de ese nuevo estatuto de la figura que conjuga, sin homogeneizarlos, dos regímenes de expresión»⁹⁴, o planteado de otro modo «la presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro»⁹⁵, algo que al final de su argumentación hace también extensible a la imbricación y entrelazamiento de varias artes y medios. En concreto, y pensando ahora a lo que se verá a continuación, Rancière reconoce en los medios electrónicos e informáticos, por su capacidad de ofrecernos otros modos de experimentación fruto de la introducción de nuevas técnicas y soportes, la posibilidad de metamorfosis inéditas⁹⁶, y podría pensar-

⁹⁰ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, *op. cit.*, p. 47 y p. 56 –puntualizo las páginas porque en este caso la fórmula está invertida respecto al uso más habitual, y adquiere en el texto unos matices particulares.

⁹¹ *Ibid.*, p. 105.

⁹² *Ibid.*, p. 117. Conectando con lo que se apunta en el siguiente párrafo, ese régimen vendría a ser la combinación indefinida y no cerrada de las dos grandes formas de operar de la imagen, el régimen moderno y el clásico, p. 118. La «pensatividad» sería entonces «la tensión entre varios modos de representación», p. 112.

⁹³ *Ibid.*, p. 118.

⁹⁴ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, *op. cit.*, p. 119.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 127.

se en consecuencia, nuevas formas de pensatividad. Veremos qué implicaciones puede tener todo esto para nuestro tiempo, en relación a las imágenes electrónicas, en el siguiente apartado de la mano de otro autor que retoma algunas de las ideas aquí vistas.



7. S/T, 2013

II.4. INCONSCIENTE ÓPTICO E HIPERVISIÓN ADMINISTRADA

José Luis Brea, apoyándose en las investigaciones realizadas por Martin Jay, define «régimen escópico» o «episteme visual» como la «construcción social de un modelo general abstracto que articula como actividad “cultural” –de valor y alcance antropológico– los diferentes *actos de ver*»⁹⁷. Esta construcción vendría determinada, en cada época, sociedad y cultura, por unos regímenes técnicos de producción de las imágenes específicos, que definen y ordenan en cada caso el alcance e implicaciones que cada

⁹⁷ José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, 2010, p. 23.

una de estas epistemes tienen en la generación y difusión del conocimiento, así como en la configuración del sujeto y de la realidad en la que se inserta. Correspondiendo con las tres eras de la imagen que estipula este autor, el modelo de episteme visual vinculado a la producción de la «imagen-materia» sería el «ocularcentrismo» –de nuevo término acuñado por Jay–, cuya máxima sería «la visión produce verdad»⁹⁸. Bajo el «régimen técnico de producción» imperante en esta episteme, «la imagen *pictorializa* el mundo, lo produce como cuadro. Ella educa –forma– nuestro modo de organizar la visión; en aras de unas pretensiones añadidas de veracidad que el relato que la ampara sentencia como válidas»⁹⁹. Como resultado de la «aplicación de un modelo organizativo de las posibilidades efectivas de ver» obtenemos entonces una lógica de la mirada convertida en producto de conocimiento¹⁰⁰.

Curiosamente Brea, para ejemplificar el paso de este régimen escópico al que le sucederá inmediatamente después, emplea la misma obra que le sirve a Mitchell para definir un tipo particular de metaimagen –lo que califica de echo como una meta-metaimagen–, y a la que curiosamente Foucault también le dedicará un detenido análisis en su libro *Las palabras y las cosas*. Según este último autor, *Las Meninas* es una «representación, por decirlo así, de la representación clásica», cuyo gesto totalizador resulta en una «concha espiral» que nos estaría presentando el «ciclo completo de la representación»¹⁰¹, algo que Mitchell calificará a su vez de «efecto vórtice» –un efecto que localiza igualmente en otros tipos de metaimágenes, aunque en este caso se daría de forma amplificada–, una especie de «remolino de “aspectos” interpretativos, [que actúa] cambiando y alternando las posiciones del pintor, el espectador, el modelo, el que ve y el que es visto, con una complejidad asombrosa»¹⁰². De todo esto se extrae la «capacidad que tiene el cuadro para desestabilizar la posición del observador, dirigiéndose a nuestras fantasías de subjetividad soberana y al control de nuestro propio campo visual / imaginal, de su aspecto y significado»¹⁰³. Por su parte, Brea advierte en el cuadro de Velázquez un «testimonio doble y complejo de *visión y ceguera*», perteneciendo a la vez a dos épocas entre las que funcionaría a modo de punto de inflexión. En relación a la primera mostraría cómo operaba la imagen dentro de una epistema escópica de la que sería, de forma metafórica, su «última realización, acaso *la pintura*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Michael Foucault, *The Order of the things: An Archeology of the Human Sciences*, Nueva York, Vintage, 1973, pp. 11-16, [ed. cast.: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de E. C. Frost, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968] citado por W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, pp. 58-61.

¹⁰² W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 62.

última»¹⁰⁴, actuando como una «puesta en desvelamiento de toda esa mecánica abstracta» que conformaría las «precondiciones mismas de todo posible ver»¹⁰⁵. Pero también, y apuntando aquí al nuevo paradigma por venir, es una «puesta en evidencia crítica de que ese carácter construido de un cierto orden escópico es lo que, para él mismo, necesariamente permanece invisible, siendo únicamente mostrable como señalamiento de lo que –desde él– no podemos ver»¹⁰⁶. El cuadro de *Las Meninas* nos estaría diciendo así que «únicamente mostrando que la trama misma sobre la que se estructura toda la construcción de un orden de la representación permanece ciega para sí», puede una imagen cargarse de potencia simbólica, como elucidación y auto-cuestionamiento¹⁰⁷.

Unos siglos más tarde –como si de algún modo el cuadro estuviera prefigurando ese cambio epocal que se avecinaba–, con la aparición de las máquinas de captura y reproducción de imágenes, ese régimen técnico de producción será sucedido por el de la «imagen fílmica»¹⁰⁸. Variarán con él el conjunto de reglas que «ordenan los modos de representar, del producir imágenes, tanto como las del contemplarlas o el extraer de ellas valor de simbolicidad: el ámbito mismo de la visualidad, en su conjunto, el espacio lógico de la totalidad de los *actos de ver*»¹⁰⁹. Para la episteme visual que inaugura, y que en cierto modo sigue teniendo validez en la actualidad

ver es un acto *cognitivamente mermado*, incompleto, que no se realiza suficientemente en sí mismo. No hay un *conocimiento cumplido* en el solo acto de ver, diríamos, hasta que éste se completa con un trabajo de desciframiento, de lectura, que pondría luz a lo escondido en su punto ciego, desvelando lo velado y trayendo a la superficie misma de la conciencia aquello que inexorablemente permanecía para ella *oculto*¹¹⁰.

Según plantea Brea, toda la vanguardia artística tiene en esta concepción la clave de su sentido, en la convicción mantenida de que «hay algo que no vemos en lo que vemos, y su elucidación constituye, en sí mismo, lo propio del trabajo del arte»¹¹¹. Ésta habría surgido como expectativa con el proyecto ilustrado, teniendo que ver con un «saber que *reside en lo que no es un saber*», y que encontraría en el ámbito de la opticidad y

¹⁰⁴ José Luis Brea, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁷ *Ibid.*

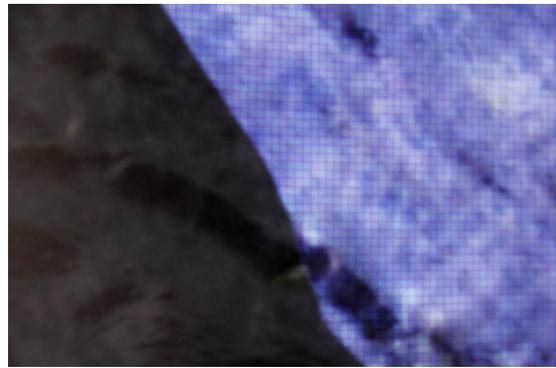
¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 59.

la experiencia estética su territorio más específico. Uno en el que las «máquinas de ver» juegan un papel crucial, ya que se les reconoce también la capacidad de ver «ese *algo que no vemos* instalado en el centro mismo de la visión»¹¹², eso a lo que Benjamin se habría referido como «inconsciente óptico», y que actuaría en tanto «punto ciego inexpugnable [...] como su núcleo organizador más propio»¹¹³. Con esto se reconoce a la práctica artística «como generadora de conocimiento, como actividad productora de un cierto y fundamental saber», uno que tendría que ver con la misma puesta en obra de la *verdad del ser*, planteado desde la concepción heideggeriana de la obra de arte, en la que ésta se da como *desocultación*¹¹⁴.



8. *S/T*, 2013 (vista general y detalle)

Ocurre sin embargo que esa «proyección de las expectativas de *saber* sobre el ámbito del *ver*» que diseñan, para una época determinada, «las condiciones de lo que puede ser visto, y comprendido en ello» decidiendo la forma del que será su régimen escópico¹¹⁵, está sufriendo un nuevo viraje. Toda esa estructura está perdiendo hoy validez, está de nuevo siendo modificada debido a un nuevo cambio de paradigma, un nuevo paso en el que tras la aparición de la imagen electrónica se instaurará el que el autor denomina un régimen de «hipervisión administrada». Lo que caracteriza esta nueva episteme es que lo que está en juego ahora es esa misma administración de lo visible, sujeta a determinadas «políticas del ver» con sus «intereses específicos de domina-

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 58.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

ción, hegemonía y relaciones de poder»¹¹⁶. Se estarían dando entonces ciertos mecanismos de «desproducción» debidos entre otros factores a «la presión ejercida por el capitalismo propietario residual» el cual mantendría «el régimen técnico en una dinámica de invisibilización parcial, siendo su tarea crear puntos ciegos allí donde la propia lógica autónoma de lo técnico permitiría acaso atisbar –y programar tal vez– el horizonte de una transparencia absoluta»¹¹⁷. Lo que se convierte a partir de este momento en «objeto de lucha» es el participar e intervenir activamente en la división y «redistribución de lo visible». En este sentido Brea, en consonancia con el pensamiento de Rancière, plantea que no hay que oponer una resistencia frontal a las «potencialidades de transparencia de la tecnología» buscando crear zonas de «ceguera escópica», sino abogar por el empleo táctico de las tecnologías del ver para visibilizar aquello que se mantiene oculto¹¹⁸.



9. *Hoja*, 2013 (detalle)

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 121.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 122.

Apoyándose en este último autor, Brea plantea la existencia en este nuevo paradigma de un saber específico y propio de las imágenes, uno que consistiría en evidenciar cómo los «contenidos de conocimiento [...] son puestos en sus *objetos*».¹¹⁹ Un saber que «opera negativamente» ya que se encargaría de mostrar «que la puesta en obra de un efecto de cognición es resultado de un proceso de acrisolado público»¹²⁰. Así, esa «potencia de cognición de las imágenes», sería «potencia de desmantelamiento», de denegación del conocimiento como algo ya dado, algo que en última instancia asocia a lo que Rancière denomina «régimen estético» de las imágenes, y al que llegábamos en el punto anterior de la mano de esa noción de «pensatividad». En la interpretación que plantea Brea, y apuntando a lo podría ser un horizonte en cierto modo utópico, la realización última de ese régimen estético es algo que llegaría a darse en nuestro tiempo en diferido –aludiendo aquí a la tesis defendida por diferentes autores como Freud, Benjamin o Foster entre otros–, en tanto corresponde al proyecto más crucial de la Ilustración, esto es, la formalización de una modalidad específica de conciencia, de subjetividad autónoma y secularizada, planteada desde una óptica radicalmente materialista¹²¹, y que vería la luz bajo un nuevo modelo general epistémico que adoptaría la forma de «inconsciente maquínico», productivo¹²². Se esboza de este modo un escenario en el que esa «potencia de decir» de la imagen viene dada por su «“implicación” en una episteme –por su estar engranado en una constelación–», y es tanto más capaz de movilizar una red de conexiones cuanto más se pone en «suspense como *objeto legible*»¹²³.



10. *Hoja*, 2013 (vista general y detalle)

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 128.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, pp. 129-130.

¹²² *Ibid.*, pp. 130-131.

¹²³ *Ibid.*



11. *Tronco (automimesis)*, 2013

II.5. LÓGICA PARADÓJICA DE LA IMAGEN

Un análisis de la situación actual que comparte ciertas similitudes con el planteamiento de Brea, pero que a la vez es expresado en otros términos, resaltando rasgos y peculiaridades diferentes que ayudan a complementar lo visto y a contemplarlo desde una perspectiva más amplia, es el que propone Paul Virilio en su ensayo *La máquina de visión*. Virilio plantea que nuestro tiempo ha inaugurado una lógica asociada a la producción de imágenes con unas características particulares, diferente a la que regía etapas anteriores de la historia, resultado de la aparición de lo digital, de lo virtual:

La era de la *lógica paradójica* de la imagen es la que se inicia con el invento de la videografía, de la holografía y de la infografía... como si, en este fin del siglo XX, el agotamiento de la modernidad estuviera en sí mismo marcado por el agotamiento de una lógica de la representación pública¹²⁴.

¹²⁴ Paul Virilio, *La Máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 82.

En relación a la misma argumenta que, aunque conocemos bien «la *realidad* de la lógica formal de la representación pictórica tradicional» y en menor medida «la *actualidad* de la lógica dialéctica» asociada a la representación «fotocinematográfica», no valoramos por el contrario más que muy torpemente «las *virtualidades* de esta lógica paradójica del videograma, del holograma o de la imaginería numérica»¹²⁵. Según este autor, si la lógica dialéctica era la de la presencia en tiempo diferido, la del pasado que impresionaba duraderamente placas y películas, la presencia en esas nuevas imágenes es la del tiempo real, que instauro la sorpresa y el accidente¹²⁶. En este sentido, puede decirse entonces que «si la foto-cinematografía se inscribe todavía en el tiempo extensivo y favorece con el *suspense* la espera y la atención, la video-infografía en tiempo real se inscribe desde ahora en al tiempo intensivo y favorece, con la *sorpresa*, lo inesperado y la no atención»¹²⁷.

Esto es algo que ya habría sido anticipado con la publicidad, con la imagen fática que no es simplemente «una memoria corta, el recuerdo fotográfico de un pasado más o menos lejano, sino más bien una *voluntad*, la voluntad de encarar el porvenir y no solamente de representar el pasado», algo que el fotograma habría empezado a revelar antes de que el videograma lo realizara de forma definitiva¹²⁸. El autor trata de hacernos caer en la cuenta de que entonces, en esas condiciones, de algún modo cabría decir que la imagen «se me impone, me percibe», pudiendo encontrar esta «inversión de la percepción, esta sugestión de la fotografía publicitaria» a todas las escalas y en todos los lugares, «en los paneles de la publicidad exterior tanto como en los diarios o en las revistas; ni una sola de sus representaciones escapa de ese carácter “sugestivo”, que es la raíz de ser de la publicidad» y que participaría «por su propia resolución, de esta decadencia de lo *pleno* y lo *actual*, en un mundo de transparencia y de virtualidad donde la representación cede poco a poco sitio a una auténtica *presentación pública*»¹²⁹. Esto tendría a su vez unas consecuencias directas en lo que hasta el momento considerábamos el espacio público, que poco a poco va cediendo terreno y trasladándose al ámbito de lo imaginal:

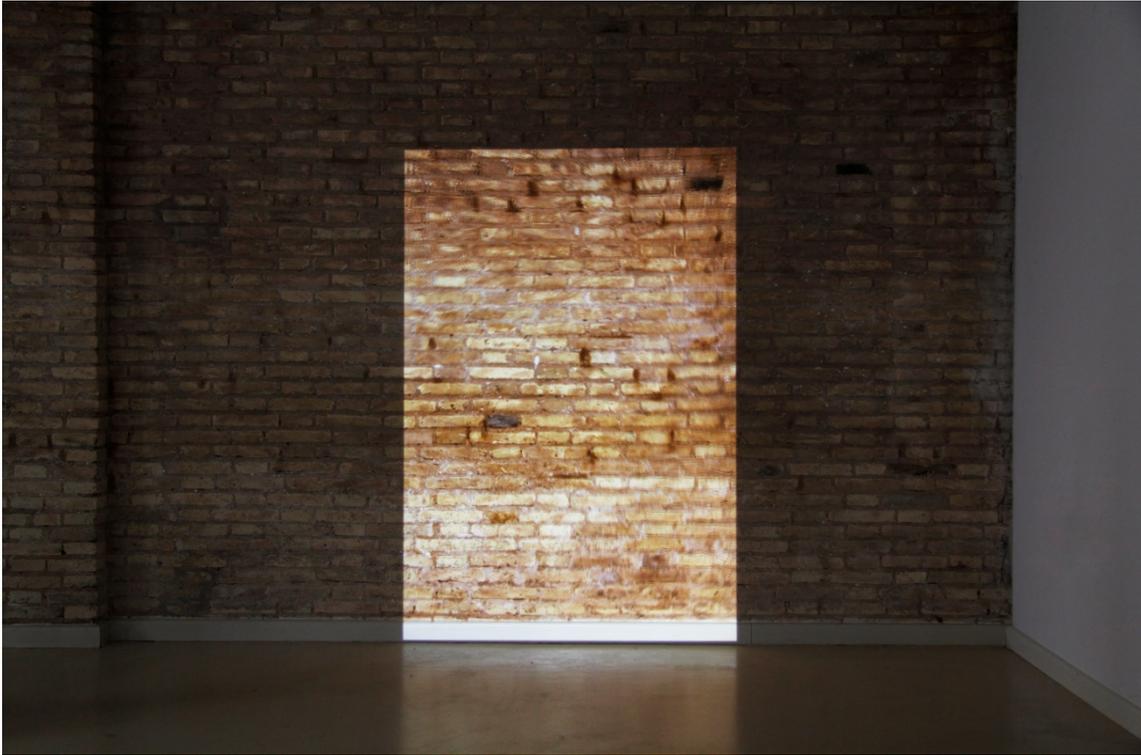
¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 94.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 83.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 81.



12. *Puerta*, 2013

Efectivamente, a partir del momento en que el *espacio público* cede ante la *imagen pública*, es preciso percibir que la vigilancia y la iluminación se desplazan a su vez, de calles y avenidas, en dirección a ese *terminal de recepción de anuncios a domicilio* que suple a la Ciudad, con lo que la esfera privada continúa perdiendo su relativa autonomía¹³⁰.

Con un tono en este aspecto menos entusiasta que el del Brea, Virilo describe en este caso esa «transparencia aumentada en el curso de los últimos decenios» como una que nos conducirá, «más allá de la óptica fotocinematográfica, a esta óptica electrónica de los medios de teletransmisión» capaces de obrar «megalópolis mediáticas que poseen el poder paradójico de *reunir a distancia* a los individuos, en torno a unos modelos de opinión o de comportamiento»¹³¹. Desde la esta perspectiva planteada por este último autor, se entiende entonces que

¹³⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹³¹ *Ibid.*

la foto publicitaria habrá prefigurado la imagen fática audiovisual, imagen pública que hoy viene a suceder al antiguo espacio público donde se efectuaba la comunicación social, avenidas, plazas públicas, actualmente superadas por la pantalla, la publicidad electrónica, en espera de la aparición, mañana, de esa «máquinas de visión» capaces de ver, de percibir en lugar de nosotros¹³².

Un futuro del que, prefigurado en este texto hace más de veinte años, se podría decir que de algún modo ya está aquí, realizando de forma efectiva varias de las ideas formuladas por Virilio. Como apunta, ya en presente en este caso: «Después de las imágenes de síntesis, productos de una lógica infográfica, después del tratamiento de imágenes numéricas en la concepción asistida por ordenador, ha llegado el tiempo de la visión sintética, el tiempo de la automatización de la percepción»¹³³. Una automatización que pone en marcha una dinámica que deviene finalmente en una «industrialización de la prevención, de la previsión, especie de anticipación pánica que compromete el porvenir y prolonga “la industrialización de la simulación”»¹³⁴, en definitiva una «*industrialización de la visión*, la expansión de un auténtico mercado de la percepción sintética»¹³⁵. Esta situación implica para el autor diferentes cuestiones éticas, y no sólo las relativas al control y la vigilancia, sino otra de igual o mayor calado si cabe —y que en última instancia es la que da título al libro—, la cuestión filosófica que surge del «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»¹³⁶. Cuestión ésta que introduce a su vez la de la «inteligencia artificial», en la que las «imágenes virtuales instrumentales», al no tener una salida gráfica, una interfaz en la que asentarse, tomar cuerpo, se convierten en un auténtico enigma para nosotros¹³⁷. De este modo se torna «imposible estimar la configuración, adivinar la interpretación de esa

¹³² *Ibid.*, p. 83. En el texto original se incluye en este párrafo una nota al pie que indica que el término «imagen fática» es empleado por Georges Roques en *Magritte et la publicité*. Pensando ahora en el uso que de la misma hace Virilio, es curioso comprobar, ya que este es un trabajo que se preocupa tanto de las imágenes como de los textos, como esta función no tiene exactamente el mismo significado según se utilice dentro de la comunicación visual, o se refiera a lo verbal. Así, en los mensajes orales o escritos, la «función fática» sirve para garantizar que el canal funciona correctamente y que el mensaje llega sin interrupción, mientras que en la comunicación visual, tiene como objetivo llamar la atención —siendo muy frecuente el uso de contrastes fuertes, cambios de escala, diferentes efectos— por lo que su utilización ésta muy extendida en los mensajes publicitarios. Simplemente me parecía interesante apuntar el matiz, ya que aunque comparten una base común, cambia el carácter sugestivo que adquiere en lo visual y la diferente implicación para con el contenido —esa forma en la que la publicidad «trata de convencernos».

¹³³ *Ibid.*, p. 80.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 85.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 77-78.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 78.

visión sin mirada», en lo que paradójicamente se me antoja como una realización en diferido, por medio de un desvío de la mano de la tecnología, de la propuesta de Didi-Huberman —y que por otro lado Virilio asocia a la intuición de Paul Klee, recogida en la frase «*ahora los objetos me perciben*»¹³⁸.



13. *Puerta*, 2013 (detalle)

En este panorama, se llega a atisbar la emergencia de lo que Paul Virilio adelanta como un nuevo tipo de ceguera, diferente de aquella del inconsciente óptico benjaminiano, y que quizá podríamos asimilar a ese inconsciente maquínico esbozado por Brea, dando de este modo la contra, una visión tal vez más crítica, tal vez menos utópica —aunque Brea la plantee sólo como posibilidad, ya que advierte otros factores que jugarían en contra de su resolución en un horizonte de carácter emancipatorio— de esa situación de transparencia absoluta a la que llegamos guiados, empujados por lo virtual:

La ceguera se encuentra, pues, en el corazón del dispositivo de la próxima «máquina de visión», y la producción de una *visión sin mirada* ya no es en sí misma más que la reproducción de una intensa ceguera; ceguera que se convertirá en una nueva y última forma de industrialización: *la industrialización de la no mirada*¹³⁹.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 83. Idea que retoma en las páginas 80, 81 y 83, reflexionando de nuevo sobre esas «máquinas de visión».

¹³⁹ *Ibid.*, p. 94. Cabe aquí tal vez apuntar, aunque puede llegar a advertirse esta diferencia después de lo visto, que el significado de las expresiones «máquinas de ver» y «máquina de visión» que utilizan Brea y Virilio respectivamente no es el mismo. Mientras Brea la emplea para referirse metafóricamente a las máquinas de captura y reproducción de imágenes, a saber cámaras de foto y vídeo, en Virilio esto va más allá tal y como se puede advertir en los últimos párrafos, queriendo referirse con ella a toda una serie de dispositivos que capturan y procesan imágenes, pero de un modo que nos es ya completamente ajeno, es decir, no tenemos acceso a los procesos o al resultado que pueden llegar a generar.

Adelantando algo de la propuesta teórica que se verá a continuación, la «imagen» parece ser aquí ya una palabra inútil, en tanto «la imagen electro-óptica no es para el ordenador más que una serie de impulsos codificados, de los que ni siquiera podemos imaginar la configuración, puesto que, justamente, en esta “automación de la percepción” ya no está asegurada la imagen de retorno»¹⁴⁰. Como afecten todos estos avances a nuestra visión del mundo, qué efectos y qué consecuencias tanto teóricas como prácticas pueden desprenderse de la aplicación a gran escala de este tipo de *lógica virtual* es lo que supone, desde la perspectiva del ensayo, un enigma, un misterio si se quiere. Una cuestión de complejas y profundas implicaciones tanto a nivel social, político o económico como a escala individual, en la confección del propio sujeto, de su mirada, y que resulta en esa paradoja que adelantábamos al principio, que Paul Virilio resume del siguiente modo:

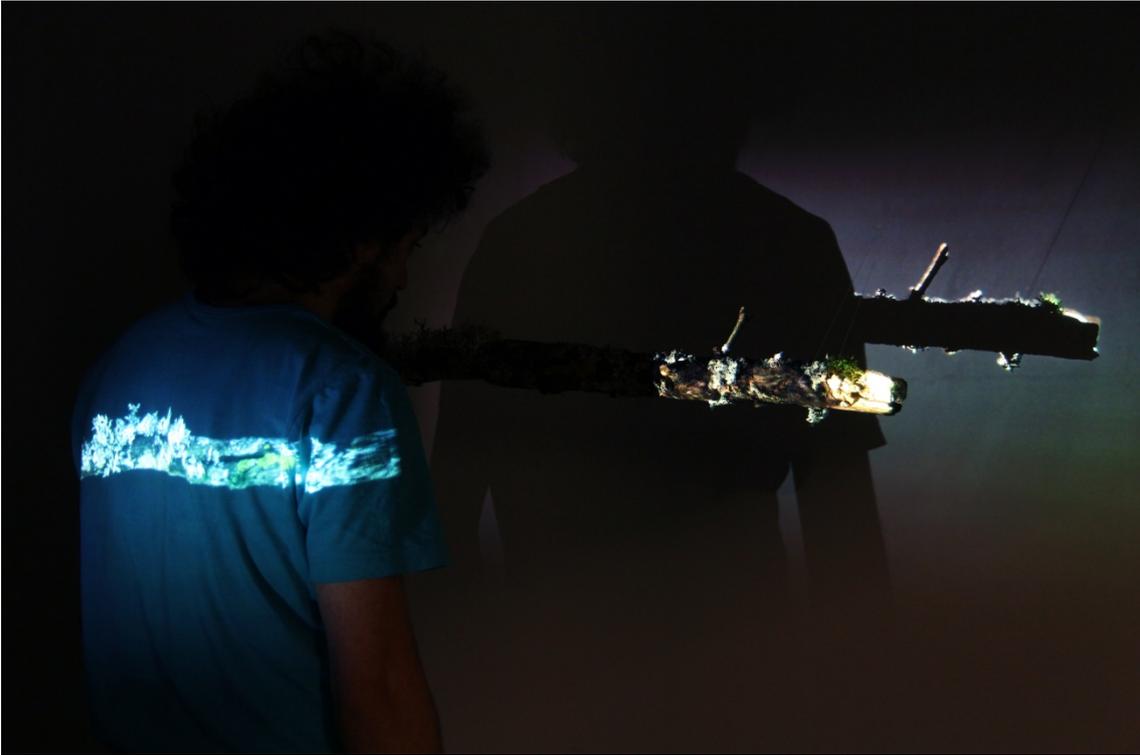
La *paradoja lógica* es en definitiva la de esta imagen en tiempo real que domina la cosa representada [...]. Esta virtualidad que domina la actualidad, que trastorna la misma noción de realidad. De ahí esta crisis de las representaciones públicas tradicionales (gráficas, fotográficas, cinematográficas...) a favor de una presentación, de una *presencia paradójica*, telepresencia a distancia del objeto o del ser que suple su misma existencia aquí y ahora¹⁴¹.

De esta dinámica «resulta, en definitiva, “la alta definición”, la alta resolución, ya no tanto de la imagen (fotográfica o televisual) como de la propia realidad»¹⁴². Una dinámica que, por un lado, podemos ver materializada en varias de mis obras, pero a la vez bajo una forma de cortocircuito, recogido de manera crítica, mediante un desvío, interceptando ese «a distancia», esa telepresencia de la imagen que en las obras se redirige, apuntando hacia aquello que este autor explicitaba como lo más propio de la publicidad. Así en varias de las instalaciones, como si se visibilizara ese pensamiento, la imagen se (im)pone sobre el propio objeto. La forma en que se entremezclan y problematizan varios de los aspectos que aparecen en el texto de Virilio, pienso entonces que conduce, merced de la propia lógica interna desplegada en ellas, al siguiente autor, ya que propone un panorama con ciertas similitudes, pero introduciendo algunos conceptos que redimensionan lo tratado hasta aquí.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 82-83.



14. *Tronco II*, 2014

II.6. REALIDAD INTEGRAL E IMAGEN RETORNANTE

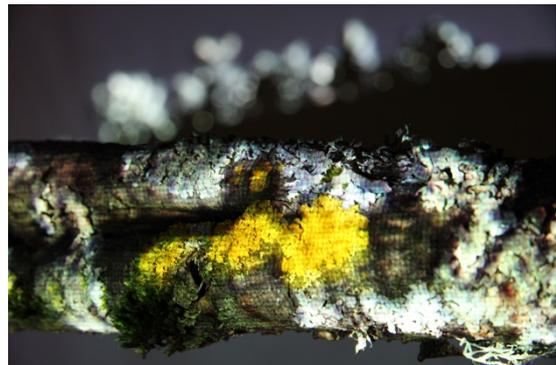
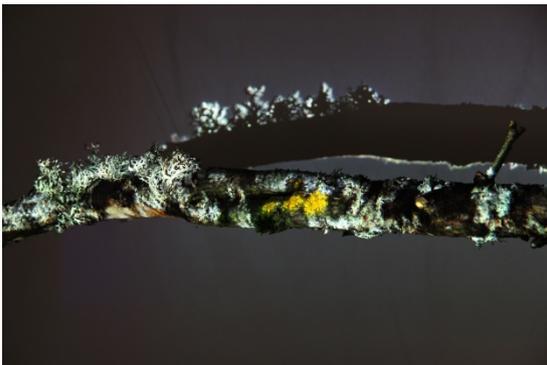
Llegamos al último aspecto con el que querría poner en diálogo mi producción, planteado en este caso por Jean Baudrillard. En un breve texto¹⁴³ en el que se recogen de manera concisa varios de los planteamientos que ha desarrollado a lo largo de su trayectoria como filósofo, este autor habla de un tipo de violencia contemporánea, diferente de la mera agresión o la opresión, que incluso se opondría a esa «violencia unilateral del más fuerte»¹⁴⁴, siendo de naturaleza más sutil, más indeterminada. Su existencia vendría asociada a un nuevo estado de cosas, a un nuevo orden, un nuevo régimen mundial que es el actual, en el que el poder, entendido en su definición política en tanto representación, ha entrado en un proceso de agonía en el que se ha pasado paulatinamente de la dominación a la hegemonía. Ésta se caracterizaría por ser diferente de los anteriores dispositivos de control, ya que el poder que tradicionalmente han empleado las clases privilegiadas o el capital para perpetuar su dominación mate-

¹⁴³ Jean Baudrillard, *La agonía del poder*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 45.

rial no se ejerce más exteriormente, sino mediante la interiorización en cada uno de nosotros de esos mismos mecanismos de dominio. Así, acudiendo a la terminología hegeliana, Baudrillard plantea que la hegemonía implica el fin de la dominación a consecuencia de esa «interiorización de la posición del amo por parte del esclavo emancipado» que resultaría en una aparente paradoja: «la liberación total, la resolución de todos los conflictos y la libre disposición de uno mismo nos han llevado a someternos al orden mundial hegemónico»¹⁴⁵.

Esa violencia que adelantábamos es «por excelencia, la violencia de la información, de los medios de comunicación, de las imágenes, de lo espectacular. Violencias ligadas a la transparencia, a la visibilidad total, a la desaparición de cualquier secreto»¹⁴⁶. Una violencia que más que la del contenido en sí, vendría asociada al medio como tal, ese medio convertido en mensaje que deviene casi vírico —en analogía al virus, del que podría decirse es medio y mensaje a la vez¹⁴⁷. Esta violencia de la imagen y lo virtual consistiría entonces «en hacer desaparecer lo real. Todo debe ser visto, todo debe ser visible. La imagen es el lugar de esta visibilidad por excelencia. Todo lo real debe convertirse en imagen, aunque casi siempre a costa de su desaparición»¹⁴⁸. Una transparencia cuyo resultado es «la proyección de todo lo real en la órbita de lo visual». De ahí que, la cuestión hoy, ya no sería la diferencia entre ficción y realidad, ya que estaríamos dentro de lo que Baudrillard denomina una situación de «realidad experimental» donde «nada debe escapar al *fundido-encadenado* de la realidad y de la ficción»¹⁴⁹.



15. Tronco II, 2014 (detalle)

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 52-53.

Paradójicamente, el autor habla de que también se estaría dando actualmente un tipo de violencia, esta vez contra la imagen, cuyo máximo exponente sería el de las imágenes de síntesis, donde lo real es inmediatamente producido como realidad virtual¹⁵⁰. Llegados a este estado de cosas, se pregunta si podemos seguir hablando siquiera de representación, o incluso si podemos seguir hablando de imágenes como tal. La abolición de la distancia, la que se necesita «para que el mensaje se transmita, para que la imagen tenga eficacia sensible»¹⁵¹, hace que todo quede indeterminado, de manera que nos encontraríamos hoy en una situación de «realidad integral, sin distancia ni transcendencia»¹⁵². Es en este punto donde Baudrillard hace una analogía que pienso es especialmente interesante para el trabajo, ya que habla de que en la actualidad nos encontraríamos «inmersos en un efecto *Larsen* generalizado»¹⁵³, de manera que – respondiendo a la pregunta retórica que se formulaba antes– ya no estaríamos hablando de representación, sino de «una circunvalación de cosas que funcionan dentro de un bucle, que están abocadas a sí mismas [...], que chocan entre sí, se suturan y se saturan»¹⁵⁴. Dicho de otro modo «realidad perfecta [...], en la que todo se identifica con el collage y con la confusión de su propia imagen»¹⁵⁵. Es lo que adelantábamos en el apartado anterior con Virilio, y que de algún modo en estas reflexiones encuentra una réplica, otro punto de vista o una continuación a su planteamiento. Una aportación que además pienso se ve recogida en varias de las instalaciones del proyecto de investigación, en esas en las que la imagen luz de un objeto es proyectada sobre él mismo, envolviéndolo, «revisualizándolo», saturándolo de sí, apuntado de forma crítica a lo que Baudrillard denomina una nueva forma de implosión: «la imagen retornante [que] cortocircuita la mirada, cortocircuita la representación, duplicando la realidad por adelantado e interceptando su desarrollo», un tipo de imagen «que en cierta medida clausura cada cosa enfocándola sobre sí misma, a través de una simulación automática de sí misma»¹⁵⁶.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 66.

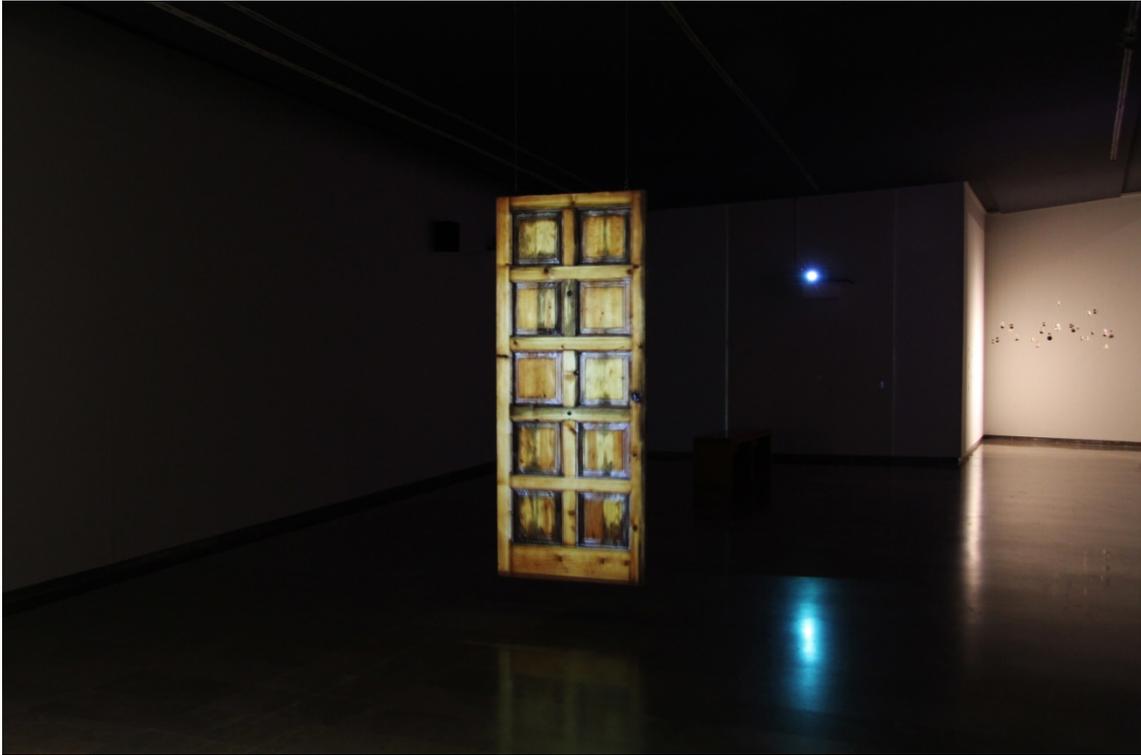
¹⁵² *Ibid.*, p. 60.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*



16. *Puerta*, 2014

II.7. ALGUNAS CUESTIONES TRANSVERSALES

Así pues, ¿De qué distancia se está hablando? ¿Cómo recuperar el potencial de la imagen, su fuerza, su eficacia sensible —como diría Baudrillard—? ¿Cómo actualizar la carga de conocimiento, activar esa potencia de decir —en la terminología de Brea—? ¿Cómo se puede interpretar esto en el marco del trabajo de investigación? En cierto sentido, tanto las obras como el texto en el que se han visto insertas pretenden, aunque de forma meramente tentativa, abordar tanto éstas como otras preguntas que han ido surgiendo en el proceso de labor investigativa. Algunas han aparecido de confrontar, de poner en relación las imágenes con las ideas y los textos de los autores que se han ido viendo, de manera que aparte de los interrogantes que las propias obras parecían sugerir, aparecían nuevas lecturas e interpretaciones fruto de esa conjunción. En otras ocasiones, nuevas problemáticas de carácter teórico emergían al ver que posiciones no necesariamente concordantes tenían encuentro, o podían verse reflejadas en uno u otro trabajo, a partir del cual parecía establecerse un diálogo plausible. Hay sin duda posicionamientos encontrados en los planteamientos que hemos visto a propósito de los diferentes autores, pero en ese sentido algo que precisamente pienso ha sido posi-

tivo, es ver que a través de la articulación con la imagen era posible establecer conexiones –tanto de reciprocidad de como de exclusión– que tal vez de otro modo habrían pasado inadvertidas. La cuestión es entonces identificar en cada caso qué se complementa, o qué fricciona y se opone, y en última instancia cómo afecta esto, cómo puede contribuir o aportar algo a la investigación, tanto para que evolucione como para que se replantee lo conseguido.



17. *Puerta*, 2014 (detalle)

Desde esta perspectiva, pienso que, por ejemplo, se puede de algún modo entender un poco mejor en qué consiste esa violencia que hoy en día se ejerce «contra la imagen», desde el punto de vista de Baudrillard y de la que la imagen virtual sería su máximo exponente, al ver como Rancière, hablando desde otro punto de vista –y sobre la articulación tratada de imagen y palabra–, explicaba qué quiere decir informar en el sistema dominante: reducir las imágenes «a una función estrictamente deíctica, aquellas de la materia sobre la que recae la palabra de quienes saben qué imágenes merecen ser retenidas, y quién está habilitado para decir qué dicen»¹⁵⁷. Así, mientras el primer autor se expresa en unos términos un tanto crípticos cuando dice que esta violencia contra la imagen es generada por «su explotación como elemento de documentación, como testimonio, como mensaje (incluidos los mensajes de miseria y de violencia), su explotación con fines morales, pedagógicos, políticos, publicitarios» de manera que «destruimos las imágenes al colmarlas de significado, asesinamos las imágenes mediante el sentido»¹⁵⁸, encontramos cómo la situación cobra otro significado al leer

¹⁵⁷ Jacques Rancière, «El teatro de las imágenes», *op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁸ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 55.

cómo el segundo de estos autores plantea que esas imágenes, las de los medios, las imágenes de la pantalla, «son sus imágenes: en primer lugar su efigie, la visibilidad del peso de sus palabras, que van seguidas de fragmentos de lo visible validados por esas palabras [...]; fragmentos que a su vez validan las palabras que dicen». De forma que no hay como a menudo se nos dice «un torrente de imágenes», o si lo hay no es sino mediante una previa una «puesta en escena de la relación entre la autoridad de la palabra autorizada y lo visible que ésta selecciona para nosotros: la de los acontecimientos que importan en la medida en que importan aquellos a quienes les suceden»¹⁵⁹.



18. *S/T (tronco y huacales)*, 2014

Por lo tanto, en relación a esto último, la cuestión puede ser tal y como se planteaba en un punto anterior, identificar esos usos y proponer/oponerles otros. Cuáles sean, en un escenario en el que la imagen tienen un impacto cada vez mayor en la esfera de lo privado de la mano de internet y las diferentes redes sociales, donde hacen su aparición a través de mecanismos sutiles que emplean lo afectivo para dirigir el uso y se-

¹⁵⁹ Jacques Rancière, «El teatro de las imágenes», *op. cit.*, p. 75.

lección que hacemos de la información, orquestados por los intereses privados de grandes empresas, parece una tarea compleja. Hoy, nos encontramos en un mundo en el que, según lo planteado por Virilio, tiene lugar una «guerra de imágenes y sonidos que supe a las de los objetos y las cosas»¹⁶⁰, donde el videograma prolonga la «voluntad de clarividencia», de «iluminación generalizada», de televigilancia en tiempo real, estrategia que vendrá asegurada en su último estadio por la «*máquina de visión*»¹⁶¹. En este estado de cosas «las cuestiones filosóficas de lo verosímil y lo inverosímil llevan a las de verdadero, a las de falso», al tiempo que se ha dado un «desplazamiento del centro de interés de la cosa a su imagen, y sobre todo, del espacio al tiempo instante». Todos estas consideraciones llevan a Virilio a hacerse la pregunta más o menos retórica de si todo esto «¿lleva a sustituir la alternativa categórica real o figurada, por la más relativista: actual, virtual?»¹⁶². Y aquí el autor adelanta una respuesta en forma de una situación hipotética: «A menos... a menos que asistamos a la emergencia de un mixto, fusión/confusión de los dos términos»¹⁶³.



19. *S/T (tronco y huacales)*, 2014 (detalle)

Es interesante plantear que, desde la perspectiva de este trabajo, creo que esta posibilidad es la que se estaría realizando, de manera metafórica, en algunas de las obras de la línea de investigación. Algo que a su vez encontraría en la propuesta teórica de Baudrillard su formulación conceptual consumada, en forma de «realidad integral». Así

¹⁶⁰ Paul Virilio, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

que esa «hiperrealidad»¹⁶⁴ como dirá en otro lugar, es en la que según Baudrillard estaríamos inmersos ahora, bajo un régimen consolidado como hegemónico. Pero en este caso, ante la imposibilidad un pensamiento crítico que opere un trabajo de lo «negativo» dentro de esta situación, tal y como lo plantea este autor, es Rancière quien en este caso, en lo que se podría tomar como un posicionamiento contrario e incluso crítico para con el primero –si vemos estos dos planteamientos en tanto que opuestos en relación al análisis que hacen de las posibilidades de efectividad del pensamiento crítico hoy–, adelanta una posibilidad de emancipación. Una que califica de hipotética, incluso «poco razonable», y que intenta desarticular el círculo vicioso existente desde hace casi dos siglos entre una «lógica emancipadora de la capacidad y la lógica crítica de la captación colectiva»¹⁶⁵, mediante la introducción de una nueva figura: el disenso. Así, en un escenario en el que éste estuviera presente obtendríamos «una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia»¹⁶⁶. Desde esta perspectiva, «la inteligencia colectiva de la emancipación no es la comprensión de un proceso global de sujetamiento. Es la colectivización de las capacidades invertidas en esas escenas de disenso»¹⁶⁷.

¿Pero cómo conjugar estos múltiples escenarios, estos que se están en teoría dando al tiempo, y que por otro lado pueden parecer tan distantes? ¿Qué formas de visualidad pueden resultar de tales procesos? ¿Es posible, desde el campo ahora del arte, hacer convivir todas estas visiones en un mismo planteamiento artístico, en una obra visual? Lo interesante es que, en todo caso, la imagen, eso que está en el origen de tantas reflexiones, puede dar pie, cerrando el bucle, mediante su condesado, a confrontarlas, sin necesidad de encontrar una salida inmediata a lo que a priori nos puede parecer un dilema.

Retomando el pensamiento de Didi-Huberman, sería interesante recordar como plantea que «hay que inquietarse por el entre y sólo por él»¹⁶⁸. Tras esto, se me ocurre que, quizá esa distancia que daba pie a la reflexión vertida en las últimas páginas, no

¹⁶⁴ Con diferentes connotaciones pero resultado de los mismos planteamientos básicos en cuanto al análisis que hace de la situación mundial actual, éste es otro de los conceptos sobre los que orbita el pensamiento filosófico de este autor. En este texto en cuestión lo emplea para referirse al agotamiento de la realidad, tal y como lo hacen el resto de recursos naturales, y que dará paso a esa «hiperrealidad» o «ultrarealidad» del mundo hiperdesarrollado. Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹⁶⁵ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶⁸ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, *op. cit.*, p. 47.

está más entre, sino que está definitivamente en, dentro de, y de nuestra capacidad de discernirla depende que tomemos consciencia del potencial que atesora. Las imágenes ya no están más ante nosotros, sino en nosotros, con nosotros, superpuestas, es lo que somos, y si bien esto tal vez no pueda recomendarse por su novedad, si lo es por la urgencia con que habitar ese resquicio puede devolvernos esa potencia de cognición de la que hablaba Brea. Un resquicio por el que colarse en lo que parece estar solapado, y a lo que tal vez las instalaciones pueden adelantar una posible salida, una solución a la ecuación que toma el aspecto de una sombra. Algo sobre lo que precisamente –sus sombras–, en el planteamiento de Baudrillard, tanto el capital, como el poder, todo el sistema en definitiva habrían saltado, en un sacrificio de lo que eran sus fundamentos últimos, el valor, la representación y la realidad respectivamente¹⁶⁹. Y ésta emerge precisamente entre el objeto y su imagen, fruto de la mirada atenta del observador, de su interés por acercarse a ver qué ocurre, de querer comprender la situación, en la que inevitablemente, ineluctablemente podría decir, arroja su propia sombra. Para hacer ver que son dos cosas, pero que son una. Que la imagen, que la tecnología, están en la base de nuestra comprensión del mundo tanto como en –la de– nosotros mismos. Y que la luz que proyecta parece hacernos ver mejor, pero cuando nuestro ojo se adapta a esa luminosidad, es ya casi incapaz de reconocer algo en la parte ensombrecida, a menos que nos tomemos un tiempo, un respiro para ver que aquello que hay ahí, en la oscuridad, es apenas un recuerdo que nunca hemos tenido.

Una dinámica puesta en juego en las instalaciones que recuerda bastante a lo que en este caso Miguel Á. Hernández-Navarro planteaba como otro de los mecanismos empleados en las obras que trabajaban con la estrategia de la ocultación:

«Reocultar» es, entonces, un volver a ensombrecer para que se pueda producir algún claro de bosque, ya que la luz de la transparencia total elimina el fondo de contraste. Cuando todo es luz, ninguna cosa es más visible que otra. Cegar, romper, rasgar, tachar, opacar es una instauración del secreto en la mirada, del «vedere in abscondito», ver en lo escondido, ver en lo invisible que diría Derrida. Instaurar una «óptica de sombra»: ver en la sombra, «testimonio manifiesto, aunque impenetrable, de la luminosidad oculta. O mostrar la sombra para, luego, poder ver. Poder ver que no hay nada que ver. O que ahí, escondida bajo la ilusión de la transparencia, está la nada. Mas una nada, concluye Heidegger, «que es la esencia oculta del ser, la negación»¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁷⁰ Miguel Á. Hernández-Navarro, «Más allá del placer de la visión. Apuntes sobre “lo escondido” en el arte contemporáneo», *art. cit.*, p. 14.



20. *S/T: Saaren Tetraedri*, 2014

De nuevo aparece aquí esa figura de la transparencia, en una lectura en este caso tal vez más cercana, por sus implicaciones, al planteamiento de Virilio, o Baudrillard, que a la visión de Rancière, y por extensión de Brea, que retoma en este aspecto algunas de sus ideas. En este caso, la lectura que propone Hernández-Navarro viene vinculada a la teoría heideggeriana, en donde esa transparencia que afecta a las cosas viene asociada al impacto de la técnica, de manera que son únicamente entendidas en tanto a su valor de uso, de mercancía, algo extensible a las obras de arte, que en este proceso pierden su capacidad enigmática, de «desocultamiento». Una transparencia cuyo origen, en el caso de Virilio, también se situaba en ese impacto que tiene la tecnología hoy en día, de la mano de lo virtual, y que prefiguraba ya la imagen publicitaria, «la imagen fática que se impone a la atención y obliga a mirarla [razón por la cual] ya no es una imagen potente, sino un cliché»¹⁷¹.

¹⁷¹ Paul Virilio, *op. cit.*, p. 81.

Esa idea de cliché, que es en cierto modo a la que la práctica artística quiere oponerse, aparece ya en el pensamiento de Walter Benjamin, que de nuevo recoge Didi-Huberman cuando trata de explicar la diferencia entre este tipo de imágenes y una que es capaz de ofrecer «una experiencia y una enseñanza»:

Si lo que está mirando sólo le hace pensar en clichés lingüísticos, entonces está ante un cliché visual, y no ante una experiencia fotográfica. Si, al contrario, está ante una experiencia de este tipo, la *legibilidad de las imágenes* ya no está dada de antemano puesto que está privada de sus clichés, de sus costumbres: primero supondrá suspense, la mudez provisoria ante un objeto visual que le deja desconcertado, desposeído de su capacidad para darle sentido, incluso para describirlo; luego, impondrá la construcción de ese silencio en un trabajo del lenguaje capaz de operar una crítica de sus propios clichés. Una imagen bien mirada sería por lo tanto una imagen que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje, y por lo tanto nuestro pensamiento¹⁷².

Por eso, en tanto se espera de nosotros una actitud proactiva, una predisposición para la reflexión y el análisis, «saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el *lugar donde arde*, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una “señal secreta”, una crisis no apaciguada, un síntoma»¹⁷³. Pensando otra vez en las obras de producción propia, ver de dónde surge esa extrañeza, en base a qué nos provocan ese sentimiento de inquietud, dónde la imagen fricciona, se disloca, se tuerce, dónde muestra una señal, y en este caso, haciendo un símil con el planteamiento de Didi-Huberman, dónde brilla –o donde se oscurece. Sensaciones todas estas que podríamos asociar sin mucho problema a otra figura que propone en este caso Suzi Gablik, y que nos ofrece la posibilidad de ver esos objetos de otro modo, esto es, en tanto que objetos de ansiedad, pero de un tipo peculiar, asociada a la angustia más visceral podría decirse, pero igualmente al cuestionamiento intelectual:

Los objetos de ansiedad contribuyen a confundir unas cosas con otras [...] crean una situación tensa y ambigua, y consiguen que nos volvamos a plantear lo que percibimos. Nos obligan a desconfiar de nuestras reacciones rutinarias y a desarrollar otras más sutiles y perspicaces. Con ello aprendemos que la percepción no depende exclusivamen-

¹⁷² Walter Benjamin, «Sur le concept d’histoire» [1940], trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, *Oeuvres, III*, París, Gallimard, 2000, p. 320 [cf. M. Löwy, *Walter Benjamin: avertissement d’incendie. Une lecture des thèses «Sur le concept d’histoire»*, Paris, PUF, 2001], citado por Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, p. 9 [consulta: 2015-08-29]. Disponible en: <www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf>.

¹⁷³ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, *op. cit.*, p. 8.

te de la observación; depende también de nuestra capacidad de interpretar lo que vemos¹⁷⁴.

Figura esta última, la del objeto de ansiedad, que veo especialmente bien reflejada, junto con la cuestión de la inquietud, en las obras que han ido puntuando visualmente el escrito hasta aquí, y que han permitido ofrecer una visión más amplia y rica en matices de ese extrañamiento que da título al presente trabajo y del que me ocuparé en el siguiente apartado, dedicado ya más concretamente a la producción de obra.



21. *S/T: Saaren Tetraedri*, 2014

¹⁷⁴ Suzi Gablick, *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Hermann Blume, 1987, p. 35.

III

EXTRAÑAR LA MIRADA

¿Cuál es el propósito de todo esto, si finalmente se consigue? ¿Porqué extrañar la mirada, a qué se debe tanto interés? La hipótesis es que, de algún modo, en ese acto de extrañamiento puede llegar a producirse algo que desencadene ciertas reflexiones que conecten, ya sea con lo visto de la mano de los diferentes referentes teóricos, ya sea con las preocupaciones propias de cada lector/observador, o en un caso ideal con ambas cosas. Que nos lleve a preguntarnos acerca de qué son las imágenes, por su naturaleza y estatuto en la actualidad, cuál es su relación con el mundo que nos rodea, ese del que formamos parte, y en el cual ellas también están incluidas –queriendo desarticular aquí la oposición representación-realidad–, qué tienen que decirnos de él y de nosotros mismos. Así, a través de ese ejercicio de extrañamiento –en tanto propuesto sobre la base de un trabajo teórico-práctico, hasta cierto grado experimental, que se ha ido conformando en el proceso de investigación-producción–, la idea no es llegar a conclusiones cerradas, conducir a ciertas ideas fijas, sino más bien la de producir una experiencia y que en ella, a medida que se da, que se consume, que se da en el tiempo –de la lectura, de la visualización–, se generen preguntas, reenvíos, se establezcan conexiones que lleven a nuevos derroteros, a nuevos parajes tal vez aún no explorados. Todo ello de acuerdo a una lógica que no está orientada según una relación de causa y efecto, con un principio y un fin, como en ciertas obras literarias en las que Rancière advierte rasgos que marcan ese mencionado cambio a un régimen estético de la expresión¹⁷⁵; o haciendo otro paralelismo, como muchas películas de cine contemporáneo, en las que no hay un final, no hay una conclusión, no hay un cierre.

¹⁷⁵ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, op. cit., pp. 119-120.

Al final, la tesis de este trabajo, es el título, o está contenida en él, y se da a medida que la desplegamos en sus múltiples significados, en conexión con lo leído y con las piezas vistas. Extrañar de sí, para sí. Extrañar, por un lado conectando con la noción, similar pero no idéntica, de inquietar, un tema con un cierto recorrido ya en el pensamiento sobre el arte actual y que puede reseguirse en la teoría de varios autores contemporáneos, algunos de los cuales nos hemos ocupado. Pero quería dar un nuevo paso, añadir un matiz, algo que abriera nuevas vías, pero que lo hiciera por su implicación más estrecha con lo que en realidad es el proyecto artístico. Así que más que inquietar, o la vez que inquieta, extraña.

Además esto entendido en su doble sentido, es decir, extrañar la mirada, en primer lugar, como el acto de generar en ella un proceso de extrañeza, de que no sepa ante qué se está, ante qué se encuentra uno, que el observador/espectador/sujeto se pregunte, se interrogue acerca de lo que tiene delante, pero igualmente sobre sí mismo, por su implicación en la situación que dibuja la obra, o mejor, por su situación en la pieza —usted está aquí—, ya que la/le modifica, y hace que la/se vea de otro modo. Y extrañar, en segundo lugar, también como echar de menos, pero no un echar de menos nostálgico, o sí, pero no solamente, porque viene contaminado de otras cosas, de otros sentidos, de otros estados y otras temporalidades. Un echar de menos una mirada que ya no será más la misma, pero que en realidad nunca ha sido —primigenia, original, pura—, una mirada que ya es en la tecnología, y que en realidad lo ha sido siempre, por lo que ese mito original queda desarticulado, pero por obra de ese mismo reflujo, y desde ella se mira. Por lo tanto, un echar de menos extraño, como en un *déjà-vu*, como estar en una situación de la cual tienes la sensación de que no es la primera vez que te ocurre, y aunque esa primera vez ya no está, ya pasó, quizá, en realidad, nunca ha sido; o quizá, extrañamente, está siendo... Por lo tanto echar en falta, una falta que se traduce en lo que no hay, en la imagen, pero que sigue estando por medio de un desvío; o en lo que está, pero al querer acercarnos más a verlo desaparece. Una falta, una pérdida que, indefinitiva, identificaba Didi-Huberman con ese origen de la ineluctable modalidad del ver¹⁷⁶.

Un extrañar extraño, o extrañado, a fin de cuentas, en el que esas dos acepciones del término se dan al tiempo, a la vez, por duplicado, como si en el título tuviera que figu-

¹⁷⁶ En el ensayo de Didi-Huberman hay diferentes momentos en los que se basa en esta ecuación para elaborar su argumentación. Puede seguirse en las páginas 16 y 50, así como en las que aparecen citadas en mi texto en la página 37, y que corresponden a las páginas 69 y 71, entre otras. Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, op. cit.

rar «extrañar² la mirada» –quizá elevado al cubo, a la cuarta potencia, etc.–, en el cual, si procediéramos a su desglose, si lo desplegáramos, en cada uno de esos dos términos iguales podríamos colocar el significado de una u otra acepción, generando una dinámica, una dinamo de extrañamiento: un *echar de menos extraño*, no convencional, o una *extrañeza que se echa de menos* –con lo extraño en sí mismo, paradójico que puede parecer esto (ya que solemos echar de menos lo familiar, con lo que nos une algo estrechamente, o algo con lo que estamos vinculados a través de una fuerte conexión emocional). Y todo esto en la mirada, como lugar de convergencia de las múltiples problemáticas que atraviesan los tiempos en torno a la imagen y la configuración del sujeto y la identidad en las sociedades actuales de la información. Pero sólo como punto de partida, como eje, como lugar de (des)anclaje desde el que proseguir y abordar diferentes fenómenos –así como Mitchell califica a varios de sus trabajos dentro de los estudios visuales (partiendo de que como veíamos defiende la idea de que no hay medios visuales), como un ejercicio de des-disciplinarietà¹⁷⁷ – y que conecta con lo corporal, con otros sentidos, con lo afectivo, con otras intensidades y parámetros del individuo y de su entorno.

Con esto entramos en el último apartado del trabajo, con la esperanza de que lo visto y analizado hasta el momento de algún modo conduzca una mejor apreciación de lo que seguirá, en lo que será en adelante una aproximación más técnica y descriptiva al proyecto y las piezas. Antes de eso, queda un último punto en el que se tratarán aquellos referentes que ahora, desde el ámbito de la práctica artística, han contribuido al desarrollo del proyecto o se ha creído interesante que figuren aquí, a la hora de elaborar este trabajo teórico-práctico, como elemento aglutinador que permita identificar en cada caso cuestiones relativas tanto a la teoría como a la parte de producción de obra. Podrá advertirse en consecuencia cómo en los ejemplos que se irán exponiendo a continuación se puede, por un lado, reconocer algo de ese extrañamiento del que se hablaba a propósito de las obras de mi proyecto de producción, así como por el otro, identificar el entrecruzamiento de algunas de las ideas y nociones vistas en la parte de argumentación teórica, que variarán dependiendo de la pieza y el artista concreto en que nos fijemos. Independientemente de la configuración concreta de esa combinación de aspectos conceptuales y/o prácticos, todas han sido incluidas porque en algún sentido guardaban una relación estrecha con lo que ha sido el proyecto de producción, y de ahí su relevancia para figurar en el trabajo de investigación.

¹⁷⁷ En W. J. T. Mitchell, «Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual», *Estudios Visuales*, nº 1, Madrid, Noviembre 2003, p. 39, y en *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, op. cit., p. 14.

III.1. REFERENTES ARTÍSTICOS

En este punto se tratarán los referentes que, ahora desde el ámbito de la praxis, considero necesarios para comprender mejor el trabajo de producción en primer lugar, pero igualmente para redimensionarlo en conexión a las ideas de los referentes teóricos. Como se adelantaba en el punto anterior, podrá advertirse a continuación cómo en los ejemplos que se irán exponiendo es posible reconocer algo de ese extrañamiento latente en la imagen, y por ende algo de lo visto en los puntos anteriores. La mayor parte de los trabajos que aquí se incluyen pertenecen a artistas que a través de sus obras han tratado problemáticas referentes a la visión, la imagen, la opticidad, pero como punto de partida —o de llegada, según se interprete— desde el cual abordar otras cuestiones referentes ya al ámbito del ver y de la mirada en general, en su confluencia con diversos aspectos sociales, culturales, políticos, y por supuesto todo ello en relación al momento histórico que les tocaba vivir. La selección ha sido por lo tanto basada, por un lado, en términos de similitud formal, pero dadas las características de la mayor parte de trabajos —por sus vínculos más o menos evidentes con las diferentes corrientes postminimalistas, el arte conceptual y sus desarrollos posteriores en los ejemplos más separados en el tiempo, por la forma en la que aluden a cuestiones referentes a la visualidad en los más recientes —, también conceptual.

Hechas estas aclaraciones previas, el origen de ciertas influencias reconocibles en mi producción, se podría encontrar en las dinámicas puestas en marcha por diferentes movimientos y tendencias posminimalistas, en esas muy diversas salidas al minimalismo, algunas identificadas por Didi-huberman como se ha visto. Sin embargo he creído conveniente, más que hablar en términos generales de esos movimientos, recurrir a casos concretos —obras, artistas— que habiendo sido incluidos en algunos de ellos —sobre todo aquellos correspondientes a las últimas décadas del S. XX—, por un lado visibilizan parte de lo que motivó esas dinámicas, pero por el otro, dado que en muchos casos no han pertenecido a ninguno con exclusividad, muestran rasgos que problematizan este tipo de categorizaciones, presentando a su vez otras características que abren y redireccionan a otras partes. Opción que me ha parecido más apropiada a la hora de dibujar un campo de conexiones y reenvíos, ya que el trabajo tampoco se sitúa en una sola línea de acción.

VICTOR BURGIN

La obra con la que quiero comenzar este apartado de referentes artísticos, por sus características y las similitudes que guarda con varios de los trabajos de producción propia, es la instalación *Photopath* de Victor Burgin, una obra de la que tuve conocimiento justo antes, o al poco de comenzar el máster. Aunque en un primer momento este artista será incluido dentro del denominado arte conceptual, contribuyendo en gran medida a su nacimiento y desarrollo inicial, pronto se distanciará de los parámetros de éste al preocuparse por las implicaciones sociales derivadas, que van más allá del estricto ámbito artístico, buscando formas de conferir a su práctica relevancia política¹⁷⁸. Tomando como elemento base en su producción la relación entre texto e imagen —ésta casi siempre fotográfica, o videográfica en trabajos posteriores— desarrollará una obra acorde a su concepción del arte, cuya pretensión era la de romper radicalmente con la mentalidad impuesta por la modernidad, al tiempo que se mostraba escéptica con los preceptos del minimalismo, ya que consideraba que ninguna práctica artística podía entenderse al margen de los códigos de la sociedad en la que tiene lugar¹⁷⁹. El arte según Burgin debía «entenderse a la vez como una práctica social y una práctica semiológica cuyos signos, códigos y significados no podían segregarse de aquellas otras formas dominantes de imaginaria, incluyendo la publicidad y los medios de comunicación»¹⁸⁰. Así entendido, en tanto que «actividad crítica, social y estética», la práctica artística requería para el artista un «conocimiento teórico de los códigos que gobernaban la imaginaria popular, para desafiarlos o subvertirlos»¹⁸¹. La elaborada y particular forma de (des)articular las imágenes y los mensajes provenientes de los medios de masas «contrastando texto verbal con imaginaria retórica para provocar preguntas en lugar de promover el asentamiento automático», fue resultado de intentar encontrar una manera de «crear imágenes que nos llevaran a cuestionarnos esa confabulación aparentemente natural entre la fotografía y la ideología»¹⁸². Además algunas de estas obras nos remiten directamente a lo que veíamos con Mitchell, en relación a esa particular ecuación en la que se «daba imagen a la teoría», ya que según Lucien Taylor, se

¹⁷⁸ Peter Wollen, «Barthes, Burgin, *Vértigo*», en *Victor Burgin: una exposición retrospectiva* [catálogo], Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2001, p. 12.

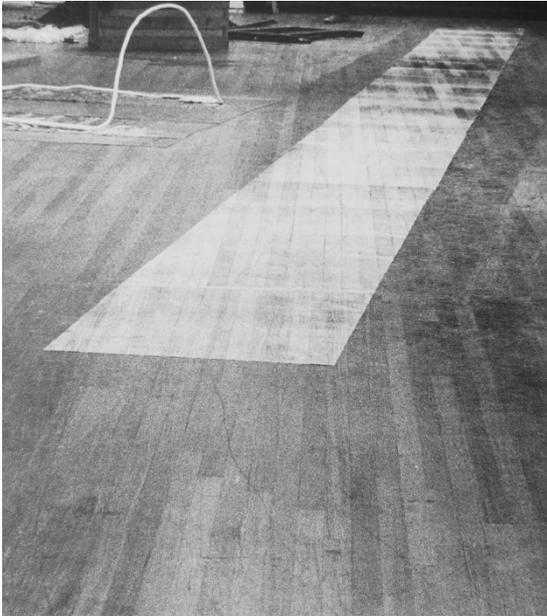
¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 13.

podría afirmar que parte de la obra de Burgin teoriza la visualidad a la vez que visualiza la teoría¹⁸³.



22. a) *Photopath*, 1969 (ICA, Londres)



b) *Photopath*, 1985 (Fruitmarket Gallery, Edinburgo)

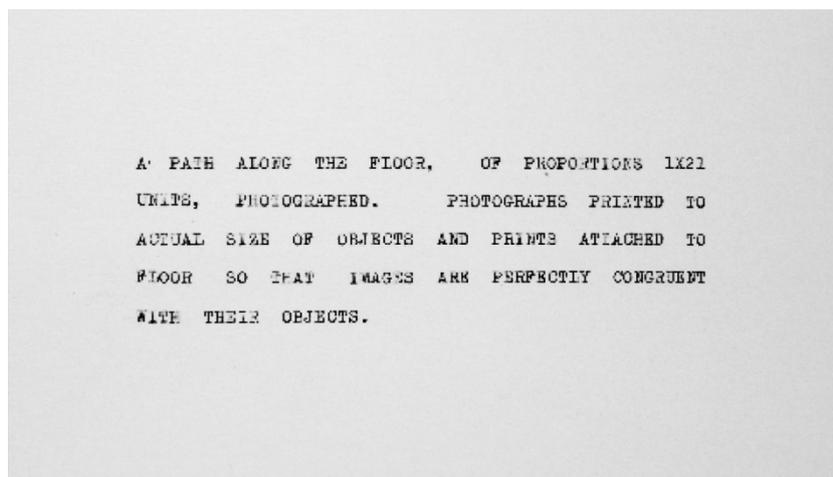
Volviendo ahora a la obra en cuestión, pienso que por los materiales empleados, este trabajo en particular podría vehicular gran parte de las reflexiones aquí vertidas, pero por la disposición formal de los elementos que la componen alude a su vez a nuevas lecturas. En ella una serie de fotografías del suelo de la galería en la que se exhibía se dispusieron en forma de pasarela sobre ese mismo suelo, haciéndolas coincidir de manera exacta, cubriendo el objeto que al mismo tiempo mostraban. Así, por un lado, la reproducción fotográfica, por su disposición en la sala, perturbaba la funcionalidad del espacio, ya que esa parte del suelo de la sala de exposiciones ya no podía pisarse. Aquí a las cuestiones relacionadas con la representación visual se les suman las del uso y funcionalidad de los objetos¹⁸⁴. A propósito de unas declaraciones del propio Burgin sobre su pieza, podemos vincular estas consideraciones referentes a la fusión de una imagen fotográfica con la cosa que en ella se muestra, con las que veíamos a propósito de esa estrategia de visibilización y ocultación en el arte contemporáneo:

¹⁸³ Lucien Taylor (ed.), *Visualizing theory. Selected essays from V.A.R., 1990-1994*, Nueva York, Routledge, 1994, p. 12.

¹⁸⁴ Daniel Marzona, *Arte conceptual*, Madrid, Taschen, 2005, pp. 50-51.

Era una pieza escultórica, ya que era un material colocado en el suelo de una galería de arte y no tenía más función que la de ser contemplado por el público. Sin embargo al mismo tiempo es una obra efímera (sólo papel): fotografías que únicamente mostraban lo que ya había en esa sala. Era un juego, una paradoja entre ver y no ver, entre revelar y ocultar. Por entonces estaba leyendo a Wittgenstein y me interesaba especialmente un pasaje en el que habla de pensar en algo y verlo al mismo tiempo. De algún modo, la fotografía del suelo debía ser análoga al acto; además era un gesto embrionario de anticapitalismo, porque no habría tenido sentido llevarse la obra a otro lugar: no se podía coleccionar, sólo podría estar donde estaba¹⁸⁵.

Pero yendo aún más allá de estos aspectos, otra particularidad interesante de esta pieza es que, al igual que muchas de las obras generadas durante el período en el que se desarrolló el llamado arte conceptual, en lo que consistía realmente, lo que era en origen, no es sino una serie de instrucciones, que al seguirlas daban como resultado la obra que puede verse en las imágenes. Las instrucciones en cuestión decían: «Un camino a lo largo del suelo, de proporciones 1x21 unidades, fotografiado. Las fotografías impresas al tamaño real de los objetos y pegadas al suelo, de tal modo que las imágenes sean perfectamente congruentes con sus objetos»¹⁸⁶. Esta pieza ha sido realizada en varias ocasiones, pero con la particularidad que su propia naturaleza conlleva, siendo siempre diferente, acorde al lugar en que era instalada.



23. *Photopath*, 1967 (Tarjeta de instrucciones)

¹⁸⁵ Victor Burgin, entrevista con Tony Godfrey publicada en *Block*, 7, 1982, citado en Peter Osborne, *Arte conceptual*, Londres, Phaidon, 2006, p. 126.

¹⁸⁶ Fundació Antoni Tàpies, *Victor Burgin: una exposició retrospectiva*, op. cit., p. 56.

Vemos por lo tanto en esta obra que la conexión con los trabajos vistos se da a varios niveles, ya que las similitudes de orden visual vienen de la mano de consideraciones de tipo conceptual —en concreto este vínculo es especialmente claro con las fotografías que componen la serie *Déjà-vu*. Pero a su vez, pone en juego otros factores que redimensionan lo visto, llevándolo a otros ámbitos, mostrando otras posibilidades de articulación entre imagen y palabra, y donde ese extrañamiento se da por un tipo de efecto similar, pero a la vez, al estar dispuesto como un camino difícilmente practicable, nos lleva a otro tipo de reflexiones.

JOSEPH KOSUTH

Joseph Kosuth es conocido como uno de los teóricos y mayores impulsores del arte conceptual, ayudando a su consolidación, y siendo el principal representante junto a Art & Language de la tendencia dentro del mismo más vinculada a la filosofía y al lenguaje¹⁸⁷. La famosa fórmula que sintetiza toda su teoría, «*art as idea as idea*», es el resultado de un posicionamiento crítico hacia formalismo y las artes objetuales, y en el que estableció una clara diferencia entre percepción y concepto¹⁸⁸, favoreciendo la dimensión lingüística del arte. El propio artista declarará: «El arte que yo denomino conceptual lo es porque se basa en una investigación en torno a la naturaleza del arte»¹⁸⁹. Por lo que más que una praxis lo considera una actividad cuya aportación es teórica, «en el sentido de que reflexiona sobre el arte del pasado y del presente e intenta llegar a una serie de conclusiones»¹⁹⁰.

Prácticamente a la vez que Burgin realizaba el trabajo que acabamos de ver, Kosuth planteaba esta conocida obra en la que junto a un objeto presentaba su reproducción fotográfica y su definición extraída del diccionario —también en forma de ampliación fotográfica. Esta pieza es parte de lo que Kosuth denominó protoinvestigaciones¹⁹¹, a

¹⁸⁷ En base a las catalogaciones hechas entre otros por T. Godfrey y Robert C. Morgan, y que recoge Anna María Guasch en el capítulo dedicado al arte conceptual dentro su libro *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 177-178.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 170.

¹⁸⁹ Citado por Carmen Fernández Aparicio en el texto que acompaña la obra de Joseph Kosuth *One and Three Chairs (Una y tres sillas)*, perteneciente a la colección del MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [consulta: 2015-08-29]. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>>.

¹⁹⁰ Anna María Guasch, *op. cit.*, p. 171.

¹⁹¹ *Ibid.* p. 178.

partir de las cuales se dio una paulatina desmaterialización en su obra, para acabar centrándose casi exclusivamente en el uso del lenguaje —eso sí, en diferentes soportes. Para esta ocasión he escogido, entre las múltiples variantes que existen de la pieza —en cuanto al objeto empleado, ya que hay versiones con paraguas, reglas, mesas, etc.—, la que está planteada a partir de una silla —y que en este caso concreto corresponde a una pieza de la colección del MNCARS— por el vínculo más o menos directo que establece con una de las obras de mi producción, *Silla (proyecciones de Déjà-vu)*.

One and Three Chairs (Una y tres sillas) se considera una de las primeras obras conceptuales que el artista concibió, siguiendo un criterio que él mismo calificó como «anti-formalista» y que, con un sentido tautológico, se aproxima a una misma reflexión desde tres perspectivas diversas: mediante el objeto (la silla), su representación o índice (la fotografía de la misma silla), y dos elementos lingüísticos (la palabra que designa al objeto y su definición). Kosuth llama de ese modo la atención sobre un triple código de aproximación a la realidad: un código objetual, un código visual y un código verbal (referente, representación y lenguaje)¹⁹².



24. *One and Three Chairs* (Una y tres sillas), 1965

¹⁹² Carmen Fernández Aparicio, *loc. cit.*

Si respecto a la obra de Kosuth se podría decir que en el espectador se provoca una especie de «cortocircuito en el que el acto de mirar está ligado irremediabilmente al del leer y comprender», exigiendo del que la observa una «lectura analítica y comparativa acerca de los distintos estados de percepción de un objeto»¹⁹³, en mi pieza ese efecto se daría en tanto esas tres dimensiones están de algún modo superpuestas, fusionadas, entrelazadas. Lo que puede plantear y verse en esta pieza de Kosuth de forma digamos «desplegada», se aglutina e hibrida en mis trabajos. Entonces, si según este artista la finalidad de esa obra era en cierta medida «describir el modelo modernista como tautología»¹⁹⁴, como una circularidad, una relectura desde el momento actual y en base a la perspectiva dibujada en este trabajo plantea una tesitura interesante, tal vez paradójica, en tanto podemos pensar que esa descomposición de diferentes modos de acceso a la realidad se ha replegado, y que hoy esa superposición se da más allá del estricto ámbito del arte, en una aproximación a la realidad en la que, siguiendo algunos de los planteamientos teóricos vistos, esto se da de forma «integral»; algo que por otro lado quedaría en cierto modo recogido en esas obras de mi trabajo artístico.

MICHAEL KIRBY

Descubrí a este artista y esta obra en particular por casualidad, en el momento de ir avanzando en la bibliografía y recabando datos, antes de ponerme a redactar, y he de decir que me causó bastante sorpresa. La obra en cuestión es una «escultura fotográfica», un tetraedro instalado en el espacio, y en cuyas caras mostraba lo que se vería, digamos, a través de ellas de no estar colocada la pieza en ese espacio determinado. En el libro en cuestión aparece solamente el tetraedro desplegado en el plano, y no he encontrado ninguna del mismo «insertado», como el propio artista decía, en el espacio. Me permito incluir la cita casi íntegra, tal y como figura en el libro de consulta, ya que me parece especialmente interesante:

La finalidad principal del empleo de fotografías en mi obra es la de insertar la pieza escultórica en el espacio que la rodea. Las fotografías se toman «a través» de la pieza (haciendo dos fotos, una con la escultura en su posición y otra con la pieza quitada, lo

¹⁹³ Anna María Guasch, *op. cit.*, p. 179.

¹⁹⁴ Joseph Kosuth, «Art after Philosophy», en *Studio International*, parte 1, p. 135, [ed. cast.: *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, trad. de Gregory Battcock (ed.), Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 68-81] citado por Anna María Guasch, *op. cit.*, p. 179.

que es posible incluso con una estructura sólida) o bien con la cámara colocada sobre la superficie de la escultura, fotografiando directamente lo de fuera. Este último procedimiento proporciona lo que yo llamo una fotografía «espejo»: un «reflejo» directo del espacio. Cuando están montadas en la estructura final, las fotografías relacionan la obra con su entorno inmediato. La información en las fotografías remite al entorno real, «insertando» la obra, de manera que no puede retirarse de su posición exacta sin destruir su contenido estético y psicológico.

Si una fotografía y su tema se presentan para que se tome conciencia de ellos, existe una conexión entre ellos. Puesto que las fotografías en mi escultura inserta «apuntan» a sus temas, yo conceptualizo esa relación como una línea recta o un rayo (algo así como el rayo infrarrojo invisible de un proyector) que une los dos. Para mí la estructura física de la obra se compone de estos elementos mentales; su forma es, en parte, intangible.

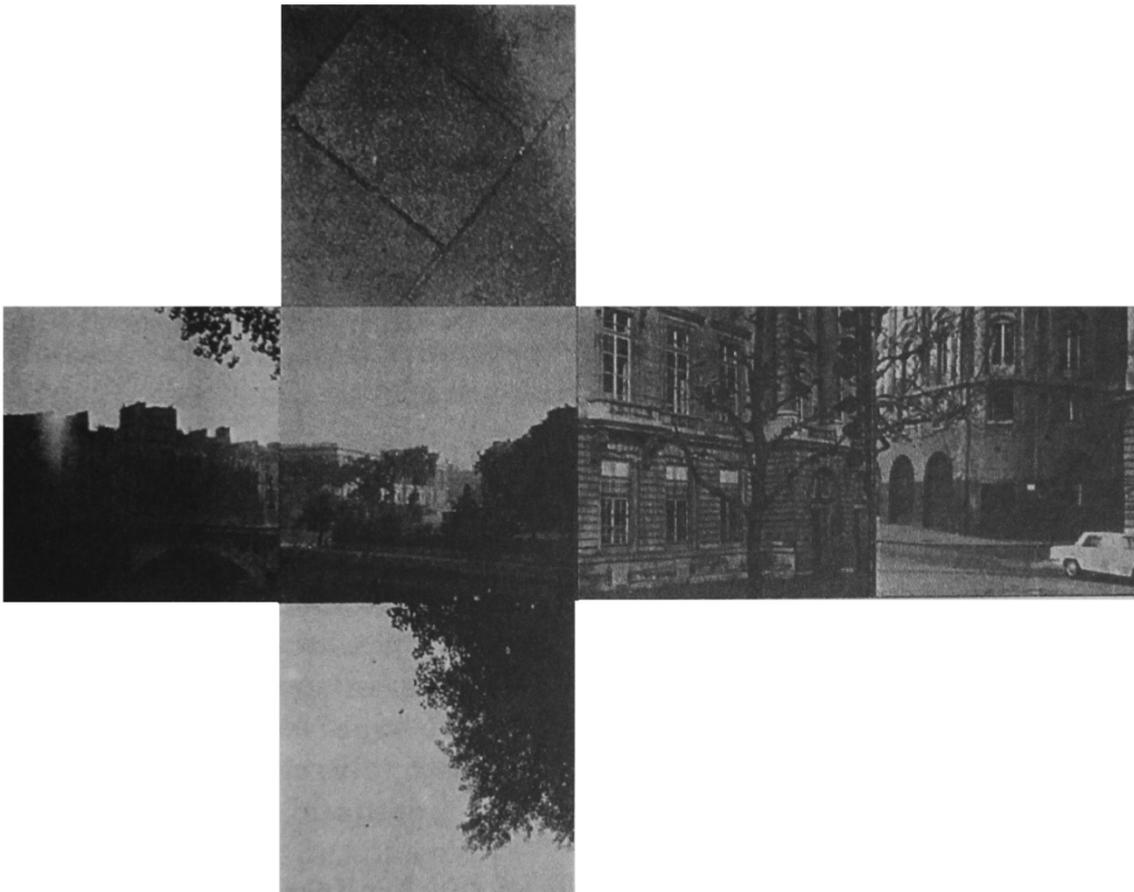
Vale la pena remarcar entonces como el artista considera sus piezas en tanto objetos insertos en un espacio determinado, con el cual establecen una suerte de conexión que hace que la obra no se limite a esa estructura con fotografías en sus diferentes caras, sino que se extiende a su entorno e igualmente al espacio mental del que las observa:

[...] Así pues, las fotografías pueden establecer conexiones y dibujar líneas en el espacio, pero pueden también unir distancias de una manera más intelectual refiriéndose a lo que no está presente. Cuando se emplea sistemáticamente, este tipo de relación puede, por ejemplo, unir dos secciones de la misma obra que están muy distantes y fuera del alcance del contexto visual.

En todas mis obras insertas, el objeto físico real se utiliza para crear una estructura mucho más grande, en parte cerebral. La escultura es una máquina o instrumento para ser utilizado por la mente conceptual, más que una masa o forma a la que mirar. De la misma manera que un instrumento como un metro o un microscopio se puede emplear activamente antes de que proporcione resultados, estas obras pueden usarse como instrumentos visuales antes de que se puedan comprender. Esta operación lleva su tiempo, y yo considero que mi trabajo es básicamente contemplativo [...]¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Michael Kirby, «A Statement, May 10, 1979» [«Declaración, 10 de mayo de 1969»] en *Artists and Photographs*, Multiples Gallery, Nueva York, 1970, citado por Lucy R. Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, pp. 210-212.

Por lo tanto, junto a la cuestión del proceso de producción, también me parece igual o más relevante para lo que se verá después, la consideración a nivel conceptual que el artista tiene de su obra, como una herramienta para trabajar con el intelecto. En la descripción posterior que se hará pormenorizadamente de las piezas de este proyecto de investigación, se verá hasta qué punto muchos de los aspectos que aquí se muestran se pueden ver en ellas recogidos, aunque con las diferencias obvias fruto del paso del tiempo y de las circunstancias diferentes que configuran nuestro presente respecto al momento en que se produjo esa obra. Pese a ese desfase temporal, hay dos trabajos en particular que recogen por separado algunos de esos aspectos que se ven reunidos en esta pieza; y una de ellas, la de producción más reciente, en la que esa dimensión de instrumento con el que aproximarse de otro modo a un espacio, a un territorio, me parece especialmente bien reflejada —y que son en este orden *Stone-Box* y *S/T: Saaren Tetraedri*.



25. *Pont Neuf: la construcción de un tetraedro en el espacio*, 1970

ROBERT SMITHSON

El discurso teórico de Robert Smithson fue clave en la gestación y el desarrollo del denominado arte de la tierra, el *Earth Art* estadounidense –que tendrá un desarrollo paralelo en Europa bajo la denominación de *Land Art*¹⁹⁶. Este movimiento, a través de la intervención en grandes espacios abiertos, supuso además del abandono del taller como espacio privilegiado para la creación artística, un «cambio radical en el concepto y en la objetualidad de la obra de arte que, en la mayoría de los casos, tan sólo podía perdurar en el tiempo y ser percibida por el espectador a través de filtros mediáticos», algo que acabó propiciando un «intenso debate en torno a la naturaleza del arte y a sus mecanismos de difusión y comercialización»¹⁹⁷. En cuanto al viaje particular emprendido por Smithson, se irá alejando paulatinamente del

objeto discreto a través de la noción de la «escultura como lugar», y de un reconocimiento de la naturaleza transitoria de la materia y de las condiciones espaciales y temporales, iniciado por el arte procesual durante el breve período de tiempo de 1966-69, hacia un rechazo de la galería y la institución como únicos emplazamientos para el arte¹⁹⁸.

Si he querido introducir este artista en este apartado de referentes, más que por las similitudes que pueda haber entre algunas de sus obras y las mías –o además de por eso–, es por la forma que tenía de entender el arte y de aproximarse a la realidad. En el artículo que se publicó en 1968 en *Artforum*, y que algunos consideran el manifiesto del mencionado movimiento¹⁹⁹, Smithson expone:

La superficie de la tierra y las ficciones de la mente tienen un modo de desintegrarse en las regiones discretas del arte [...]. La propia mente y la tierra están en un constante estado de erosión: los ríos mentales desgastan orillas abstractas, las ondas cerebrales socaban acantilados de pensamiento, las ideas se descomponen en piedras de desconocimiento y cristalizaciones conceptuales se deshacen formando depósitos de razón arenosa. Este magma geológico tiene una gran capacidad de movimiento en el sentido

¹⁹⁶ En su libro Anna María Guasch ofrece algunas de las razones por las que se estableció tal diferenciación, además de dar información detallada sobre la bibliografía existente para profundizar en este tema. Anna María Guasch, *op. cit.*, pp. 51-52.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁹⁸ Maggie Gilchrist; James Lingwood, «La ruina de los límites anteriores», en *El paisaje entrópico: una retrospectiva, 1960-1973* [catálogo], Valencia, IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1993, p. 9.

¹⁹⁹ Anna María Guasch, *op. cit.*, p. 53.

más físico. El movimiento es imperceptible, pero aplasta el paisaje de la lógica bajo sueños glaciares. Este lento fluir le hace a uno consciente de la turbieza del pensamiento. Asientos, deslizamientos de detritos, avalanchas, todo tiene lugar dentro de los resquebrajados límites del cerebro. El cuerpo entero es atraído hacia el sedimento cerebral, donde las partículas y los fragmentos se manifiestan como una conciencia sólida. Un mundo fracturado y decolorado rodea al artista. Organizar toda esa maraña de corrosión en estructuras, compartimentos y subdivisiones es un proceso estético que apenas se ha tratado [...] ²⁰⁰.

Este tipo de analogías, de experiencias que discurren entre lo interior y lo exterior, que se conducen sobre una especie de lugar intermedio, o que encuentran equivalencias entre los fenómenos que se dan en el exterior y aquellos que se dan en la mente humana, me parecen especialmente relevantes para el tipo de actividad que aquí nos ocupa. Cuando este tipo de asociaciones las plantea un artista —aunque no exclusivamente, ya que hemos podido ver la relación con la visualidad tan esclarecedora que se pueda dar desde un ámbito teórico—, te permiten entender mejor y llegar a contemplar de otro modo ciertos aspectos de su obra. Otro ejemplo de experiencia que llega a configurar la forma de entender el arte que puede tener una persona, podría ser aquella que Didi-Huberman incluye en el texto del que nos hemos ocupado, en la que Tony Smith —artista que a su vez tendrá una gran influencia en Smithson ²⁰¹—, tras una travesía nocturna en coche por una zona industrial, situada en una planicie rodeada de colinas, en la que apenas había más luz que las de las fábricas a lo lejos y la de los focos del coche sobre el negro asfalto, de algún modo tuvo una revelación. La experiencia de la ruta como algo claramente definido pero socialmente no reconocido, le llevo a la conclusión de que, de algún modo, había llegado «el fin del arte» ²⁰². Una experiencia, la del camino, la del viaje, que de nuevo nos conduce a la forma de concebir el arte que tenía Smithson —según plantean Maggie Gilchrist y James Lingwood en el catálogo de la exposición retrospectiva que tuvo lugar en el IVAM en 1993:

Las correspondencias improbables no son más que aspectos diferentes de una interacción compleja y dramática, un equilibrio activo y dinámico en lugar de un equilibrio estático. Siguiendo este camino zigzagueante entre la naturaleza y la cultura, la ciencia y la ficción, la ciencia y el mito, la civilización y el desierto, lo vernáculo y lo geológico, el

²⁰⁰ Robert Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects», en *Artforum*, septiembre de 1968, pp. 44-50, citado por Lucy R. Lippard, *op. cit.*, p. 99.

²⁰¹ Anna María Guasch, *op. cit.*, p. 52.

²⁰² Tony Smith, citado por J.-P. Criqui, «Trictrac pour Tony Smith», *Artstudio*, nº 6, 1987, pp. 44-46, citado por Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, *op. cit.*, p. 64.

centro y la periferia, Smithson revela que le interesa menos llegar a un destino fijado, en el sentido convencional, que viajar²⁰³.

La noción de trayecto, de deriva, como tiempo-espacio para el conocimiento, como fin en sí mismo, es algo que comparto personalmente y que me parece especialmente relevante para el presente trabajo de investigación, por lo que se retomarán algunas de estas ideas a propósito de la metodología del trabajo en el punto dedicado a la producción. Si nos centramos ahora en la obra de este artista, podemos advertir cómo ésta «se inspira en todo movimiento fluctuante, hacia la periferia y de vuelta al centro, y por una serie de oposiciones aparentemente antitéticas que se hacen relacionales y recurrentes, transformadas por su imaginación de gran riqueza asociativa, dialéctica»²⁰⁴. Aunque la mayor parte de su trayectoria como artista me parece muy interesante e igualmente relevante para el proyecto, voy a detenerme en dos series de piezas en particular, que acompañaré también de algunas declaraciones del propio artista acerca de las mismas. Son los conocidos *Nonsites* y los *Mirror displacements*. Pienso que cada una, sin ser formalmente similar a las obras de mi producción, sí vehiculan muchas cuestiones similares referentes a la relación entre interior y exterior, de la obra con el lugar del que ha sido extraída —o en el que fue colocada en un primer momento—, de la imagen con aquello que muestra... y que condensan a su vez gran parte de lo planteado por Didi-Huberman a propósito de la «imagen dialéctica».



26. *Nonsite (Essen Soil and Mirrors)*, 1969

²⁰³ Maggie Gilchrist; James Lingwood, «La ruina de los límites anteriores», en *El paisaje entrópico: una retrospectiva, 1960-1973*, op. cit., p. 11.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.



27. *Mirror with Crushed Shells (Sanibel Island)*, 1969



28. *Rocks and Mirror Square II*, 1969

Así, bajo esa capa de primeras oposiciones más generales ya citadas de ciencia/arte, cultura/naturaleza, centro/periferia, discurren otras muchas de segundo grado, a modo de capas estratificadas, y con las que establecen un constante diálogo: creación/destrucción, integración/desintegración, fragmento/conjunto, flujo/cesación, abierto/cerrado, aquí/allí, Site/Nonsite²⁰⁵. Esta última, que es una combinación de diferentes de esas variantes, lugar o emplazamiento/obra-exterior y no-lugar o ausencia de lugar/obra-interior, fue la base sobre la que desarrolló toda una serie de piezas denominadas *Nonsites*: «[...] el *Nonsite*, como obra, como fragmento del *Site*, es a un

²⁰⁵ *Ibid.*

espacio interior de la galería o museo lo que el *Site* es a un espacio abierto sin connotaciones artísticas –mina, cantera abandonada, etc»²⁰⁶. En conexión con lo que mencionábamos acerca del viaje, podemos advertir que el propio artista dirá:

Me interesé por primera vez por los lugares al viajar y enfrentarme simplemente con los materiales empleados por algunos sectores en estado puro, antes de que se refinaran para convertirse en acero, pintura o cualquier otra cosa. Mi interés por el lugar fue en realidad una vuelta a los orígenes del material, una especie de desmaterialización de la materia refinada. [...] Esto inició también un diálogo entre el espacio interior de la exposición y los lugares exteriores²⁰⁷.

Pienso que algo de todo esto se puede reconocer en las instalaciones de mi línea de producción, ya que de un modo similar esos objetos han sido recogidos en diferentes lugares y llevados a la sala, estableciendo esa conexión virtual entre el exterior y el interior. Pero además en muchos también existe ese factor de «material en bruto», sin refinar, en particular en aquellos consistentes en elementos naturales –aunque en esta ocasión son vegetales en vez de minerales, y a los que en vez de contraponerse el acero de esas estructuras que contenían las rocas y la arena en el caso de Smithson, se contraponen la luz «refinada» del pixel. Continuando con la reflexión introducida del artista acerca de sus *Nonsites*, vemos que recogiendo varios de estos aspectos plantea:

En cierto sentido mis no-lugares son habitaciones dentro de habitaciones. [...] A lo que te enfrentas realmente en un no-lugar es a la ausencia de lugar. Se trata de una contradicción más que de una ampliación de escala. [...] Lo que yo hice es ir fuera de los límites, elegir un punto y reunir material puro. [...] Hay una dialéctica entre dentro y fuera, abierto y cerrado, centro y periferia. Va cambiando constantemente en esta duplicación sin fin, por lo que el no-lugar funciona como un espejo y el lugar actúa como un reflejo. La existencia se vuelve tan dudosa como un espejo²⁰⁸.

En estas declaraciones puede apreciarse ya un desplazamiento hacia las que serían sus siguientes obras, y que recogerán parte de lo trabajado en los no-lugares, pero redirigiendo la reflexión hacia otros parámetros. Así pues, en relación a la serie de «desplazamientos de espejos» que realizó en el Yucatán, en otro momento declarará:

²⁰⁶ Anna María Guasch, *op. cit.*, p. 59.

²⁰⁷ Robert Smithson, «Fragmentos de una entrevista con Patricia Ann Norvell, abril de 1969» [editado por Lucy R. Lippard y Robert Smithson; unas cuantas adiciones realizadas por el artista], en Lucy R. Lippard, *op. cit.*, p. 141.

²⁰⁸ *Ibid.*

Utilizo un espejo porque el espejo, en cierto sentido, es tanto el espejo físico como la reflexión: el espejo es un concepto y una abstracción; [...] Con todo, la unidad bipolar entre los dos lugares permanece. Aquí, el *site/non-site* [lugar/no-lugar] queda englobado por el espejo como dialéctica²⁰⁹.

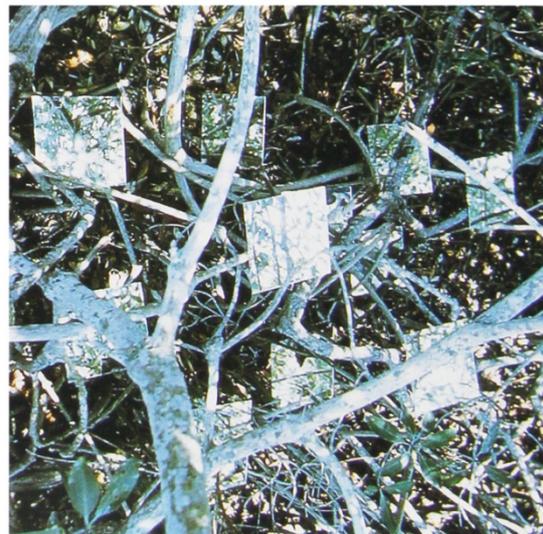


29. *Chalk-Mirror Displacement*, 1969

Para finalizar se puede apreciar cómo en esta última cita se condensan varias de las ideas analizadas para este autor, en conexión con algunos de los planteamientos teóricos que veíamos hace varios puntos, y que a su vez apuntan a algunas de las problemáticas que se verán en mi producción. En concreto, aunque en una de las obras fotográficas que se verán en el punto dedicado a la obra inédita, *S/T: Saaren Tetraedri*, se emplea la imagen fotográfica inserta en el entorno mediante el uso de una estructura —de un modo similar al que empleaba el referente anterior—, el tipo de cuestionamiento visual que propone guarda bastantes similitudes con esto. En la superficie del objeto queda recogida la imagen del entorno, pero mediante una especie de desvío, reapare-

²⁰⁹ Robert Smithson, entrevista con William C. Lipke, 1969, citado en Peter Osborne, *op. cit.*, p. 137.

ciendo en un lugar adyacente que no es el propio, que al tiempo conecta y muestra desvirtuado. Introduciré una última frase de Smithson, que pienso pone de relieve algunas de esas similitudes entre su planteamiento y el mío, pese a las obvias diferencias formales: «Más que hacer, las obras entrañan un cierto grado de deshacer, de separar y volver a juntar. No se trata tanto de crear algo como de «descrear», o desnaturalizar, indiferenciar, descomponer [...]»²¹⁰. En definitiva, coger un pedazo del espacio circundante e insertarlo en un lugar cercano mediante la imagen impresa —en lugar del reflejo—, conectando y cortocircuitando en el mismo movimiento.



30. *Yucatan Mirror Displacements*, 1969

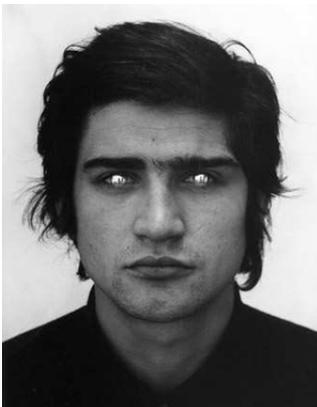
²¹⁰ Robert Smithson, «Fragmentos de una entrevista con Patricia Ann Norvell, abril de 1969» [editado por Lucy R. Lippard y Robert Smithson; unas cuantas adiciones realizadas por el artista], en Lucy R. Lippard, *op. cit.*, p. 141.

GIUSEPPE PENONNE

La obra de Giuseppe Penone creo que, si bien entendida en tanto corpus artístico, tomado en su totalidad, tal vez discurre por unos senderos que no tienen que ver del todo con lo abordado en mi línea de producción –algo debido obviamente, además de a los posibles intereses diferentes, a la diferencia generacional– es, de los artistas aquí incluidos, con la que pese a todo más similitudes se pueden encontrar, aunque sea de una forma dispar. Tal vez la familiaridad con ese entorno en el que creció, el que de alguna forma me sea más cercano –de nuevo pese a las diferencias existentes– que el de artistas como por ejemplo Robert Smithson, hace que me identifique especialmente con el tipo de inquietudes y la poética empleada en sus piezas.

Penone, a lo largo de su trayectoria ha abordado problemáticas que tienen que ver con la visualidad, la mirada, la imagen, pero en una estrecha e íntima conexión con otras dimensiones, táctiles, olfativas... corporales en definitiva, abordando la conexión del ser humano con el mundo que le rodea de múltiples formas, pero con una constante en el tipo de materiales que empleaba para su materialización, extraídos de su entorno más inmediato, y con una atención especial a lo temporal. La utilización de esos materiales «pobres», extraídos de la naturaleza, además de la recuperación de un tipo de modos de hacer vinculados a lo sensorial, a lo temporal, lo procesual incluso, harán que este artista sea incluido, al menos en un primer momento, dentro del denominado «arte povera».

31. *Rovesciare i propri occhi (Darle la vuelta a los propios ojos)*, 1970



32. *Sguardo vegetale (Mirada vegetal)*, 1995

Este movimiento se posicionará en contra de la definición del arte como algo limitado y valioso. Reclamará una operatividad basada en valores marginales y pobres tal y como postularía el principal teórico del movimiento Germano Celant²¹¹, y que en su texto para el catálogo de la exposición *Arte Povera E Im Spazio*, considerado el primer manifiesto povera, rechazará «todo tipo de visualidad, toda superestructura histórica y simbólica que no esté directamente ligada a la sustancia material del objeto, a su presencia física y al comportamiento del sujeto»²¹². Partiendo de una concepción antropológica del arte, «al lado de la frialdad anónima del universo industrial del pop y de la higiene formal del minimal, el povera reivindica el calor de los materiales, la puesta en escena de tensiones y de energías naturales»²¹³. Fruto de las circunstancias históricas del momento y de las dinámicas sociales que corrieron en paralelo al surgimiento y posterior desarrollo a finales de los años 60 del arte povera, éste irá perdiendo paulatinamente su estatus objetual en aras de una mayor importancia de la acción, al «abordar nuevos valores de la experiencia y de la acción político-cultural»²¹⁴. A su vez, el dinamismo propio del movimiento propició que, entrados ya en los años 70, comenzaran a oírse voces discordantes dentro del mismo²¹⁵.

Volviendo a la obra de Penone, por un lado se puede apreciar como recoge algunos de los preceptos y preocupaciones del arte póvera, pero por otro tiene sus propios planteamientos y ha seguido su propio desarrollo, desmarcándose tempranamente de los postulados críticos y políticos de algunos de los compañeros de este movimiento²¹⁶. Lo que quiero destacar de cara a esta investigación, es la forma en que reflexiona sobre la imagen, entendida en sentido amplio, no solo como algo bidimensional, sino como algo espacial, con volumen, táctil, que tiene un desarrollo temporal, y la aplicación o la intersección con esa otra problemática que es la de la relación del ser humano con su entorno, con la naturaleza. Pero aquí me gustaría destacar un aspecto en oposición al cual quiero plantear mi lectura. Más que ver este tipo de práctica como algo mítico, como el intento de instaurar una «nueva mitología», de acuerdo a muchas de las interpretaciones que se han hecho tanto de este artista como del arte povera en gene-

²¹¹ Anna María Guasch, *op. cit.*, pp. 125-126.

²¹² *Ibid.* p. 128.

²¹³ *Ibid.* p. 130.

²¹⁴ *Ibid.* p. 126.

²¹⁵ *Ibid.* p. 127.

²¹⁶ CaixaForum, *Giuseppe Penone. Retrospectiva* [dosier de prensa], Barcelona, Fundació «La Caixa», 2015 [consulta: 2015-08-29]. Disponible en: <http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-i-giuseppe-penone-retrospectiva-i__816-c-3604__.html>.

ral, más que como ese intento de imponer un orden humano al caos natural²¹⁷, lo que sus obras hacen, desde mi punto de vista, es ofrecer —si nos abstraemos desde la concreción de cada pieza particular—, una imagen del mundo y de la imbricación indisociable entre el ser humano y en su entorno. En ellas, pienso, aparece condensada por un lado, la idea de que no podemos acercarnos a la contemplación de la naturaleza, si no es en tanto seres humanos, y por lo tanto seres de cultura, con toda un bagaje del que no nos podemos desligar —planteamiento desde la cual no es difícil llegar a la conclusión de que incluso el término naturaleza, entendido de forma abstracta, es una construcción. Y por otro, tal vez desde una visión que pondría de relieve la posible carga crítica existente en sus obras, la cada vez mayor manipulación y asfixia a la que sometemos nuestro planeta —en consonancia quizá con un cierto pensamiento ecológico. El propio Penone, se ha expresado en alguna ocasión en contra de ese viejo antagonismo, esa polaridad entre cultura y naturaleza, siendo el hombre en su opinión naturaleza y cultura en uno, creyendo que el artista debe situarse en ese espacio de intersección: «en la potencialidad de una brecha entre extensión y profundidad, entre ser y aparentar ser. Si la escultura en sí misma no es un producto cultural, es porque también es un producto natural»²¹⁸. Declaraciones que nos pueden remitir, por otro lado, a ese movimiento dialéctico de oscilación en torno a la escisión abierta en la imagen del hablaba Didi-Huberman.

33. *Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968

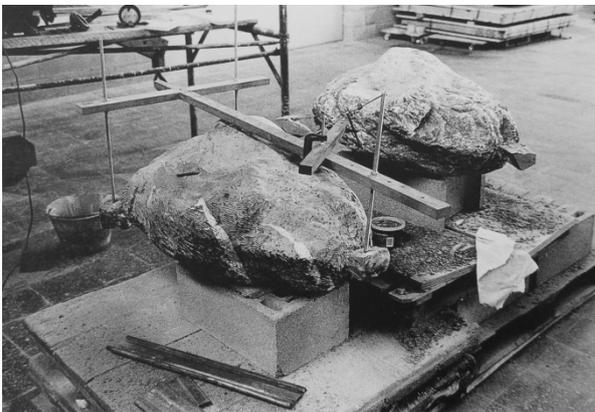


34. *Patate (patatas)*, 1977

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Citado por Doris von Drathen, «Memoria de lo vivido», en *Giuseppe Penone, 1968-1998* [catálogo], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999. p. 217.

Así, en sus obras trata de emular el efecto de los elementos, la acción de diferentes fenómenos naturales, como en *Ser río*, obra en la que reproduce de forma exacta una piedra que ha modelado el agua, presentando ambas, la piedra y su copia —esculpida en otra roca vale decir— en el espacio expositivo. O trata de modificar diferentes organismos vivos, como en *Patatas*, cuando a un elemento vegetal, mediante la utilización de un molde que lo modifica durante su proceso de crecimiento, le da una forma antropomorfa —aquí cabría pensar hasta qué punto, esto no podría ser considerado una metaimagen, ya que la mayor parte de especies domésticas, tanto animales como vegetales, han llegado a su configuración actual por la acción de la mano del hombre. Lo mismo ocurre en las diferentes obras realizadas con árboles, en las que mediante diferentes procedimientos de incisión deja algún tipo de impronta, algún tipo de marca, y que en su crecimiento evidencian más, recordando ese «contacto». Y en lo que podría ser una especie de fusión de estos dos procedimientos, en una serie de trabajos también realizada con árboles, identifica, (re)descubre una imagen, un «árbol» dentro del tronco de un árbol, resiguiendo sus anillos hasta una determinada fase de su crecimiento. Obras todas ellas en las que aparece contenido de forma ejemplar el vínculo entre las tres constantes de su obra, hombre, naturaleza y tiempo²¹⁹.

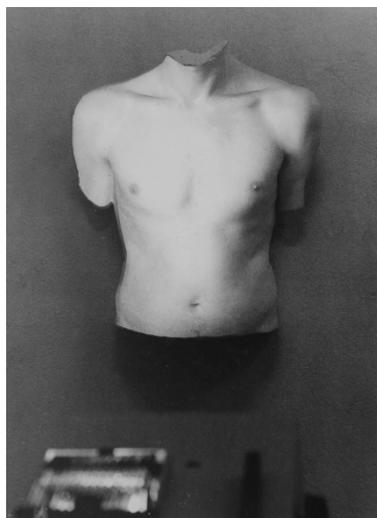


35. *Essere fiume 4 (Ser río 4)*, 1995-1996

²¹⁹ Doris von Drathen, «Trabajos sobre el tiempo», en *Giuseppe Penone, 1968-1998, op. cit.*, p. 75. Es especialmente interesante este texto del catálogo, en el que la autora mantiene un posicionamiento similar al de la lectura que vengo proponiendo aquí, encontrando en ese factor temporal la relevancia contemporánea e intuitiva de la obra de Penone, pp. 73-76 —y cabe tal vez apuntar, contraria a la de varios de los textos que en el mismo catálogo figuran, y que mantienen la mencionada dicotomía.

Para finalizar, una serie de trabajos que formalmente se distancia un tanto de las descritas, pero que conecta de forma más estrecha con algunas de mi línea de producción, consiste en varias instalaciones producidas con piezas de escayola sobre las que son proyectadas unas diapositivas. Tuve la oportunidad de ver estas obras junto con varias de las que se han citado, en una exposición retrospectiva del artista en el CaixaForum de Barcelona en 2005. Recuerdo la sensación general de asombro que me produjo esta exposición. Estaba a mitad de la carrera de bellas artes y pienso que de algún modo dejó un poso, algo que de una u otra forma ha ido aflorando en lo que he ido realizando posteriormente, aunque no haya sido consciente de ello prácticamente hasta el momento de ponerme a pensar en los referentes artísticos. En esa serie de obras, se da una superposición de «imágenes», una en volumen, un vaciado en yeso de una determinada parte del cuerpo, sobre la que se ha proyectado la imagen de ese mismo fragmento del cuerpo a partir de una diapositiva. Esta especie de «protomapping», de adaptación de una imagen proyectada a una determinada superficie de forma artesanal —ni siquiera la palabra video-mapping se puede emplear aquí, ya que se trata de diapositivas—, guarda muchas similitudes con las instalaciones que se verán en la parte del proyecto. En este caso el énfasis se ha puesto en una dimensión corporal que aparece aquí fragmentada, y las implicaciones derivadas de haber articulado esto a través del uso de la imagen, de la forma en que lo hace, creo que apuntan de un modo esclarecedor a problemáticas de crucial importancia hoy en día. A partir de esto, se verá cómo en mis piezas se retoman varias de las constantes que hemos podido ver en los trabajos de Penone, redirigiéndolas y adaptándolas a nuevos interrogantes y con otras implicaciones si se quiere.

36. *Piede (Pie)*, 1972



37. *Torace (Torso)*, 1972



Los siguientes tres ejemplos los he incluido principalmente por cuestiones técnicas, y pese a que el grueso que vehicula su práctica como se verá no tiene que ver del todo con mi línea de investigación, algunas implicaciones conceptuales derivadas de utilizar una determinada tecnología y de una determinada forma son inevitables. Todos ellos son artistas en activo, si bien los dos primeros son ya artistas consagrados con una larga carrera a sus espaldas, siendo el tercero un artista con una trayectoria consolidada pero de una generación más cercana a la mía, y con una práctica que incide más directamente en el uso de las nuevas tecnologías.

TONY OURSLER

He querido introducir a este artista por la técnica empleada en varias de sus conocidas videoinstalaciones, ya que se trata de una utilización de la imagen luz bastante particular. Oursler ha sido catalogado como pionero del videoarte en los años 80, y el mismo dirá en referencia a esos primeros años de su práctica: «mi primera idea de que podía ser arte para mi generación era una tele explosionada»²²⁰. Conforme su carrera fue evolucionando, este artista llegará a diseñar un particular método para producir algunas de sus videoinstalaciones, en las que proyectará, sobre maniqués y muñecos de trapo de diferentes tamaños y dispuestos en situaciones diversas, rostros –de actores profesionales, artistas, escritores, performers– que reflexionan «sobre los deseos humanos, los sueños, las ansiedades y la influencia de los media en la psique humana»²²¹.

En sus videos y videoinstalaciones, Tony Oursler emplea «un vocabulario formal engañosamente simple, inspirado en los códigos de los largometrajes populares y programas de televisión que invaden la cultura contemporánea» que nos ayudan a tomar en consideración además de las «complejidades de la percepción y la política de control» que ejercen los medios, la forma en que «nos sentimos perdidos o engañados por esas tecnologías para poder subrayar la relación de los medios con el hombre, la memoria, el inconsciente y el deseo profundamente humano de ensimismarse en la fantasía».²²² Los «personajes» que pueblan sus instalaciones personifican estados emocionales es-

²²⁰ «My early idea of what could be art for my generation was an exploded TV». Extraído de la Biografía que figura en la web de una de las galerías que representa al artista, la Lisson Gallery [consulta: 2015-08-28]. Disponible en: <<http://www.lissongallery.com/artists/tony-oursler>>. La traducción es mía.

²²¹ Anna María Guasch, *op. cit.*, p. 458.

²²² Elizabeth Janus, «Pintar mediante imágenes en movimiento», en *Tony Oursler* [catálogo], Valencia, IVAM, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura y Educació, 2001, p. 53.

pecíficos que muestran la conexión existente entre los medios y los estados psicológicos que estos son capaces de provocar²²³. En concreto, instalaciones como *Judy*, reúnen las preocupaciones de este artista sobre el lenguaje, con las investigaciones acerca de la violencia, los medios de comunicación y la psicología —siendo el tema en este caso concreto una patología determinada, el TMP o trastorno de personalidad múltiple²²⁴. En su producción reciente, Oursler ha seguido experimentando con el uso de la proyección en soportes no habituales, empleando diferentes objetos, superficies y volúmenes, diseñados exprefeso para este tipo de instalaciones, en los que aparecen nuevos materiales con transparencias, texturas y diferentes calidades. Además recurre a todo tipo de aparatos ópticos, combinando las nuevas tecnologías con dispositivos obsoletos —generando en ocasiones ambientes inmersivos—, que conectan las anteriores implicaciones con la aparición de lo virtual y del ciberespacio.

38. *Stone Blue*, 1995



39. *Piggy*, 1994

Volviendo a esas piezas a las que me refería al comienzo, aunque temáticamente tal vez sean más lejanas a lo que aquí se ha visto, técnicamente es uno de los primeros que utilizaran el vídeo para generar videoinstalaciones que combinan la proyección con objetos físicos, además de una cierta iluminación y teatralización que también pienso conecta con algunas de mis obras. Por la forma de utilizar proyectores y objetos

²²³ *Ibid.*, p. 77.

²²⁴ *Ibid.*

creo que se acerca a mi forma de trabajar tal vez más que algunos de los ejemplos que se verán más adelante, en los que el uso de las nuevas tecnologías se hace mediante procedimientos más complejos. En este sentido, por el momento en que empezó a realizar estas instalaciones, pienso que éstas pueden verse como una especie de videomapping artesanal —sobre todo hablo aquí de las primeras, ya que seguramente en las más recientes y elaboradas, debido a la tecnología existente, utilice software diseñado para tal efecto. Remarco este aspecto porque pienso que parte del interés en los procesos de creación es utilizar la tecnología de un modo para el que no ha sido expresamente diseñada, y es de ahí de donde surgen muchas veces resultados inesperados y con una particular fuerza, siendo estos lo que a menudo marcan el posterior desarrollo de la tecnología de cara adaptarse a esos hallazgos y afinarlos, facilitar su uso y aplicación perdiendo parte de la potencia inicial por en el camino.

40. *Cyc*, 2003



41. *Obscura*, 2014

Un último aspecto a nivel técnico a recalcar es el hecho de que Oursler nunca oculta los medios utilizados, «insistiendo en que el proyector y el reproductor de vídeo deben estar a la vista del espectador como parte integral de sus obras o instalaciones, desmitificando así la calidad mágica en la que se basa la atracción seductora del vídeo»²²⁵. En mi producción se verá cómo esto se ha planteado de igual modo para algunas instala-

²²⁵ *Ibid.*, p. 56.

ciones, mientras que en otras esa presencia del dispositivo es «descubierta» en la aproximación a la pieza, al interponerte como espectador entre el objeto instalado y la proyección —ya que el proyector es posicionado a propósito para que esto se produzca.

RAFAEL LOZANO-HEMMER

La obra de Lozano-Hemmer está vinculada de forma estrecha desde hace años al uso de la tecnología y la reflexión en torno al impacto que tiene en los individuos y en la sociedad. Como «artista electrónico», desarrolla instalaciones interactivas que pueden considerarse una intersección entre arquitectura y performance. El interés de este artista radica principalmente en crear plataformas para la participación pública, pervirtiendo el uso de tecnologías como la robótica, la vigilancia computarizada o las redes telemáticas, obteniendo lo que califica de «antimonumentos para la agencia externa»²²⁶.

Por las similitudes, sobre todo formales, con las instalaciones en las que he empleado imagen luz, quiero centrarme en una serie de obras que en su construcción han empleado un mismo principio, o han puesto en juego los elementos que las conforman de una forma bastante parecida. En concreto, lo que me llamó la atención es que en ellas la sombra juega un papel determinante, al igual que en las mencionadas obras de mi línea de producción, aunque de una manera un tanto diferente.

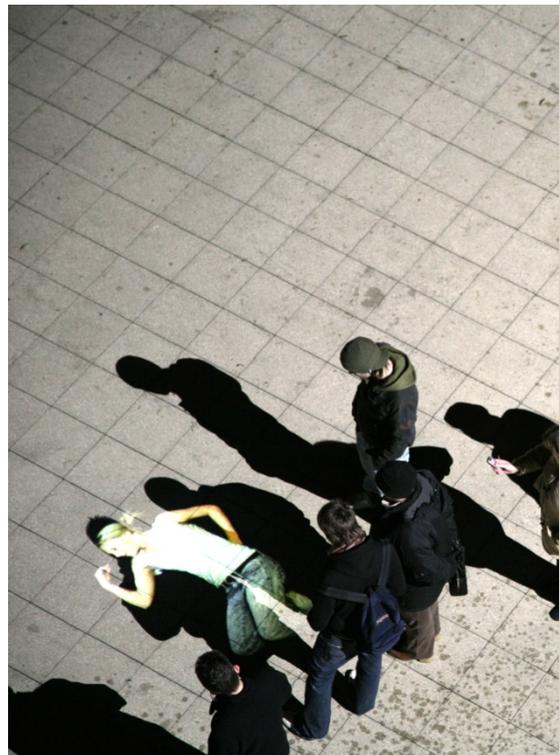
42. *Body Movies (Relational Architecture 6)*, 2001



43. *People on People*, 2010

²²⁶ Extraído de la biografía de la página web del artista [consulta: 2015-08-26]. Disponible en: <<http://www.lozano-hemmer.com/bio.php>>.

Las obras en cuestión son tres, *Body Movies*, *Under Scan (Bajo Reconocimiento)* y *People on people (Miembros del Público)*, siendo las dos primeras lo que el artista califica de «arquitecturas relacionales», instaladas en el espacio público, mientras que la tercera ha sido diseñada para la sala de exposiciones. En ellas, los espectadores se encuentran con que en las sombras que ellos mismos proyectan en una determinada superficie, gracias a una gran fuente de luz situada a sus espaldas, aparece la imagen de otras personas que reaccionan a sus movimientos y los interpelan. Para su construcción Lozano-Hemmer emplea, por un lado una gran fuente de luz blanca, que incide sobre una superficie de tal forma que la sombra de los espectadores es proyectada sobre ella. En segundo lugar, incorpora el uso de programas de videovigilancia y otro tipo de software que controla robóticamente varios proyectores, de forma que en esas sombras son proyectados de nuevo diferentes vídeos de gente que han sido grabados previamente —en el caso de la tercera instalación la imagen corresponde a la misma gente que se encuentra en ese momento en la sala, que es grabada y proyectada en directo, o con un pequeño desajuste temporal—, de tal forma que sólo son visibles en el espacio oscurecido por la presencia de esas personas que en ese instante están delante de los focos.



44. *Under Scan (Relational Architecture 11)*, 2005

Además de ese papel fundamental de la sombra –aunque en el caso de mis piezas lo que se deja ver es en realidad el objeto físico en sí, que la luz «oculta»– me parece también interesante, como ya se ha comentado antes, esa idea de subvertir el uso de determinadas tecnologías, utilizarlas de una manera para la cual no han sido expresamente pensadas. En relación a esto el artista apunta que estas obras «tratan de usar de un modo incorrecto las tecnologías de lo espectacular, para evocar un sentimiento de intimidad y complicidad en vez de provocar distancia, euforia, catarsis, obediencia o temor»²²⁷.

PABLO VALBUENA

Conocí la obra de este artista en una de las actividades incluidas dentro del *Sonar 2008* en Barcelona, en una exposición en el Centro de Arte Santa Mónica, donde se encontraba instalada una pieza que llevaba por título *Escultura aumentada*²²⁸. Para empezar ese término me parece de interés, ya que es también utilizado diferentes proyectos artísticos ahora ya más extendidos y comunes, que utilizan el video-mapping, pero que de alguna manera entra en oposición con otra acepción, y es la que se usa para designar aquellos dispositivos que añaden información en tiempo real a lo que se ve en la pantalla mientras lo captan con la cámara. Esa doble y diferente manera de interacción, dibuja en realidad dos líneas diferentes de avance para la tecnología, en esa su-puesta posibilidad de «aumentar» la realidad con información extra que no es inmediatamente accesible si no es a través del uso de algún aparato, y que no se si tal vez concluirán en un futuro.

Pero más allá de este primer aspecto, para lo que aquí nos ocupa, lo relevante es lo que pone en juego la mencionada pieza. Consistía en una serie de módulos de carácter geométrico, una serie de formas cúbicas blancas de diferentes medidas y de aspecto minimalista, dispuestas en una esquina de la sala, sobre las que se proyectaba un vídeo que redimensionaba toda la estructura. Esa proyección jugaba con los diferentes pla-

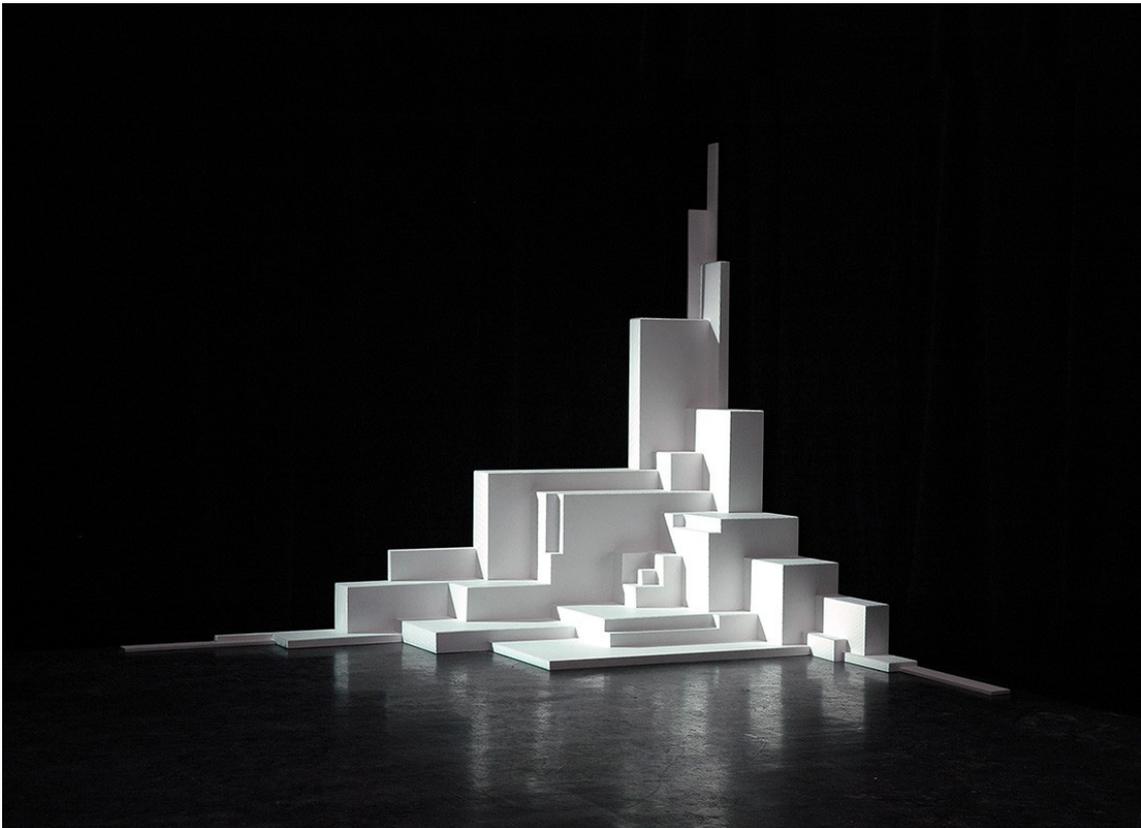
²²⁷ «*Body Movies* attempts to misuse technologies of the spectacular so they can evoke a sense of intimacy and complicity instead of provoking distance, euphoria, catharsis, obedience or awe». Extraído de la página web del artista [consulta: 2015-08-26]. Disponible en:

<http://www.lozano-hemmer.com/body_movies.php>. La traducción es mía.

²²⁸ Se puede consultar tanto esta obra como el resto de su trayectoria artística en su página web [consulta: 2015-08-26]. Disponible en:

<<http://www.pablovalbuena.com/selectedwork/augmented-sculpture-v1/>>.

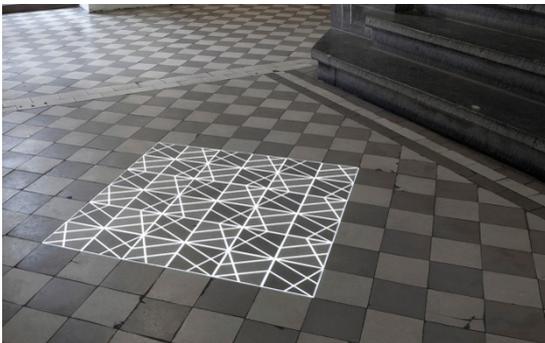
nos y volúmenes discurriendo sobre ellos, generando zonas de luz y de sombra, diversos patrones, texturas, cambiando de color, etc. Aunque ahora estamos ya acostumbrados a ver cosas similares y nuestra percepción lo ha naturalizado, recuerdo perfectamente el impacto que me produjo en ese momento. La articulación entre la imagen luz y el objeto, además estaba, desde mi punto de vista, bastante bien resuelta, en el sentido de que aunque se daban instantes en los que había una casi saturación de colores y contrastes, en términos generales estaba en sintonía, de algún modo dialogaba con aquellas formas –con esto me refiero a que no era efectista, del modo en el que muchos video-mappings en la actualidad lo son, ya que desde que fueran planteados en su inicio prácticamente en su totalidad por individuos o colectivos vinculados casi siempre a una actividad artística, su uso ha ido derivando cada vez más al de espectáculos de diversa índole, muchas veces con pretensiones meramente comerciales. La obra fue producida con la ayuda del Medialab Prado, y fue presentada por primera vez en 2007. Desde entonces a itinerado por multitud de centros a nivel internacional.



45. *Augmented Sculpture (Escultura Aumentada)*, 2007

Este artista ha seguido trabajando dentro de esta línea y sus hasta el momento discretas y «domésticas» intervenciones de video-mapping, han ido alcanzado cada vez unas dimensiones mayores, interviniendo ya tanto espacios arquitectónicos interiores como exteriores, aunque de nuevo siempre distanciándose por los motivos empleados y las implicaciones conceptuales de los mencionados «espectáculos de video-mapping». Lo interesante del trabajo de este artista es la relación, por un lado conceptual, ya que reflexiona sobre diferentes principios relacionados con la visión y la imagen, en este caso abordando cuestiones temporales y cinéticas en su confluencia con la arquitectura; pero principalmente técnica que hay con mis piezas, ya que en muchas de ellas, como se verá, se ha hecho esa labor de adaptación de la imagen proyectada a unos volúmenes y formas determinadas –tal y como se adelantaba a propósito del análisis de la obra de Tony Oursler. Así, por un lado está ese factor de semejanza del uso de proyecciones sobre superficies no convencionales, pero por el otro, la forma de hacerlo y el tipo de imágenes empleadas, está en mis obras directamente conectado a las cuestiones conceptuales que trato de vehicular.

46. *Time Tilings*, 2013



47. *Quadratura*, 2010

MARC LARRÉ

Quiero acabar con este artista porque de alguna manera cierra el ciclo abierto por Burgin en lo tocante a los referentes artísticos. Digo esto porque tras este repaso por la obra de varios artistas, en el que se han podido ir viendo nexos y características compartidas, advirtiendo conexiones con mi trabajo de producción y afinidades de diverso grado de intensidad, con la obra de este último, al igual que con la del primero, existe

una estrecha relación, tanto a nivel formal como conceptual –con la salvedad de que entre una y otra hay 50 años de diferencia y de que esto, obviamente conlleva las correspondientes implicaciones teóricas y conceptuales resultantes de trabajar en un contexto y en un tiempo concretos. Más allá de este aspecto, su aportación me parece especialmente valiosa ya que inserta en la práctica artística actual las preocupaciones que se venían resiguiendo desde el primer ejemplo, lo que me ha permitido identificar una línea más o menos dispersa que conecta, a través de los años, con diferentes problemáticas latentes hoy en día.

48. *Nom és acció; Taules: 3. Terra, 2013*



49. *Nom és acció; Taules: 3. Terra, 2013*

Marc Larré tiene una obra en términos formales bastante heterogénea, aunque en los últimos tiempos ha centrado su investigación en torno al fenómeno fotográfico. En una indagación sobre el límite entre lo representado y aquello que le sirve de soporte, genera variantes perceptivas y materiales de ciertas imágenes, expandiendo así su campo semántico hacia lo objetual y espacial, llegando en ocasiones a colindar con aspectos narrativos, filosóficos y metalingüísticos²²⁹. Estas cuestiones conceptuales más o menos genéricas, son condensadas de un modo especialmente esclarecedor para el presente trabajo en un proyecto en concreto, titulado *Nom és acció* (*Nombre es acción*). Me encontré con este trabajo por casualidad, estando de paso por Barcelona, y aún recuerdo el impacto que experimente al entrar en aquella sala el verano de 2013 – fue uno de los proyectos seleccionados para su exposición individual en la Sala Gran de

²²⁹ Resumen de la nota biográfica del artista que figura en la web del proyecto desarrollado para La Capella, *Nom-és-acció*, Ajuntament de Barcelona, 2013 [consulta: 2015-08-26]. Disponible en: <<http://lacapella.bcn.cat/es/exposicions/nom-és-acció>>.

La Capella en el marco de *BCN Producció 2013*. Me interesa el proyecto expositivo al completo, ya que la resolución formal de las diferentes piezas que lo componen establece un vínculo directo con las obras de mi trabajo de producción, algo que se podrá constatar en las imágenes que siguen.

El proyecto, al igual que algunas de las obras que se verán en el apartado siguiente correspondientes a esta investigación, estaba pensado en su mayor parte de forma específica para el lugar que lo acogía, una antigua capilla, con suelos y muros de piedra, reconvertida en sala de exposiciones –con la carga simbólica que conlleva:

Piedras, fotografías, postales e imágenes impresas que han sido intervenidas componen el grueso de la exposición, en la que habrá también algunos vídeos y objetos, así como material de documentación. El propósito es aplicar una filosofía del acontecimiento al cuerpo físico de la fotografía, desvinculándola de su carga mnemónica para alcanzar una dimensión performativa. La fotografía no como recipiente donde se imprimen las fuerzas del mundo exterior en un marco, sino como agente que participa activamente de las mismas fuerzas en una mutua contaminación²³⁰.

50. *Nom és acció; Terres, 2013*



51. *Nom és acció; Terres, 2013*

Aunque en declaraciones del artista y algunas de las hojas de sala, he podido advertir que algunos de los conceptos y referentes teóricos que emplea para articular su discurso no son los que se han visto aquí, es evidente que hay una serie de preocupaciones de fondo que resultan en una manipulación de la fotografía que da como resultado

²³⁰ *Ibid.*

unas obras que formalmente comparten muchos aspectos con las mías. Mediante la manipulación física de fotografías que vuelve a refotografiar, la intención es hacer coincidir la dimensión de lo que la fotografía muestra con la del soporte en el que se encuentra físicamente. Según Larré en ellas la representación deviene lugar, algo que ha querido acotar con el término de «iconotopía», esto es, «fotografía como lugar de un acontecimiento»²³¹. Hay por lo tanto una confluencia, a partir de un contexto general y un área de intereses comunes, que conducen a un tipo de reflexión visual específica y compartida, y que lleva en cada caso a otras dimensiones conceptuales, algo que en última instancia me parece sumamente interesante.

Con este artista se cierra el subapartado de referentes provenientes del campo del arte, y entramos en exclusiva en el del proyecto de producción. Tras lo visto, se podrá reconocer en las obras de producción propia que siguen, la confluencia de los aspectos tratados en la parte de argumentación teórica con algunos de los rasgos y características analizados en las piezas de este último punto.

III.2. PROYECTO ARTÍSTICO: DESARROLLO, METODOLOGÍA Y ASPECTOS TÉCNICOS

La metodología seguida para la producción de obra tiene su naturaleza propia, aunque en algunos aspectos, como se verá, pueda guardar similitudes en relación a lo visto para toda la parte de argumentación teórica y la forma en la que se ha ido articulando con las diferentes piezas. Estas similitudes residen, en concreto, en el modo en que los referentes, tanto los de la parte teórica como los provenientes del ámbito de la práctica artística, se relacionan con el proceso de producción llevado a cabo.

En lo concerniente a la parte de indagación teórica y conceptual, este proceso se ha producido en paralelo a la producción de algunas de las obras, o en su mayor parte al final. Esto quiere decir que aunque a la hora de realizar el presente escrito se ha ido estableciendo toda una red de conexiones entre los planteamientos de los diferentes autores y las piezas, estas no se han podido dar –al menos de una forma más elaborada–, hasta que la mayor parte de la producción estaba hecha, en función de lo cual se han podido ir hilando todos esos referentes, avanzando en las lecturas. Por lo tanto el

²³¹ *Ibid.* En este caso extraído del video que figura en la misma página web, en el que el artista habla sobre su proyecto.

proceso no ha sido a la manera de intentar reflejar unos planteamientos teóricos en las piezas, de forma predeterminada, marcándome esto como objetivo; ni a la inversa, intentando encontrar aquel discurso que se adaptara perfectamente a lo producido, sino que ha sido un proceso más abierto, en el que hasta cierto punto se ha ido avanzando en cada una de esas vías de trabajo de manera independiente, pero teniendo de algún modo presente en todo momento un área de interés más o menos general y abstracta sobre el que se iba conduciendo la investigación. Es precisamente en esta manera de proceder no predeterminada –de una dimensión para con la otra– en la que súbitamente se han dado esos hallazgos que parecían iluminar todo el proceso, estableciéndose una reciprocidad entre las obras y la teoría que «daba el sentido» a toda la investigación –vale decir en las dos acepciones de la expresión.

En lo tocante ahora a los artistas y las obras que se han podido ver, del mismo modo la producción de las piezas no se ha realizado basándome directamente en tal o cual referente, en su obra, en su trayectoria, sino siguiendo un modo de trabajar más bien intuitivo, en función de lo que en cada momento se presentaba como la línea de avance más lógica, más interesante, más adecuada o simplemente más estimulante –tanto intelectual como «perceptivamente» podría añadirse. Dicho esto –y pensando tal vez en los artistas que se conocían desde hace más tiempo–, señalar que el tipo de influencia se cree han podido tener en mi práctica, ha sido de carácter más bien inconsciente. Y la califico de este modo por la forma que tengo de trabajar y avanzar en los proyectos, una en la que más que plantear objetivos, me muevo por el interés que me suscita algún aspecto específico, y que en su propio desarrollo va marcando el camino y su formalización definitiva. Es decir, no mirando directamente a tal o cual fuente mientras se plantea una pieza, sino siguiendo un modo de trabajo guiado en función de lo que en cada momento se presenta como mejor idea, en base a cuestiones formales y técnicas, inquietudes y apetencias –conceptuales, emocionales– de intensidades y configuraciones variables.

Algo que, por otra parte, he podido ver reflejado en una frase en particular de Tony Smith recogida por Didi-Huberman en el texto que hemos tratado, y donde dice que su obra es «el producto de procesos que no son gobernados por metas conscientes»²³². O por poner otro ejemplo, en las declaraciones de Robert Smithson cuando compara el funcionamiento de la mente con el comportamiento del terreno en términos geológi-

²³² Tony Smith, citado por J.-P. Criqui, «Trictrac pour Tony Smith», *Artstudio*, nº 6, 1987, p. 39, citado por Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, op. cit., p. 75.

cos, a propósito del análisis de sus *Earth Projects*²³³. O, por último, en el modo de trabajar —de idear y plantear los proyectos— de Bill Viola, tal y como lo describe en el documental que dirigió Mark Kidel en 2003, y que recoge su trayectoria como artista hasta el momento²³⁴. En el vídeo, hay un fragmento en el que se ve cómo Viola va mostrando una serie de cuadernos de notas, con ideas, apuntes y bocetos de varias piezas, a la vez que explica que algunas de esas obras las realizará casi inmediatamente, mientras que otras quedarán ahí, indefinidamente, a la espera del momento adecuado — anímico, emocional, económico, en cuanto a recursos, etc.—, para ser retomadas y materializadas.

Me siento especialmente reflejado en esta forma de trabajar, y muchos de los proyectos que he ido realizando a lo largo de estos últimos años se han dado de este modo. En concreto, por mencionar un ejemplo que atañe directamente a lo que aquí se está tratando, haré un breve resumen de lo que ha sido el desarrollo de la línea de producción. Las primeras piezas corresponden al 2005. Tras la producción de las mismas, muchas otras ideas en torno a éstas, pero que no fueron en ese momento las que se decidió materializar, quedaron esbozadas, apuntadas en alguna libreta, o en folios sueltos. Estas ideas fueron retomadas varios años después, con la idea de presentarlo como proyecto a una residencia artística en la que finalmente resulté seleccionado. Inmediatamente después, ya que esto fue en el verano de 2012, comencé la realización del máster, y tras unos titubeos iniciales esta línea se convirtió en la que finalmente decidí seguir explorando durante la realización del mismo.

Esta forma de trabajar más bien intuitiva y guiada por unas inquietudes que no siempre se concretan en objetivos claros y diferenciados, es en resumen la que se ha puesto en práctica tanto en la presente línea de producción como en otros proyectos artísticos realizados hasta la fecha, y que en este caso concreto se ha materializado a través del trabajo y la experimentación con una serie de elementos más o menos definidos, acotados a un área de acción y unos materiales determinados —pero no cerrados de antemano—, que han acabado definiendo una metodología particular para la investigación.

²³³ Robert Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects», en *Artforum*, septiembre de 1968, pp. 44-50, citado por Lucy R. Lippard, *op. cit.*, p. 99, y por Anna María Guasch, *op. cit.*, p. 53.

²³⁴ *Bill Viola: The Eye of the Heart* [DVD-vídeo] (dir. Mark Kidel), USA, Calliope Media, BBC, 2003, min. 00:34:30-00:38:40.

METODOLOGÍA DE PRODUCCIÓN

Por metodología de producción se entenderá aquí toda una serie de procesos y técnicas que trabajan sobre una base común, desde la que se ha ido progresando mediante la exploración de las múltiples variantes que la combinatoria de los diferentes elementos empleados sugería como posibles líneas de avance, y que se mostraban como susceptibles de ser materializadas en nuevos trabajos que a su vez abrían nuevas vías de experimentación. Así, una particularidad a destacar de toda la línea de producción, es el hecho de que en cada trabajo se ha ido incorporando un factor nuevo, un elemento que, o no estaba presente en las obras precedentes, o se incluía desempeñando un papel diferente, bajo una nueva configuración, de manera que cada uno de estos cambios abría a su vez nuevas vías de avance, que podían convertirse en nuevas piezas.

Las diferentes etapas que se han ido sucediendo coinciden por la tanto con la introducción de un nuevo factor determinante, que mediante su utilización ha reconfigurado y redimensionado toda la serie, lo conseguido hasta el momento, y lo que a partir de entonces se podía esperar lograr. Si nos remontamos a las obras que darán origen a toda esta línea de trabajo, encontramos que el proceso de producción se basa en un gesto aparentemente sencillo: colocar una serie de imágenes impresas en lugar de, o en el mismo sitio que aquellas superficies, objetos o espacios de los que fueron tomadas. Con esta superposición se consigue generar una especie de fricción de la cual surge una vívida sensación de extrañeza. En la situación que dibujan, algo nos inquieta y hace que nos interroguemos acerca de lo que tenemos delante. Es un sentimiento que podemos describir con dificultad, es como estar ante algo visto con anterioridad, o más concretamente como ver algo en el lugar de lo que se debería estar viendo, siendo éste un movimiento mediante el cual la imagen fotográfica es evidenciada/puesta en evidencia, desplazada de aquellos contextos en los que habitualmente opera, visibilizando el artificio, la construcción que, aunque a día de hoy sabemos tiene cualquier fotografía, muchas veces olvidamos. Como resultado de la fricción entre representación y aquello representado, el filtro, la distorsión que la tecnología genera se hace evidente, y parece surgir un nuevo espacio, una nueva dimensión común a todas esas imágenes.

Posteriormente se sigue explorando dentro de esta línea pero otros elementos entran en juego, extendiendo las implicaciones que una manipulación de estas características puede llegar a tener. En algunos trabajos, diferentes objetos de manufactura humana son introducidos, los cuales verán cómo su identidad se desdibuja a la vez que nos en-

frentan a los mecanismos empleados a la hora de conceptualizar y operar con el lenguaje. En otros –los de producción más reciente y que en su mayor parte ya pertenecen a los trabajos producidos durante la realización del máster– se dará un nuevo paso introduciendo la proyección de imágenes, que en ocasiones se superponen al objeto real, al espacio o superficie del que han sido tomadas, dejando en algunos esta dimensión atrás superponiendo directamente imagen física –impresa– e imagen luz. En ambos casos se experimenta una sensación en cierto modo similar a la producida por los trabajos previos, pero a través de algo que ahora podríamos definir como «saturación» en vez de «ocultación», un efecto que es fruto de transformar superficies, objetos y personas por la acción de la proyección de su propia imagen-luz.

La línea de producción descrita consiste así en la exploración en sus múltiples variantes de esta «estrategia visual», de un procedimiento en origen bastante sencillo que ha ido ganando en complejidad conforme se avanzaba en la elaboración de las diferentes piezas. A nivel formal, estas pretenden dar cuenta de las múltiples posibilidades existentes en la combinación de diferentes formatos empleados a la hora de materializar la imagen fotográfica y/o videográfica –imagen técnica, como la califican algunos autores²³⁵–, estudiando en profundidad qué tipo de efectos pueden obtenerse fruto de la introducción de nuevos elementos y nuevos motivos, así como de la utilización de las diversas técnicas empleadas en la generación de esas mismas imágenes, ya sean la fotografía digital o analógica, el video, o acaben materializándose como impresiones, proyecciones, o bajo el formato instalación.

ASPECTOS TÉCNICOS DE CARÁCTER GENERAL

Como se ha apuntado, diferentes técnicas y procedimientos pueden verse utilizados de forma efectiva en varias de las piezas de la línea de producción perteneciente a la investigación. Para clarificar en qué consiste este proceso de producción se describen a continuación varios ejemplos, entre los que en todo caso hay solución de continuidad, ya que en el fondo responden todos a un mismo leitmotiv²³⁶.

²³⁵ Entre otros, cabría destacar a Vilém Flusser, cuyas consideraciones al respecto podrían conectar con algunas de las ideas vistas a propósito de Virilio y Baudrillard, en especial en su libro *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

²³⁶ En los anexos se incluye una serie de esquemas que ilustran estos diferentes procedimientos, y que pueden ayudar a entender un poco mejor en qué consisten y las diferencias existentes entre ellos.

En primer lugar, existen varias obras/instalaciones construidas mediante material impreso –impresión láser a color en papel en DinA4, DinA3 o plotter para tamaños mayores–, que en términos generales fueron pensadas para ser instaladas en diversos espacios, tanto interiores como exteriores, urbanos o naturales, en un primer momento fuera de un contexto expositivo. Esta «intervención fotográfica», que incide en diferentes localizaciones, ambientes u objetos, es fotografiada posteriormente en una segunda fase, de cara a obtener la obra final. El procedimiento sería similar al seguido en la producción de obras como *Déjà-vu*, *Stone-Box* o *S/T: Saaren Tetraedri*²³⁷, pudiendo adoptar las imágenes instaladas inicialmente la forma de una superficie plana, o adquirir un carácter más volumétrico. Lo que ha determinado en cada caso tanto el tamaño de las intervenciones como sus características formales han sido las localizaciones, el contexto general en el que fueron producidas –ya que pueden considerarse instalaciones *site-specific*–, y los diversos factores conceptuales que se querían vehicular en cada caso, en relación de nuevo con el lugar. En base a esa primera intervención, se pensaba entonces en la configuración que habrían de tener las obras de cara a su materialización final, ya fueran como fotografías a color de diverso tamaño y formato, multi-páginas, proyecciones, etc.

En segundo lugar hay varias obras/instalaciones en las que en vez de utilizar imagen impresa, se ha hecho uso de imagen proyectada. Aunque el resultado final difiera en gran medida del de los trabajos realizados mediante el procedimiento descrito en primer lugar, existe una misma reflexión y carga conceptual de base que recorre todas las obras. Del mismo modo, el efecto de extrañeza que generan cuando se está ante ellas guarda ciertas similitudes, aunque uno se produzca por «ocultación» y el otro por «saturación» de aquello que en última instancia están mostrando. Como ejemplos de este tipo de trabajo pueden verse en el siguiente punto *Tronco (automímesis)*, *Hoja*, o *Puerta*. Son susceptibles de ser intervenidos, en este tipo de instalación pero también en el primero, tanto superficies como objetos volumétricos, pudiendo encontrarse entre las piezas ejemplos en los que se han utilizado paredes, suelos, espacios arquitectónicos, diversos objetos manufacturados y diferentes elementos naturales. Los empleados en esta última modalidad han sido generalmente objetos abandonados recogidos en el espacio público, en eras y solares, o encontrados en campos cercanos, en la naturaleza, o en las inmediaciones del lugar de trabajo, que posteriormente se han transportado a la sala de exposiciones. Este segundo procedimiento la mayor parte de las veces ha constado de dos fases –salvo en aquellas instalaciones en las que se ha proyectado

²³⁷ Todas las piezas se tratan de manera pormenorizada en el siguiente punto.

sobre una imagen o directamente sobre la propia sala—: en la primera al objeto elegido se le saca una fotografía, generalmente con el fondo negro, y con una buena iluminación. En una segunda fase esa fotografía es proyectada sobre el objeto instalado en la sala, haciendo coincidir la imagen con el mismo de la manera más precisa posible.

Finalmente, el paso entre ambos procedimientos no es casual o fortuito, ya que existen dos piezas que harían de bisagra, de nexo entre los dos, en las que se superpone a la imagen impresa imagen luz. En la primera, *Atardecer en la Vega del Riguel*, estas imágenes permanecen todavía enmarcadas, como si de una fotografía convencional se tratase, a las que se les superpone esa misma imagen mediante una proyección. En la segunda, *S/T* (2013) una única imagen de gran formato se dispone directamente pegada en la pared, y de nuevo esta misma imagen es proyectada, haciéndola coincidir con la primera. En todos los casos, tanto en estos últimos como en los que hay objetos, la disposición de los proyectores en la sala se hace de tal modo que cuando el espectador se sitúa delante de la «obra física» para poder contemplarla, proyecta sobre la misma su propia sombra, cambiando la configuración de toda la pieza.

III.3. OBRA PREVIA: ORIGEN DE LA LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

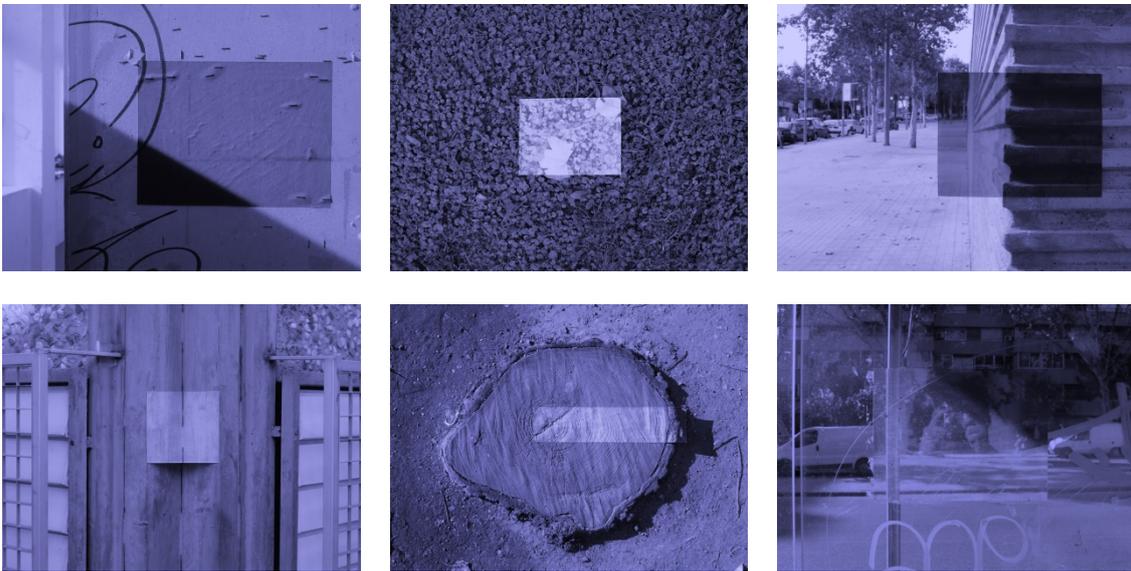
En este subapartado se incluyen aquellos trabajos que perteneciendo a la línea de producción, son previos a la realización del Máster de Producción Artística. Por lo tanto la introducción de los mismos en el presente trabajo se ha hecho para, por un lado, ayudar a entender de dónde viene el proyecto y cómo ha llegado a su estado actual, y por el otro, tejer esa suerte de discurso visual que se ha ido articulando con la argumentación teórica. Los primeros trabajos que por tanto pertenecen a la presente línea de producción, y que le dan origen, se remontan al 2005. Se introducirá aquí, además de estos, que son junto con toda una serie de obras posteriores los antecedentes directos de la investigación, una obra que actuaría a modo de antecedente indirecto, pero que puede ayudar a identificar ciertos rasgos que harán aparición mucho más tarde, en obras posteriores.

DÉJÀ-VU

Como se comentaba, esta serie fotográfica es la que se encuentra en el origen de la línea de producción. Nace del interés, por un lado de trabajar en el contexto urbano, fuera del ámbito expositivo. Y por el otro, de un cuestionamiento sobre la imagen fotográfica a partir de la noción de superficie, límite o membrana. Esas fotografías tomadas en diferentes lugares de la ciudad de Barcelona, fueron pegadas, adheridas a esas mismas superficies que mostraban, generando un efecto de extrañeza que de forma intuitiva asocié en ese momento al término «*déjà-vu*», por la sensación que se experimentaba ante ellas. En las diferentes tomas que se eligieron finalmente para conformar la serie, se pueden identificar ya múltiples formas de avance, algunas de las cuales serán exploradas en subsiguientes piezas. Como se podrá observar, hay en ellas gran cantidad de factores en juego que dan cierta heterogeneidad a la serie, pero que en definitiva la configuran como eso, un origen, una encrucijada, un cúmulo de posibilidades. Así, hay en la mayor parte de ellas superficies planas, suelos, muros, paredes, mientras que en otras aparece el espacio, la profundidad de campo. Hay, en muchas, texturas, juegos de luces y sombras, objetos de distinta naturaleza, además de un todavía tímido juego con el formato de la propia impresión que es instalada en el espacio, manteniendo en la mayoría de casos el formato estándar de un folio, pero adoptando en otros unas medidas que dialogan con el motivo elegido. Hay en la última fotografía de la serie, una referencia a las implicaciones que la imagen tiene en la configuración del propio sujeto, mediante la inclusión de la transparencia y el reflejo al mismo tiempo. Y hay, para finalizar, una ambivalencia entre qué puede ser considerado la obra final, la intervención en el espacio público, o su «registro». En esta problemática, resuena el eco de muchas de las dinámicas puestas en marcha por el arte conceptual y sus diferentes derivas posteriores, en esa paulatina desmaterialización de la obra de arte, o en su ubicación en lugares a los que nadie tenía acceso –por ejemplo las obras de *land art* como hemos visto–, de las que la única manera de tener constancia era a través de registros y documentos de diversa índole, siendo estos los que finalmente se presentaban en salas y galerías –y lo que adquirirían los coleccionistas, pese a la aparente incongruencia que esto conlleva.

Para esta obra en concreto vale decir que ambas respuestas serían afirmativas. Las intervenciones con las copias en el espacio público, debido a su naturaleza, a la fuerza del efecto que generaban, funcionaban como obras en sí mismas, como pequeñas acciones de carácter efímero, dispuestas en lugares fácilmente visibles, por lo que cualquier persona que pasara por allí podía recaer en su presencia, y preguntarse sobre

qué era eso que de forma inusual llamaba a su atención. Por otro lado, las fotografías no son un simple registro, ya que el modo en que han sido tomadas es totalmente meditado y se ha estudiado el encuadre, el lugar, y finalmente se ha hecho una selección de las que mejor funcionaban en tanto que fotografías. Así es una obra con dos resoluciones finales. En las que seguirán, una u otra opción es las que se ha tomado como vía para resolver las piezas. O se han convertido en instalaciones, o se han convertido en fotografías —ya que en estas últimas, por las nuevas características formales, esa impresión fotográfica colocada en el espacio ya no tenía la misma presencia, la misma «efectividad perceptiva».



Déjà-vu

2005

Fotografía a color (x6)

(Realizadas a partir de intervención en el espacio)

18x25cm c/u.

Todos estos diferentes aspectos, como se verá, serán los que se irán explorando en adelante, haciendo hincapié en uno u otro según los casos, y configurando el espectro de acción sobre el que se conducirá el resto de la producción, amplificando lo que aquí estaba tan sólo como germen, como posibilidad.

SILLA (PROYECCIONES DE DÉJÀ-VU I)

En esta pieza, puede que más que en ninguna otra, se ven entrelazadas las implicaciones que se extraían de lo visto acerca de la relación entre imagen y palabra, ya que a la confusión de orden visual se le podría añadir otra de orden conceptual. Lo interesante, es que ese doble efecto de fusión/confusión surge del mismo tipo de manipulación que en las imágenes anteriores, variando simplemente el hecho de hacerlo sobre un objeto manufacturado, sobre una silla, que en este caso es forrada con copias del suelo, y fotografiada de forma cenital. Entonces lo que parece ser una silla se funde y a la vez se separa del suelo, la textura de las baldosas y el volumen de la silla se confunden pero se disciernen. Es importante en consecuencia que, como las anteriores, esta imagen ha sido obtenida a partir de una intervención en el espacio, y que ha sido pensada ex profeso para la toma fotográfica, aunque esta vez dentro del ámbito doméstico, reconduciendo en cierta medida las lecturas que hasta entonces podíamos sacar. Me parece interesante que la fusión-confusión visual, en abstracto, se conduzca en este caso sobre dos elementos aparentemente opuestos como son el suelo y la silla, pudiendo ver esta última como algo que, de algún modo, refiere a la técnica en general, a eso caracteriza al ser humano como un animal bastante particular, y de entre ellos a un grupo específico, que se sienta a la mesa a comer, en su escritorio a escribir, a leer, etc. Un símbolo de cultura, de razón, de distinción con respecto al otro, —a otras sillas, a los que no las usan— y que en este caso se ve desdibujado, cuestionado.



Silla; proyecciones de Déjà-vu I
2008
Fotografía a color
(Realizada a partir de intervención en el espacio)
80x130cm

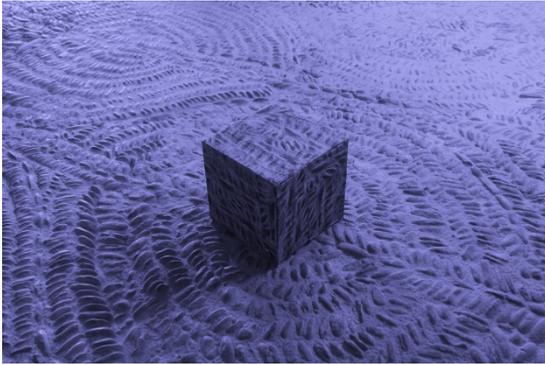
STONE-BOX

Esta pieza y la siguiente fueron producidas durante una residencia artística organizada por la Fundación Uncastillo (Zaragoza), los meses previos al inicio del Máster. En esta obra en concreto se podrá observar cómo confluyen varios factores explorados anteriormente por separado, en distintas piezas. Se recoge por un lado la intención de salir de la mera superficie, la idea del volumen, pero en este caso evidenciándolo, separándolo de ese suelo cuya imagen recubre el objeto. Es un cubo, un volumen compuesto por planos, geométrico y en cierto modo abstracto, algo que contrasta con la concreción y el detalle de las imágenes que muestra en sus caras, que son del suelo del patio sobre el que descansa —el Palacio de Justicia Renacentista en el que ahora se encuentra el Ayuntamiento de la villa—, realizado con cantos rodados, cuya redondez fricciona con las aristas rectas de la pieza. El título, que juega con esos mismos materiales que componen el objeto, es en parte un guiño a la Brillo-box de Warhol, pero más que a ella misma, lo sería a la relación —otra vez pienso casi «hipericónica»— que guarda con el pensamiento del filósofo Arthur Danto²³⁸. También en esta ocasión quedaba claro —al ver el objeto y su entidad en el espacio— que la obra sería la foto final, aunque en este caso, de nuevo variando sobre lo obtenido en obras anteriores, se ha querido romper un poco la idea de foto final única y visualmente efectiva, generando un díptico en el que la segunda fotografía recupera algo de la idea de registro.



52. *Stone-Box*, 2012

²³⁸ En concreto, una sentencia que viene bastante al hilo de lo que se ha tratado, es esa en la que Danto sostiene que, con la aparición de la *Caja Brillo* «de repente, en el arte avanzado de los años sesenta y setenta, la filosofía y el arte convergían. De repente era así, y se necesitaban el uno al otro para autorreconocerse». Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 15-17.



Stone-Box

2012

Fotografía digital (díptico)

(Realizada a partir de intervención en el espacio)

50x70cm c/u.

ATERDECER EN LA VEGA DEL RIGUEL

Se da aquí un nuevo paso de especial relevancia para la línea de producción, la introducción de la proyección. En esta obra en concreto se procedió mediante la superposición de imagen impresa e imagen luz, en una instalación de cuatro fotografías de 50x50 cm, a las que se les proyectaba esa misma imagen que mostraban. Las fotografías correspondían a diferentes tomas realizadas durante una deriva por las cercanías del pueblo, a la que el título hace referencia, de modo que ubica en el tiempo y el espacio la serie, apuntando directamente a un exterior, a un recorrido, a un trayecto y un período de tiempo específicos.



Atardecer en la vega del Riguel

2012

Instalación: fotografía digital (x2), proyección

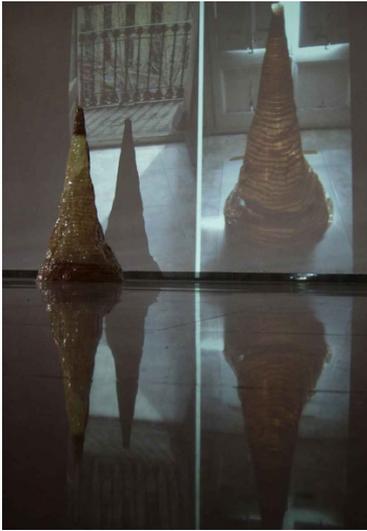
50x50cm c/u.

Estas fotografías digitales fueron impresas en plotter y enmarcadas en aluminio, con cristal frontal. La proyección fue hecha con un solo proyector, dispuesto a unos 6 metros de distancia de las fotografías, y a la altura de la cintura aproximadamente. Esto último es importante porque este factor será retomado posteriormente, siendo la primera obra en la que se introduce al espectador como elemento activo, ya que participa de su configuración en tanto proyecta su sombra. La instalación se ve modificada así por esta acción, cambiando la percepción que se tiene de las imágenes en función de la ubicación del espectador. Además, el efecto obtenido distará en cierto grado del de las piezas precedentes: la combinación de luminosidad y trama de píxeles, superpuesta a la resolución, nitidez y calidad de la fotografía impresa y protegida con cristal, será en gran medida desconcertante.

EN/CONTORNO AL LENGUAJE Y EL VACÍO I

Asimismo, además de estos antecedentes directos, hay también algunas piezas que podrían ser antecedentes indirectos, en tanto constan de algún elemento o factor que aparece en las obras finales producidas, pero en las que la línea que circula por debajo a nivel conceptual tal vez se separa o diverge un poco más que en las vistas hasta ahora. Así, en el ejemplo que he elegido por guardar un mayor número de elementos en común, *En/contorno a la palabra y el vacío III*, es la primera obra en la que introduzco la proyección en el formato instalación. Esta imagen proyectada contiene, como en algunas de las piezas que se verán más adelante, un objeto que es el mismo sobre el que se proyectará esa imagen, aunque en este caso no se haga coincidir con el mismo, y la manera en la que aparece sea contextualizado en un espacio diferente al de la sala de exposiciones –siendo esta confrontación de diferentes espacios la principal diferencia con respecto al resto de obras. Sin embargo, también aquí la sombra juega un papel determinante, aunque de nuevo, la diferencia es que en este caso pertenece a ese mismo objeto, que se presenta en definitiva casi por triplicado, mediante su presencia física, su imagen luz y su sombra.

53. *En/contorno al lenguaje y el vacío I*, 2007



En/contorno al lenguaje y el vacío I

2007

Instalación: cinta de embalaje, cartón, proyección

Dimensiones variables

III.4. OBRA INÉDITA: ANÁLISIS Y CONTEXTUALIZACIÓN

La totalidad de la obra inédita que figura a continuación, cuya materialización corresponde al espacio de tiempo que comprende la realización del máster, ha sido producida en el espacio de dos años, desde el segundo semestre del curso 2012/2013, al primero del curso 2014/2015 –esto es, aproximadamente entre enero de 2013 y noviembre de 2014. Estas piezas han sido producidas en contextos diversos y para propósitos diferentes, habiendo sido generadas en circunstancias que ellas mismas han contribuido a propiciar. Es decir, que el propio trabajo de producción-investigación y el interés por seguir desarrollándolo más allá de la exclusiva realización del máster me llevó a presentarlo a diferentes concursos, becas, convocatorias, dentro y fuera del ámbito universitario, cuyos resultados se recogen en esas piezas finales.

En tanto este proceso ha sido entendido como eso, un investigación desde el ámbito de la producción artística, desde su inicio, antes incluso de iniciar el máster, la idea ha sido seguir siempre evolucionando, experimentando de acuerdo a encontrar nuevas soluciones, pero al mismo tiempo plantear nuevos interrogantes. De acuerdo a esto, en todas y cada una de las piezas –tanto en las que se han visto previamente, como en

las que se verán a continuación— hay algún componente nuevo, hay algo que la diferencia de la que la antecede y la que la precede, que pone en marcha nuevos mecanismos capaces de apuntar nuevas vías de acción, susceptibles a su vez de ser abordadas en el futuro como parte de la investigación, o incluso como caminos independientes, con entidad propia.

La producción de las obras podría dividirse en tres fases, correspondiendo a esos diferentes contextos en los que ha tenido, o para los que ha tenido lugar. El primero comprendería fundamentalmente la segunda mitad del primer curso de máster, habiendo sido las piezas producidas dentro del ámbito académico, y en conexión con la realización de varias asignaturas. La segunda fase sería la correspondiente a la última parte del primer curso, fundamentalmente los dos últimos meses, en los cuales tuvieron lugar dos eventos relacionados con el Máster de Producción Artística, las muestra *PAM! 13* y las actividades de *SELECTA 2013*, y en los que tuve la oportunidad de participar. La tercera y última fase corresponde a lo hecho durante los dos cursos en los que ya no estuve realizando asignaturas lectivas, por lo que seguí produciendo pero ya más desvinculado de la facultad podría decirse. Ésta la he dividido a su vez en tres diferentes momentos, que guardan diferente solución de continuidad y diferente grado de conexión con el máster y la facultad: la residencia disfrutada en Finlandia en la Saari Residence, gestionada por la Kone Foundation; la exposición *PAM! PAM!* en el Centro del Carmen²³⁹, y la beca PROMOE de intercambio con la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, (FAD-UNAM), de Agosto a Diciembre de 2014.

A continuación se aborda cada una de las obras individualmente, de manera ya más concisa, rescatando algún aspecto puntual que no se haya tratado a lo largo de estas páginas. Tras esto se dará paso a un último punto, en el que se plantearán algunas posibles líneas de avance para la investigación, de acuerdo a los últimos adelantos realizados.

²³⁹ Tanto sobre ésta y como el resto de exposiciones, se puede encontrar más información así como diferente material gráfico en el apartado de Anexos.



Hoja
2013
Vídeo Full HD
8'' (*loop*)

HOJA

Esta obra es un primer intento de incorporación del vídeo, con las particularidades propias del medio. Así, hace aparición la dimensión temporal, aunque en este caso concreto la pieza funcione casi como una «fotografía con movimiento», una colección breve de fotogramas, como algo intermedio entre la foto fija y el vídeo –y que se podría ver especialmente bien concretado en esos *gifs* animados que pueblan internet. El breve fragmento en *loop* corresponde a una hoja real, suspendida sobre una pantalla de ordenador y regrabada de cara a obtener el vídeo final. Primero se grabó esa hoja sobre un fondo de hojas, en la calle, con un encuadre cenital, y con la hoja que es el motivo principal en el centro. Se grabó teniendo en cuenta que el encuadre tuviera exactamente las mismas dimensiones que el monitor de mi ordenador portátil –por lo que luego se visionaría en escala 1:1, sin necesidad de recortar. Después, se colocó la hoja pegada con un trozo de cinta adhesiva, de forma que la dejara oscilar, en el centro de la pantalla –correspondiendo con su imagen, que quedaba detrás de ella–, y se proyectó el vídeo, mientras un ventilador que se encontraba colocado lateralmente,

fuera de campo, hacía que la hoja se moviera en sintonía con el viento que mostraba el vídeo. Para finalizar se grabó una segunda toma de la hoja moviéndose sobre la pantalla con el primer vídeo de fondo, y que posteriormente se editó para generar un bucle en el que el corte entre los ciclos no fuera muy evidente.

55. S/T, 2013



Sin título

2013

Instalación: impresión a color, proyección

105x170cm

S/T

Partiendo de la primera instalación en la que ya se hizo uso de imagen impresa e imagen luz, la intención aquí fue tratar de encontrar un resultado que generara la confusión entre esas dos imágenes en la planitud de la pared, eliminando por lo tanto el marco y todo elemento que hiciera referencia a la «Fotografía». Así, se colocó la imagen impresa con plotter directamente sobre la pared, de forma que la fusión-confusión entre impresión y proyección fuera mayor. Además, quería maximizar ese contraste entre pixel lumínico y grano material, por lo que en este caso opté por utilizar una fotografía analógica –cuyo negativo digitalicé y llevé a imprimir. La elección del motivo correspondió finalmente a intentar «duplicar» esa misma confusión, el juego de luces, sombras, transparencias y reflejos, que aparecía entonces amplificado. Una imagen de la superficie del mar, en la que hay diferentes capas de transparencia y profundidad, y en la que tal vez esperarías encontrar un reflejo –quizá el de la persona que realizó la

foto. Pero en vez de eso, sorprendentemente con lo que te encuentras al situarte ante la fotografía es con tu sombra. Una sombra que paradójicamente, en vez de hacer desaparecer del todo la imagen tal y como se podía esperar, deja ver algo, pero de forma tenue, que casi (des)aparece, pero que si te acercas a contemplar de cerca resulta ser una imagen aún más nítida, aunque oscurecida, que la imagen luz que percibías hasta el momento.

HOJA

Esta instalación es una relectura de la obra del vídeo *Hoja*. Al tiempo de acabar esa pieza, pensé que tal vez sería interesante poder plantearla de otro modo. Me interesaba visibilizar el artefacto, la construcción, de forma que la bidimensionalidad del vídeo se espacializara en la sala de exposiciones. Para esta ocasión, la hoja fue entonces pegada en la pared, con cinta adhesiva y un hilo que permanecían ocultos, de tal modo que permitían su oscilación, proyectándose sobre ella el vídeo —el que se había grabado en un primer momento en la calle—. El videoprojector se colocó a una distancia tal que dejaba la proyección a tamaño 1:1, haciendo encajar perfectamente la imagen de la hoja del centro del vídeo con la hoja real. Se hicieron a su vez dos versiones de la pieza, colocando en una lateralmente el ventilador que haría moverse a la hoja en consonancia al movimiento que muestran el resto de hojas del vídeo, y en otra ocultado este aparato dentro de la peana donde estaba el proyector.

56. *Hoja*, 2013. Proceso de producción





Hoja

2013

Instalación: hoja, videoproyección, ventilador

Dimensiones variables

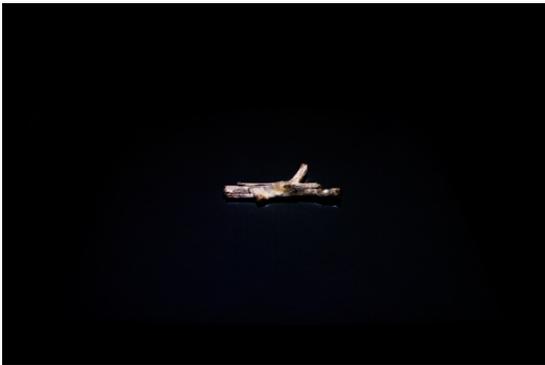
TRONCO (AUTOMÍMESIS)

En el espacio de exposición, prácticamente en la oscuridad, encontramos lo que aparentemente es un objeto colocado en el suelo, algo que es el único elemento iluminado y cuya luz no está muy claro si proviene de algún lugar en la sala o del objeto en cuestión. Conforme nos aproximamos parece que lo que tenemos enfrente es un tronco, un pedazo de rama seca, o tal vez su imagen –casi holográfica, en 3D–, quizás ambas cosas, porque se puede percibir cierto volumen además de una ligera vibración en su superficie que está bien definida, pero que a la vez muestra una especie de pixelación.

Como se puede apreciar, tanto esta instalación como la anterior introducen otro factor de importancia para el resto de la serie, ya que es la primera vez en la que se incorporan objetos, a los que les es proyectada su propia imagen. También, parecen ir con-

formando lo que será una de las constantes que atraviesa gran parte de las obras, una alusión a la naturaleza, mediante objetos, entornos y paisajes. Algo que, por un lado posibilita generar un mayor contraste con la componente tecnológica del trabajo, con la imagen y la luz, pero que finalmente apunta a una visión desencantada, que va en la línea de desarticular ese binomio cultura-naturaleza por una relación más compleja, en la que esos factores se superponen, se entrelazan. En definitiva, pensando de nuevo en la aportación de Didi-Huberman y esa noción de pensar radicalmente la imagen, se «dialectizan» –un poco en la línea de lo que a mi parecer podría extraerse de las obras de Penone, filtradas por los diferentes planteamientos teóricos vistos. Siguiendo con este aspecto, puede advertirse cómo en esta instalación y en las subsiguientes en las que también se ha empleado la imagen luz sobre objetos, es donde mejor podemos ver condensadas, recogidas, las ideas y cuestiones tratadas en los últimos puntos del apartado dos, referentes a la superposición de lo real y lo virtual en la actualidad.

58. *Tronco (automimesis)*, 2013



Tronco (automimesis)

2013

Instalación: tronco, proyección

20x45x10cm

En relación a los aspectos técnicos, en esta ocasión el objeto permanece aislado, de tal forma que la instalación adquiere cierta teatralidad, apareciendo un único objeto iluminado, en el centro de la sala, y que presenta como se ha descrito un extraño aspecto. El proceso de producción constó de dos partes. En un primer momento se realizaron unas fotografías del tronco con una iluminación adecuada y suspendido sobre un

fondo negro. Una de estas fotografías, sin «retocar» –algo que es una constante en todas las instalaciones en las que se emplea proyección, y que considero importante a la hora de vehicular todas las cuestiones analizadas en la parte teórica (esto es, el hecho de prácticamente no manipular esas fotografías en un paso posterior)–, es la que finalmente se proyectó sobre el tronco cenitalmente. La iluminación procedente de la proyección era toda la que había en la sala.

Esta pieza junto con *S/T* y *Hoja* fueron instaladas en una Project-Room al mismo tiempo, hacia el final del primer curso. Además, *Tronco* fue la que elegí para participar en la muestra *PAM! 2013 Muestra de Artes Visuales y Multimedia*, siendo en esa ocasión instalada en solitario en una de las Project-Rooms, y con la cual obtuve una mención de LaVAC (Asociación de Galerías de Arte de la Comunidad Valenciana), lo que me dio la oportunidad de exponer al año siguiente en la primera muestra colectiva *PAM!PAM!* en el Centro del Carmen el verano de 2014, junto a otros compañeros del máster.



59. *Tronco (automímesis)*, 2013 (detalle)

PUERTA

Dentro de las actividades del máster, también tuve la oportunidad de participar en *SELECTA 2013*, en concreto en el evento *Taller 1,2,3: Salir de la exposición*, una actividad-taller colectiva, llevada a cabo por varios alumnos del máster durante tres semanas en Junio en las instalaciones de *Las Naves, Centro de Creación Contemporánea de Valencia*. Además de realizar proyecciones, performances y otros eventos abiertos al público, la gente que organizamos y gestionamos la actividad tuvimos la oportunidad de emplear el espacio como un taller, para desarrollar y mostrar propuestas individuales. Allí generé una nueva pieza en la línea de esta investigación, *Puerta*, mediante una proyección que es una simple fotografía de la pared de ladrillos de la sala de que dispusimos, en formato vertical, proyectada sobre ese mismo fragmento de muro. Por la articulación con el título, que conduce la lectura de la obra, las consideraciones sobre a tecnología que se podían extraer de los trabajos anteriores, adquieren aquí un matiz inquietante, que mezcla posibilidad e imposibilidad, en una puerta que se da a ver como luz, distorsión, una especie de efecto moaré, en una imponente y aparentemente maciza pared de ladrillos, que tal vez muestra una posibilidad de apertura, o tal vez sólo su ilusión.



60. *Puerta*, 2013 (detalle)

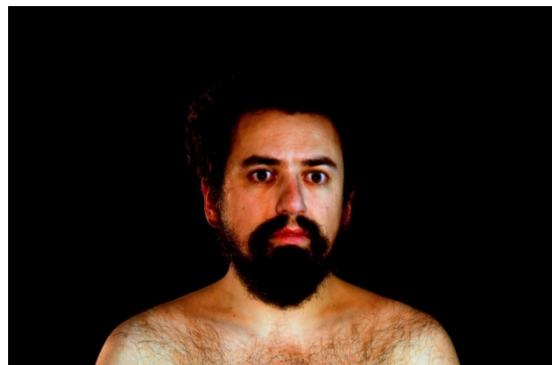
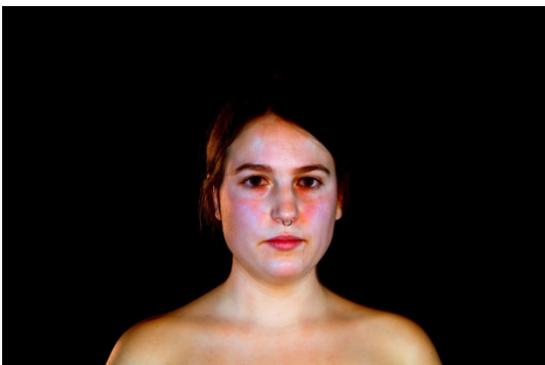
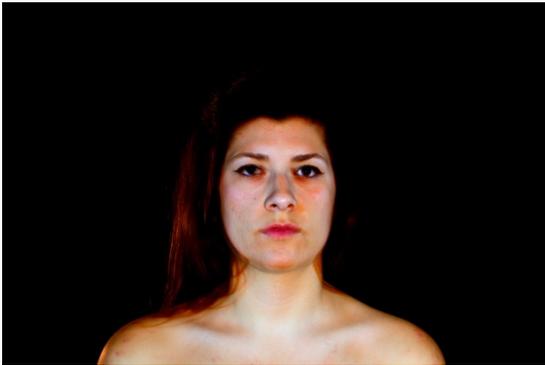


Puerta
2013
Instalación: proyección
200x133cm

A-ROSTRO

Tratando de ampliar de un modo más evidente a la constitución del propio sujeto las implicaciones que me venían a la mente a propósito de las instalaciones ya resueltas, trasladé el proceso empleado en la producción de *Tronco* al trabajo con personas. En este caso esa primera toma fotográfica con unas determinadas condiciones lumínicas y con fondo negro, era proyectada sobre los rostros de los modelos, haciéndola coincidir lo máximo posible, y recolocando la iluminación para la segunda toma, de forma que se obtuviera una fotografía que es aquí la obra final –por lo tanto se ha usado el proceso empleado para generar las instalaciones previas, en la obtención de fotografías como obra última, algo que es un nuevo aporte a lo visto. En esta pieza, además de esas consideraciones ya tratadas parece emerger de forma más evidente la condición de siniestro que apuntaba Miguel Á. Hernández-Navarro a propósito de la «retórica de la ocultación», redirigiendo esas ideas vistas en abstracto para la imagen, hacia cuestiones identitarias, de configuración del sujeto. Ideas éstas a las que de alguna manera el título de la serie quiere también hacer referencia: «a-rostro», como, por un lado, una negación, una oposición, incluso una carencia de rostro, articulada por medio del prefijo; pero también, por el otro, refiriendo al significado, casi opuesto, del verbo arrosstrar, y que es hacer frente, plantar cara, aguantar, resistir. En definitiva todo un entramado significativo que de algún modo quiere referir al complejo vínculo entre imagen y construcción identitaria, en un momento como el actual.

61. *a-rostro*, 2013

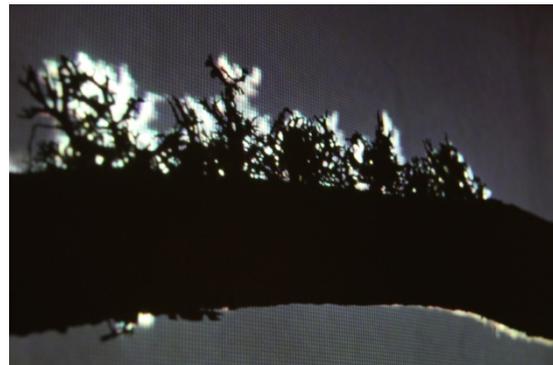


a-rostro
2013
Fotografía digital (x8)
39x58,5cm c/u.

TRONCO II Y TRONCO III

Durante los dos primeros meses de 2014, tuve la oportunidad de disfrutar de una residencia en la Saari Residence, gestionada por la Kone Foundation en Hietamäki, Finlandia. Para la convocatoria de ese año, en la que resulté seleccionado, presenté un proyecto de producción directamente vinculado con la línea llevada en el máster. Retomé varias de las cuestiones tratadas hasta el momento, haciendo de nuevo hincapié en la relación con el contexto, que en este caso era una zona rural, en las inmediateces de un área natural protegida. El resultado de dos meses de trabajo fue la construcción de dos instalaciones, *Tronco II* y *Tronco III*. Además estuve trabajando en otra pieza al aire libre, en una estrecha relación con el entorno y los alrededores de la residencia, generando el material que me permitiría completar la obra posteriormente.

62. *Tronco II*, 2013



Tronco II
2014
Instalación: tronco, proyección
10x100x10cm

Tronco II fue instalada en el mismo estudio del que dispuse para trabajar, y en la que se introdujo una nueva dimensión espacial, con la disposición de este objeto suspendido del techo mediante unos hilos, de manera que la sombra-imagen generada por él mismo en la pared añadía otras lecturas a la pieza. El tronco recogido en las inmediateces de la residencia, al ser bañado con la luz de su propia imagen, brillaba como si los líquenes adheridos a lo largo de la corteza fueran los que generaban su propia lu-

miniscencia, a la vez que proyectaba su sombra en la pared en lo que semejaba ser una imagen en negativo, ya que aparecía perfilada por una fina línea de píxeles que eran los que excedían la silueta del mismo, por ese pequeño desajuste existente entre objeto e imagen.



63. *Tronco II*. Proceso de producción



64. *Tronco III*. Proceso de producción

Tronco III, fue realizado en la Titanic Gallery, en la ciudad de Turku, mediante una colaboración que tuve la oportunidad de llevar a cabo a raíz de la residencia que estaba disfrutando. Me cedieron una de las salas para proyectos, en la que la instalación estuvo expuesta una semana. El resultado fue la adaptación de lo tratado hasta el momento a los espacios y recursos de la galería. Empleé una rama de un viejo roble que habían cortado esa misma semana al lado de la cabaña en la que me encontraba alojado,

y que traslade desde la residencia para adaptarlo a la sala de exposiciones, combinado con una peana de unos 120cm. El resultado fue una pieza de presencia más escultórica, en lo que parecía mezclarse obra, peana y columna, combinando la geometría de ese objeto con las formas sinuosas y retorcidas del tronco, y que generaban un extraño y poco fiable efecto de estar sustentando el techo.

65. *Tronco III*, 2014



Tronco III

2014

Instalación: tronco, peana, proyección

230x30x30cm

S/T: SAAREN TETRAEDRI

Parte de lo trabajado en la residencia artística en Finlandia generó el material que me permitió realizar *S/T: Saaren Tetraedri*, una de las piezas que produje para la exposición *PAM! PAM! Selección de artistas de PAM! 2013*. Un tetraedro de 50 cm de lado, construido en cartón y con impresiones domésticas, fue colocado en las inmediaciones de la residencia, en diferentes momentos de la estancia y con diferentes condiciones climáticas. El objeto se colocó en la misma localización dos veces, y las imágenes que muestran sus caras son en ambos casos las mismas, correspondientes a lo que se vería a través de cada una de sus caras desde una perspectiva frontal. El tetraedro estaba separado del suelo mediante un palo que quedaba oculto por el mismo volumen del cuerpo en la toma final, generando esa extrañeza de una masa que distorsiona el espacio, pero que por la iluminación, sombras, etc. se aprecia que está allí, en ese mismo

lugar que parece modificar. La idea en esta pieza era la de seguir en la línea apuntada por *Stone-Box*, pero a la vez forzando más la distorsión entre imagen y entorno, yendo más allá de ese metafórico «*déjà-vu* visual», aunque todavía se pueda reconocer una solución de continuidad entre la imagen y el espacio adyacente.

66. *S/T: Saaren Tetraedri*, 2014



S/T: Saaren Tetraedri

2014

Multipágina (díptico)

(Fotografías realizadas a partir de intervención en el espacio)

84,5x122cm c/u. (compuestas por 9 impresiones a color de 28,5x41cm c/u.)

Precisamente, estos dos ejemplos, *Stone-Box* y *S/T: Saaren Tetraedri*, son especialmente indicados ilustrar como el factor de la especificidad ha ido evolucionando. Para su materialización se partió de las técnicas y parámetros seguidos en trabajos anteriores, pero adaptándolos a las nuevas circunstancias y al nuevo entorno. Llevando más lejos lo conseguido hasta ese momento dentro de la línea de investigación, en estos proyectos desarrollados durante dos residencias artísticas, las cuestiones tanto formales co-

mo conceptuales se adaptaron a unos lugares concretos, de modo que las piezas dialogaran de manera más estrecha con el nuevo contexto.



67. S/T: *Saaren Tetraedri*. Proceso de producción

PUERTA

Esta es la segunda obra, de las cuatro producidas ex profeso para la muestra *PAM! PAM!*, que pertenece a la línea de investigación. *Puerta* recoge varios de los avances hechos en la serie de los troncos de madera, redirigiéndolos de nuevo con la introducción de un elemento de producción humana. Un objeto que conlleva una fuerte carga simbólica, y que en su asociación/confrontación con la tecnología digital, genera toda una serie de lecturas contradictorias, o al menos discordantes, que friccionan y chocan de diverso modo —ya que la puerta, al contrario que los troncos, también es resultado de la técnica. Pero ésta en vez de estar en una pared, donde habitualmente está una puerta, aparece suspendida en el espacio de la sala de exposiciones, sin muros, sin quicio que la enmarque. Ella solamente, como levitando, separada del suelo. Además, se puede rodear el objeto que de nuevo presenta esa extraña luminosidad, y que al acercarte haces que desaparezca, proyectando tu sombra sobre él al interrumpir el haz de luz. Y al llegar al otro lado compruebas que la otra cara también esta iluminada: así el objeto esta bañado por la luz de su propia imagen al completo, no queda ningún fragmento que no presente esa trama pixelada, saturada de color, de luz, pero que se esfuma tan pronto te sitúas delante de ella.



Puerta

2014

Instalación: puerta, proyección doble

202x85x5cm

¿Por lo tanto es una puerta, una entrada? ¿Y si lo es, a qué? Ya que una puerta generalmente da paso a un espacio, a un lugar que no es en el que te encuentras. Pero en este caso ella misma está suspendida en el espacio, uno que la rodea, por lo tanto, esa dimensión a la que permitiría entrar, de ser así, no está físicamente en la sala. ¿Entonces qué es, a dónde da, con qué comunica ese objeto cuya colocación y presencia nos puede recordar a los monolitos de *2001: Una Odisea en el Espacio*, y que en vez de evidenciar su enigma en la oscuridad que al mismo tiempo muestra y encierra, lo hace en la luminosidad de una tecnología que proyecta nuestras propias sombras?

Técnicamente hablando ahora, el procedimiento empleado para producir tanto esta instalación como el resto en las que se ha empleado imagen proyectada, podría describirse, tal y como se adelantaba, como una especie de video-mapping artesanal, de acuerdo a lo que hemos visto en la parte de referentes. Así, es una adaptación de la

imagen a una superficie no convencional, pero sin utilizar el software que en los últimos años sobre todo, se ha diseñado para esta actividad. Por otro lado, también se podría pensar en estas instalaciones como fotografías o esculturas aumentadas, aunque en una acepción que difiere de la que está más extendida, consistente en proporcionar datos de diversa índole acerca de un lugar determinado, a través de un dispositivo conectado a internet y que se visionan en la pantalla en tiempo real. En este caso, esa información extra proporcionada por un aparato se superpone a los espacios reales, sin necesidad de ser contemplados a través de la cámara de un dispositivo. En relación a estos últimos apuntes, decir finalmente que un aliciente de generar todas estas piezas con estos procesos más o menos artesanales, en los que se mezcla el uso de materiales de todo tipo junto con el de equipamiento técnico, es el de utilizar la tecnología de una manera para la que no ha sido pensada, o desviándola en cierto grado de su uso estipulado, con lo que se obtienen a menudo resultados inesperados que contribuyen a redimensionar la investigación.



69. *Puerta*, 2014 (detalle)



70. *Puerta*, 2014. Proceso de producción

S/T (TRONCO Y HUACALES)

La última instalación generada hasta el momento dentro de la investigación, fue realizada durante una estancia PROMOE en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, (FAD-UNAM), y que tuvo lugar de Agosto a Diciembre de 2014. En este período además de seguir trabajando en el desarrollo de toda la parte teórica, produje la obra *S/T (tronco y huacales)*, en el contexto de un proyecto expositivo²⁴⁰ que comisarié y organicé junto una compañera del primer curso del máster, y el grupo de personas encargadas de gestionar la sala. Fue un proyecto desarrollado para la Galería Autónoma de la FAD, en la que se pretendía abrir el espacio expositivo a otro tipo de dinámicas que fueran más allá de la simple muestra de obras. Así, tuvieron lugar diferentes eventos y actividades, entre las cuales se incluyeron performances, mesas redondas, charlas, y acciones en vivo. Además se pudo emplear el espacio como taller de trabajo, por lo que parte de ese tiempo lo dediqué a construir una instalación, a lo largo de toda esa semana. En ella de nuevo se recogen varias de las cuestiones vistas en trabajos anteriores, y de nuevo se pretende ir un poco más lejos, redimensionarla, propiciar otras reflexiones.

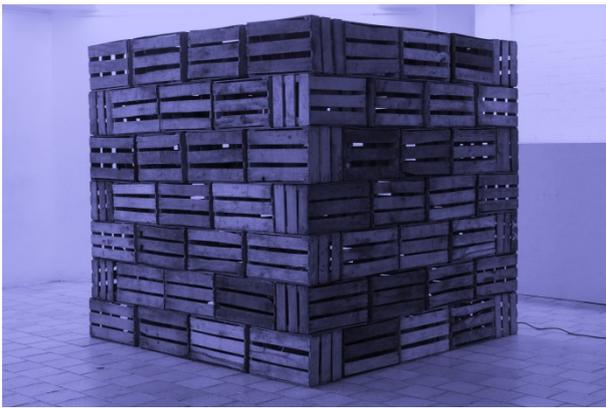


71. *S/T (tronco y huacales)*. Proceso de producción

Para lograr esto hacer énfasis en el vínculo de la pieza con el contexto fue una cuestión importante, por lo que para su construcción se utilizaron unos objetos característicos de la Ciudad de México –o de México en general–, las cajas de madera empleadas en los mercados para el transporte principalmente de fruta y verdura, y que se denomi-

²⁴⁰ Se puede encontrar más información sobre el proyecto en los Anexos.

nan «huacales». Algo curioso es que en la propia construcción de la obra tuviera que, por esa dimensión contextual que envuelve todo el proceso –y que no sólo se ve contenida en la pieza en sí–, emplear los diablitos –unas carretillas de gran tamaño– que se usan en el transporte de mercancías en cortas distancias, para poder llevar esos huacales desde el almacén en el que me los alquilaron hasta la sala de exposiciones del campus.



S/T (tronco y huacales)

2014

Instalación: tronco, huacales, proyección

180x180x180cm

Así, construí un cubo-caja, de unos dos metro de ancho, por dos de alto y dos de profundidad, dentro de cual dispuse un gran tronco de madera –de nuevo encontrado en el exterior, en este caso en las instalaciones de la facultad, junto con otros materiales desechados del área de escultura–, en parte retomando cuestiones previas, y al mismo tiempo truncando lo que podría ser una lectura habitual dada la configuración de todos los elementos en juego. Dentro del gran cubo de madera construido con cajas, lo que había era un tronco. En una estructura entre escultórica y arquitectónica, sin ventanas ni puertas, construida con elementos que muestran de forma evidente la marca de la mano del hombre, ya que son el resultado de su factura, se escondía la materia prima podría decirse. Pero de nuevo esa aparente confrontación entre ser humano y naturaleza, entre la cultura y lo natural, se ve tergiversada, puesta en cuestión, ya que con la luz blanca, neutra, «natural», que envolvía ese elemento cúbico, contrastaba el hecho de que era el tronco sobre el que de nuevo se había proyectado su propia imagen y era él el que mostraba esa extraña iluminación, esa saturación, esa «artificialidad». Solo que en este caso se impedía el acceso directo al objeto, y únicamente se podía hacer visualmente, por medio de las rendijas que dejaban las propias cajas, que

lo encerraban y exhibían, que al mismo tiempo lo dejaban entrever y frustraban su contemplación plena y sin impedimentos.

III.5. POSIBLES DESARROLLOS FUTUROS Y LÍNEAS DE AVANCE

Son múltiples las posibilidades que se abren a la hora de continuar dentro de esta línea de trabajo y que surgen, tal y como se ha ido viendo en el análisis de las obras, de la propia metodología de trabajo puesta en marcha. Esas nuevas vías de avance aparecen con cada nueva pieza, que a la vez has llevado a cabo dejando momentáneamente muchas otras de lado para centrarte sólo en unos aspectos concretos, y que en su materialización abren nuevas posibilidades, y así sucesivamente. Por lo tanto se puede retomar cualquiera de estos gérmenes atisbados en cualquiera de las obras, y seguir trabajando en el desarrollo de unas determinadas características, en base a intereses tanto formales como conceptuales, que a su vez podrían llegar a dibujar su propia línea de investigación, independiente de la primera.

Si seguimos los pasos descritos vemos que varias de las obras son, en un primer momento, acciones en el espacio, y posteriormente, su documentación. Por lo tanto, muchos trabajos pueden ser considerados como un proceso que es finalmente materializado en una pieza para la sala de exposición, pero con su origen en otro lugar, en un espacio en el cual los espectadores son otros a aquellos acostumbrados a las manifestaciones artísticas, encontrando estos artefactos en lugares inusuales. Una posibilidad de avance, de acuerdo a lo visto en estas líneas, podría ser aquella que incidiera en la dicotomía que aparentemente existe entre obra y registro, problematizando este asunto, trabajando a ambos lados de esa franja para ver que se puede obtener.

Otra podría ir de la mano de los conocimientos adquiridos y algunos de los avances hechos en el último año, fruto tanto de la realización de varios cursos en Valencia, como de diferentes seminarios, asignaturas y actividades en las que participé durante mi estancia en la UNAM. Una posibilidad sería, de acuerdo a lograr otros resultados, la realización de nuevas instalaciones empleando técnicas de video-mapping, con software específico. Igualmente se han ido explorando estos últimos meses cuestiones relacionadas con el live-cinema y el audiovisual en directo, y que aunque en un primer

momento no están directamente vinculados con esta línea de investigación, podrían terminar confluyendo con ella en algún momento.

Para terminar, algunos trabajos que vehiculan preocupaciones similares a las aquí tratadas, pero que en términos formales tal vez no tienen tanto que ver con las obras de la línea de investigación, han sido realizados también en trascurso del último año, muchas veces en paralelo a la producción de algunas de las piezas vistas. Ejemplos de ello pueden ser las otras dos obras incluidas en la exposición del Centro del Carmen, o una última pieza audiovisual realizada ex profeso para la fachada media del Centro de Arte y Tecnología de Zaragoza. En ellas las cuestiones concernientes a la imagen y la tecnología han sido exploradas desde otros planteamientos formales, cuyos resultados distan y a la vez muestran similitudes con los ya estudiados.

IV

ALGUNOS APUNTES FINALES (A MODO DE CONCLUSIÓN)

Parte de lo que se podrían considerar conclusiones, esas ideas que obtienes cuando todo el trabajo de investigación ha ayudado a desplegar y consolidar una serie de planteamientos iniciales, en su desarrollo de las hipótesis de partida, en realidad se han ido introduciendo a lo largo del texto. Se han ido insertando de acuerdo a la misma naturaleza de la investigación, que no pretende llegar a un lugar, o cumplir un objetivo en particular, sino que es más un proceso que guiado por unos intereses particulares va avanzando y encontrando soluciones momentáneas y parciales en el mismo camino, y que en definitiva es lo que aquí ha actuado como vehículo para el conocimiento. Parte entonces estarán dispersas por todo el texto, y parte podrán verse en mayor concentración digamos, en las cuestiones transversales, como recapitulación de la parte teórica, y en el comienzo del apartado tres, extrañar la imagen. Aquí procederé por tanto a recoger algunas ideas sueltas, que se han podido quedar por el camino, que no me parecía oportuno incluir en otro lugar, pero que considero interesantes para cerrar.

Algunas de esas ideas corresponden a esa articulación sobre la que se ha venido reflexionando, existente entre los planteamientos teóricos y la parte práctica, en donde la primera dimensión sin duda no trata de ser una explicación de la segunda, y donde con la segunda no se pretende crear una ilustración, en ningún sentido, de la primera. Este texto es una reflexión en torno a las obras, es pensar sobre, a partir de la experiencia que obtenemos de éstas, apoyándome para ello en diversos autores. Es una manera de formular preguntas y ensayar respuestas. Para mí, esta actividad nace de la confluencia de un tipo de pensamiento digamos, cercano a la filosofía, con un pensamiento visual. O para no comprometerme con grandes relatos, un tipo de pensamiento que

se formula una serie de preguntas, y que han sido abordadas a menudo en disciplinas como la Filosofía y el Arte —entre otras, ya que en la disolución contemporánea de éstas y otras disciplinas, similares preguntas son abordadas desde nuevas perspectivas y áreas del conocimiento. Y esto además desde una perspectiva particular, en la que lo experiencial es fundamental como punto de partida para esos interrogantes.

Algunas no sé si dudas, reflexiones que me han ido surgiendo a medida que avanzaba en el proyecto y se sucedían los meses, aparecían a la hora de recopilar e introducir los referentes prácticos en el trabajo. Algo que tal vez no se me había planteado como problemático al pensar en los autores que desde el ámbito de la teoría han ayudado a elaborar esta investigación, sí me ha dado qué pensar al tratar con aquellos que vienen desde el ámbito de la práctica artística. ¿Cómo denominar aquellos autores y trabajos que no actúan como referentes —entendido en este caso como algo que conoces a priori y que tiene cierta influencia en tu trabajo posterior— sino que los encuentras en el camino, mientras trabajas, o muchas veces a posteriori, cuando ya has finalizado un proyecto, pero que decides que deberían estar ahí por las evidentes similitudes con tu obra? Más de la mitad de los que figuran en este escrito corresponderían a estos últimos, es decir, que se han encontrado durante o ya prácticamente al final del trabajo de producción. Por el contrario, la mayor parte de los que actuarían como tal —en cuanto a ese sentido aludido— son más bien referentes indirectos, que si acaso se conocían anteriormente, se han incorporado después al trabajo, tras una búsqueda con un carácter un tanto arqueológico podría decir. Una recopilación que por otro lado ha desenterrado conexiones un tanto insospechadas, vínculos sobre los que no había pensado, y que al traer esos nombres y esas obras de vuelta parecen cobrar una mayor relevancia o un mayor sentido. Así, tal vez se podría hacer una diferencia —no definitiva, no excluyente, con solución de continuidad, en la que se superpondrían muchas veces las categorías— entre aquellos artistas cuyas obras de algún modo consciente o inconsciente han podido influir en tu práctica actual, que conocías de hace tiempo —y por eso han madurado, han macerado en tu interior, y han podido acabar influyéndote de diversas maneras— y aquellos con los que tu práctica confluye, y que te ayudan a identificar en este caso, que las preocupaciones que intentas vehicular en tu trabajo artístico van en sintonía, en concordancia con las de otras personas más o menos cercanas en intereses, que trabajan en contextos similares o tienen inquietudes parecidas. Obras que en definitiva, te ayudan a cobrar consciencia de que lo que haces tal vez tenga algún tipo de relevancia. Aunque finalmente no he decidido explicitar esto caso por caso —aunque en algunos se puede deducir por la explicación que los acompaña— sí

quería dejarlo apuntado, a modo de reflexión, algo que tal vez se puede concretar en algún tipo de diferenciación en proyectos futuros.

Este tipo de sensación de ir en un mismo sentido, de trabajar en una misma dirección, es en muchos casos lo que se ha experimentado al profundizar en la bibliografía, ya que en ella sí se ha ido avanzando en paralelo, o muchas veces ese trabajo de investigación ha sido posterior al de la práctica, y se han encontrado propuestas teóricas que como se ha visto en los apartados I y II, parecían sostener una especie de relación estrecha con lo que hacía. La dimensión práctica está por lo tanto vinculada, aunque sea de forma indirecta, al modo en el que se avanzaba en las lecturas y se profundizaba en el corpus teórico de diferentes autores, en un viaje de ida y vuelta que enriquecía y retroalimentaba lo conseguido en ambas partes. Cabe aquí una clarificación que ya se adelantaba hace unas páginas. La manera en la que se relacionan, y eso es algo en lo que me gustaría hacer hincapié, y creo que se ha visto recogido en el desarrollo del texto, no es a la manera de ilustrar, o trabajar literalmente en la parte de producción mirando a la teoría, ni al revés, digamos intentar encontrar en la literatura de diversa procedencia dedicada al arte aquello que se adecuara perfectamente a lo materializado en las obras. El avance en cada campo, se ha ido dando si se quiere a la par, con lo que se han dado toda una suerte de reenvíos, de confirmaciones, de contradicciones, de cosas que friccionan y otras que se sustentan la una a la otra. La práctica me hacía ver lo que leía con una claridad que no habría conseguido sin haber producido algunas de las obras, y conectándome a su vez con lecturas anteriores, me hacía ver con más amplitud; y viceversa, lo leído me hacía ver mis piezas de otro modo, me sugería líneas de avance no vistas, me hacía entender cosas de ellas que no había visto hasta el momento.

Para resumir este idea, de lo que se trata es de pensar sobre las obras con los autores, reflexionar sobre ellas apoyándose en sus palabras, en lo que han logrado ya para el pensamiento, e intentar atisbar que puede aportar tu trabajo al conocimiento del área en la que se inserta, a la vez que encuentras las tuyas propias, tu propio discurso. En esta confluencia es en la que seguramente se siga avanzando en un futuro inmediato. En relación a esto, algo de lo que me he dado cuenta, de lo que he tomado consciencia a lo largo de los años, en relación a la práctica artística pero que no es algo circunscrito a ésta, es que pese a que hay cosas que en teoría ya se saben, ya están dichas, la tarea de aquellos que nos dedicamos de algún modo a una actividad orientada a una esfera pública y desde un punto de vista crítico, es finalmente seguir diciéndolas. Aunque en un primer momento parezca no ser novedoso, aunque de alguna manera ya se haya

planteado. La novedad, si cabe, no es otra que la de decirlo de acuerdo a las condiciones cambiantes del momento actual, de forma que sea válido para la condición presente, actualizar su carga de conocimiento. Esta actualización, este decir lo que ya se había dicho de otra forma para que siga siendo válido hoy, es en parte mi quehacer, y creo el de otra mucha gente dentro tanto dentro del arte como fuera de él, en otras esferas del hacer y el conocimiento humanos. Seguir expresándolo simplemente porque otros poderes, otros intereses, se empeñan en decirnos lo contrario, en que las cosas no son como pensamos que son, en que son de un modo muchas veces contrario a la evidencia, a lo que nos dice la experiencia, a lo que nos dice la experiencia de los demás y que tantas veces no aparece en los medios. Por eso, decir que la imagen no dice «la verdad», que vehicula ciertos intereses, que es un medio de representación y de mostrar las cosas que siempre responde a una intención, aunque parezca en cierta medida obvio, va en contra del constante bombardeo de imágenes que nos llegan a través de los medios, y que pretenden hacernos creer que lo que en ellos se dice es la verdadera dimensión de lo que existe, o que es lo único que existe. Actualizar el potencial crítico de la imagen, de otro modo, con otras herramientas y técnicas, de forma que esa afirmación no pierda validez, y se adapte a las nuevas condiciones de hoy. Que esa afirmación, en conexión a las formas y maneras de decir del momento, nos introduzca en un nuevo modo de existencia y de aproximación a las cosas, ya que mediante este decir/hacer-ver se reconfigura nuestro mundo, nuestra realidad en sentido global.

A estas cuestiones responde ese extrañar la mirada. Extrañarla para poder ver de nuevo, porque en lo extraño, hay una chispa que hace que nos preguntemos cosas, que nos interroguemos. Porque extraño es el mundo en que vivimos, cómo nos comportamos y las cosas que hacemos. Porque es extraño existir, que estemos aquí, y que podamos además preguntarnos sobre ello. Extrañar la mirada como recordatorio de todo esto.

FUENTES REFERENCIALES

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, J., *La agonía del poder*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.
- BREA, J. L., *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, 2010.
- (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.
- CASANUEVA, M. y BOLAÑOS, B. (coord.), *El Giro pictórico: epistemología de la imagen*, Cuajimalpa, Arthropos, 2009.
- CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA, *Giuseppe Penone, 1968-1998* [catálogo], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999.
- DANTO, A., *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Cuando las imágenes tocan lo real*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, [consulta 2015-08-29]. Disponible en:
<www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf>.
- , *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G.; JAAR, A.; POLLOCK, G.; RANCIÈRE, J.; SCHWEIZER, N., *La Política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.
- FLUSSER, V., *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- FOSTER, H., *El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FOUCAULT, M., *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1981.
- FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, *Victor Burgin: una exposició retrospectiva* [catálogo], Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2001.

GABLICK, S., *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Hermann Blume, 1987.

GUASCH, A. M., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á., «Más allá del placer de la visión. Apuntes sobre “lo escondido” en el arte contemporáneo», Centro de Estudios Visuales de Chile [consulta: 2013-01-22]. Disponible en: <http://www.centroestudiosvisuales.net/centro/MiguelAngelHernandezNavarro_agosto2009.pdf>. [Versión] *Espinosa. Revista de filosofía*, VI, 8, Murcia, 2008.

—, «(La) nada para ver», *Debats*, nº 82, Valencia, Otoño 2003.

—, «El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro», *Revista de Occidente*, nº 297, Madrid, 2006.

IVAM, *Tony Oursler* [catálogo], Valencia, IVAM, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura y Educació, 2001.

IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ, *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973* [catálogo], Valencia, IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1993.

LIPPARD, L. R., *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.

MARZONA, D., *Arte conceptual*, Madrid, Taschen, 2005.

MITCHELL, W. J. T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009.

—, «No existen medios visuales» en BREA, J., *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.

—, «Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual», *Estudios Visuales*, nº 1, Madrid, Noviembre 2003.

OSBORNE, P., *Arte conceptual*, Londres, Phaidon, 2006.

RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*, Buenos aires, Manantial, 2010.

TAYLOR, L., (ed.), *Visualizing theory. Selected essays from V.A.R., 1990-1994*, New York, Routledge, 1994.

VIRILIO, P., *La Máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998.

RECURSOS WEB

CAIXAFORUM, *Giuseppe Penone. Retrospectiva* [dosier de prensa], Barcelona, Fundació «La Caixa», 2015 [consulta: 2015-08-29]. Disponible en: <http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-i-giuseppe-penone-retrospectiva-i_816-c-3604_.html>.

LA CAPELLA, *Nom-és-acció* [exposición], Ajuntament de Barcelona, 2013 [consulta: 2015-08-26]. Disponible en: <<http://lacapella.bcn.cat/es/exposicions/nom-és-acció>>.

LISSON GALLERY [consulta: 2015-08-28]. Disponible en: <<http://www.lissongallery.com/artists/tony-oursler>>.

LOZANO-HEMMER, R., [consulta: 2015-08-26]. Disponible en: <<http://www.lozano-hemmer.com>>.

MNCARS, *One and Three Chairs (Una y tres sillas)* [colección], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [consulta: 2015-08-29]. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>>.

OURSLE, T., [consulta: 2015-08-28]. Disponible en: <<http://www.tonyoursler.com/index.php>>.

VALBUENA, P., [consulta: 2015-08-26]. Disponible en: <<http://www.pablovalbuena.com/selectedwork/augmented-sculpture-v1/>>.

FILMOGRAFÍA

2001: A Space Odyssey (dir. Stanley Kubrick), USA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1968, 160 min.

Bill Viola: The Eye of the Heart [DVD-vídeo] (dir. Mark Kidel), USA, Calliope Media, BBC, 2003, 59 min.

TABLA DE ILUSTRACIONES

1. <i>Déjà-vu</i> , 2005.....	23
2. <i>Déjà-vu</i> , 2005.....	24
3. <i>Déjà-vu</i> , 2005.....	27
4. <i>Silla; proyecciones de Déjà-vu I</i> , 2008	30
5. <i>Stone-Box</i> , 2012.....	36
6. <i>Atardecer en la vega del Riguel</i> , 2012	40
7. <i>S/T</i> , 2013.....	43
8. <i>S/T</i> , 2013 (vista general y detalle)	46
9. <i>Hoja</i> , 2013 (detalle)	47
10. <i>Hoja</i> , 2013 (vista general y detalle).....	48
11. <i>Tronco (automímesis)</i> , 2013	49
12. <i>Puerta</i> , 2013	51
13. <i>Puerta</i> , 2013 (detalle).....	53
14. <i>Tronco II</i> , 2014	55
15. <i>Tronco II</i> , 2014 (detalle)	56
16. <i>Puerta</i> , 2014	58
17. <i>Puerta</i> , 2014 (detalle).....	59
18. <i>S/T (tronco y huacales)</i> , 2014	60
19. <i>S/T (tronco y huacales)</i> , 2014 (detalle).....	61
20. <i>S/T: Saaren Tetraedri</i> , 2014	64
21. <i>S/T: Saaren Tetraedri</i> , 2014	66
22. B. Burgin, <i>Photopath</i> : a) 1969; b) 1985	72
23. B. Burgin, <i>Photopath</i> , 1967 (Tarjeta de instrucciones)	73
24. J. Kosuth, <i>One and Three Chairs (Una y tres sillas)</i> , 1965	75
26. R. Smithson, <i>Nonsite (Essen Soil and Mirrors)</i> , 1969.....	81
27. R. Smithson, <i>Mirror with Crushed Shells (Sanibel Island)</i> , 1969.....	82
28. R. Smithson, <i>Rocks and Mirror Square II</i> , 1969	82
29. R. Smithson, <i>Chalk-Mirror Displacement</i> , 1969	84
30. R. Smithson, <i>Yucatan Mirror Displacements</i> , 1969	85
31. G. Penone, <i>Rovesciare i propri occhi (Darle la vuelta a los propios ojos)</i> , 1970	86
32. G. Penone, <i>Sguardo vegetale (Mirada vegetal)</i> , 1995	86
33. G. Penone, <i>Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto</i> , 1968	88
34. G. Penone, <i>Patate (patatas)</i> , 1977	88
35. G. Penone, <i>Essere fiume 4 (Ser río 4)</i> , 1995-1996	89

36. G. Penone, <i>Piede (Pie)</i> , 1972	90
37. G. Penone, <i>Torace (Torso)</i> , 1972	90
38. T. Oursler, <i>Stone Blue</i> , 1995	92
39. T. Oursler, <i>Piggy</i> , 1994.....	92
40. T. Oursler, <i>Cyc</i> , 2003	93
41. T. Oursler, <i>Obscura</i> , 2014	93
42. R. Lozano-Hemmer, <i>Body Movies (Relational Architecture 6)</i> , 2001	94
43. R. Lozano-Hemmer, <i>People on People</i> , 2010	94
44. R. Lozano-Hemmer, <i>Under Scan (Relational Architecture 11)</i> , 2005	95
45. P. Valbuena, <i>Augmented Sculpture (Escultura Aumentada)</i> , 2007.....	97
46. P. Valbuena, <i>Time Tilings</i> , 2013.....	98
47. P. Valbuena, <i>Quadratura</i> , 2010	98
48. M. Larré, <i>Nom és acció; Taules: 3. Terra</i> , 2013	99
49. M. Larré, <i>Nom és acció; Taules: 3. Terra</i> , 2013	99
50. M. Larré, <i>Nom és acció; Terres</i> , 2013	100
51. M. Larré, <i>Nom és acció; Terres</i> , 2013	100
52. <i>Stone-Box</i> , 2012.....	111
53. <i>En/contorno al lenguaje y el vacío I</i> , 2007.....	114
54. <i>Hoja</i> , 2013.....	116
55. <i>S/T</i> , 2013	117
56. <i>Hoja</i> , 2013. Proceso de producción.....	118
57. <i>Hoja</i> , 2013.....	119
58. <i>Tronco (automímesis)</i> , 2013	120
59. <i>Tronco (automímesis)</i> , 2013 (detalle)	121
60. <i>Puerta</i> , 2013 (detalle).....	122
61. <i>a-rostro</i> , 2013	124
62. <i>Tronco II</i> , 2013	125
63. <i>Tronco II</i> . Proceso de producción	126
64. <i>Tronco III</i> . Proceso de producción	126
65. <i>Tronco III</i> , 2014	127
66. <i>S/T: Saaren Tetraedri</i> , 2014	128
67. <i>S/T: Saaren Tetraedri</i> . Proceso de producción.....	129
68. <i>Puerta</i> , 2014	130
69. <i>Puerta</i> , 2014 (detalle).....	131
70. <i>Puerta</i> , 2014. Proceso de producción	131
71. <i>S/T (tronco y huacales)</i> . Proceso de producción	132

CD

INCLUYE:
TRABAJO FORMATO PDF
DOCUMENTOS ANEXOS



Portada y contraportada
S/T: SAAREN TETRAEDRI, 2014