

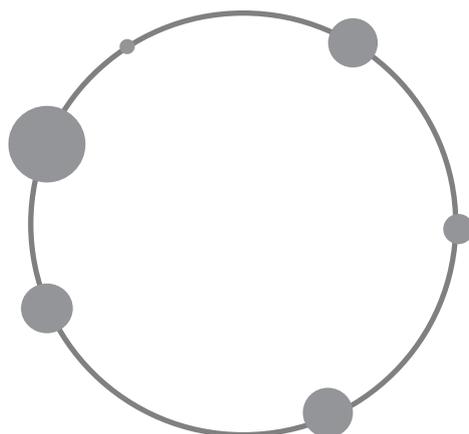
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

## FICCION Y ARTIFICIALIDAD EN EL PAISAJE CONTEMPORÁNEO

Procesos de (post)producción en el arte y la cotidianidad

Tipología 4



**Mar Guerrero**

Dirigido por Ricardo Forriols



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**APA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA



# Resumen

Investigación acerca de las vinculaciones presentes entre ficción, artificialidad y paisaje aplicadas al ámbito artístico y cotidiano, acerca de las relaciones simbólicas entre índice y fotografía, realidad y ficción, y acerca del concepto de postproducción en la práctica artística. Reflexión sobre el tiempo, analizando conceptos como los de dispersión y velocidad, heterocronía y anacronía, instante y multiplicidad temporal, examinando las prácticas de historia contemporáneas que funcionan como resistencia al imperialismo cronológico dominante. Análisis sobre la influencia de la literatura y la ficción en el arte, estableciendo conexiones entre las ideas de viaje y estética migratoria. En un cuestionamiento sobre el papel del artista como productor, historiador y/o astronauta en el contexto social.

## PALABRAS CLAVE

Ficción, artificialidad, paisaje, postproducción, arte, artista, historiador, cotidianeidad, imagen, fotografía, acción, viaje, cosmos

# Abstract

Research on the links between fiction, artificiality and landscape applied to the artistic and daily life, about the symbolic relations between index and photography, reality and fiction, and about the concept of postproduction in the artistic practice. Reflection about time, analyzing concepts such as dispersion and speed, heterochrony and anachronism, the instant and temporal multiplicity, examining the contemporary practices of history that function as resistance to dominant chronological imperialism. Analysis about the influence of literature and fiction on art, establishing connections between travel ideas and migratory aesthetics. In a question about the role of the artist as a producer, historian and astronaut in the social context.

## KEYWORDS

Fiction, artificiality, landscape, postproduction, art, artist, historian, everyday life, image, photography, action, travel, cosmos

# Agradecimientos

A Ricardo Forriols, por compartir conmigo tantas claves, pautas y referencias, tanto para la elaboración de este proyecto como en la apertura de los que están por venir.

A mi padre, a mi madre y mis dos hermanos, por ser partícipes de mis proyectos y por apoyarme en todo momento.

A todos los cosmonautas que me han acompañado en esta expedición.



# Índice

Introducción.....	9
1. NATURALEZA Y ARTIFICIALIDAD.....	12
1.1. Ruinas al revés.....	13
<i>Paisaje en construcción.....</i>	19
<i>Donde nada lleva a nada.....</i>	26
<i>Donde los pilares se diluyen.....</i>	30
2. PROCESOS DE (POST)PRODUCCIÓN.....	34
2.1. Fotografía y polvo como índice.....	36
2.2. El artista como productor, postproductor y prescriptor.....	40
2.3. ¿Qué clase de tiempo habitamos ahora? La multiplicidad temporal y el instante.....	51
2.4. El artista como historiador.....	57
2.5. Líneas: historias, dibujo y notación.....	66
2.6. Movimiento y encuentros: el viaje.....	70
2.6. Resistencia: I would prefer not to.....	76
<i>Desde un indicio hasta el instante antes de su derribo.....</i>	80
3. FICCIÓN Y COSMOS.....	88
3.1. Fotografía: Realidad y ficción.....	90
3.2. Ficciones cósmicas.....	94
3.3. Astroartista.....	97
3.4. Redes cósmicas.....	99
<i>Crónicas marcianas.....</i>	103
<i>Stardust.....</i>	111
<i>Cosmic networks.....</i>	118
Conclusiones.....	129
Trabajos anteriores.....	132
Currículum profesional.....	140
Índice de imágenes.....	141
Bibliografía.....	143



# Introducción

*Cuando miramos el cielo nocturno nos imaginamos que las estrellas están invisiblemente conectadas mediante líneas fantasma formando constelaciones. Sólo así podemos contar historias sobre ellas<sup>1</sup>.*

Cuanto más pienso en escribir menos me salen las palabras. Cuenta Enrique Vila-Matas que para explicar que es un *mcguffin* lo mejor es recurrir a una escena de tren: “¿Podría decirme qué es ese paquete que hay en el maletero que tiene sobre su cabeza?”, pregunta un pasajero. Y el otro responde: “Ah, eso es un *mcguffin*.” El primero quiere entonces saber qué es un *mcguffin* y el otro le explica: “Un *mcguffin* es un aparato para cazar leones en Alemania.” “Pero si en Alemania no hay leones”, dice el primero. “Entonces eso de ahí no es un *mcguffin*”, responde el otro<sup>2</sup>.

La lectura y visualización de este trabajo sería idónea realizarla desde un tren en marcha. Sin embargo, aunque eso fuera posible, a lo largo del mismo sentiremos estar en movimiento. Las siguientes líneas versan sobre un viaje que realicé desde setiembre de 2015 hasta julio de 2017. Esta expedición empieza con un cambio que percibo a la hora de afrontar mi práctica artística que me llevará a recorrer nuevas vías de investigación. Este punto de inflexión se produce a raíz de la necesidad de experimentar un “fuera de campo”, de salirme de los límites y de romper con el espacio de representación del cuadro, introduciendo el tiempo de la acción y la producción del individuo, postproduciendo, utilizando elementos del propio estudio y modificándolos, realizando así ejercicios dinámicos para su posterior selección. Cuestionando y manteniendo una constante necesidad de relación con la Historia del Arte. Este requisito de inmediatez me llevará a coger una cámara digital y salir al exterior, al paisaje, cambiando de espacio y de contexto. En este nuevo territorio siguen las preocupaciones en cuanto a la práctica artística y su vinculación con el pasado, pero ahora se sitúa en el escenario de lo cotidiano, haciendo evidente mediante estos procesos de (post)producción, las problemáticas

1 Tim Ingold, “Trazos, hilos y superficies”, *Líneas. Una breve historia*. Editorial Gedisa SA, Barcelona, 2015. p. 77

2 Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*. Editorial Seix Barral SA, Barcelona, 2014. p.9

y los conflictos que surgen en el espacio de lo “real” para, poco a poco, introducirme en el espacio de la ficción, disolviendo límites entre disciplinas, espacios y tiempos. En un viaje que me conducirá hacia el cosmos, abriendo un campo de posibilidades e incertidumbres infinitas.

Se inicia una investigación acerca de las vinculaciones entre arte, literatura y ciencia aplicadas al ámbito cotidiano, sobre las relaciones simbólicas entre fotografía y ficción, y acerca de las ideas de error y fracaso en relación a modelos de pensamiento históricos cuya continuidad es perceptible en la conciencia productiva y visual contemporánea. Reflexionando acerca del tiempo, poniendo en tensión conceptos como los de dispersión y velocidad con los de duración y experiencia temporal, cuestionando el uso de los espacios y los objetos, enlazando ideas sobre renovación y desecho con las de reactivación y resignificación. Así, trabajo a partir de elementos y acontecimientos aparentemente insignificantes, utilizando el rastro, las huellas de una sociedad en continuo cambio hacia lo nuevo, para llevar a cabo una arqueología del tiempo que investiga a partir de la memoria de los espacios.

Durante la investigación que sigue, discutiremos acerca de estas preocupaciones de forma teórica y práctica a partir de la investigación y las obras generadas durante el periodo anteriormente citado y a partir de los objetivos que han vehiculado este trabajo:

- Investigar sobre los procesos de producción en el ámbito artístico y cotidiano.
- Situar mi práctica artística en un terreno interdisciplinar.
- Reflexionar sobre las relaciones que se establecen entre imagen e Historia.
- Establecer vinculaciones entre los conceptos de viaje y estética migratoria en el contexto contemporáneo.
- Cuestionar de qué manera las prácticas artísticas pueden afectar y ser afectadas por el contexto planetario.

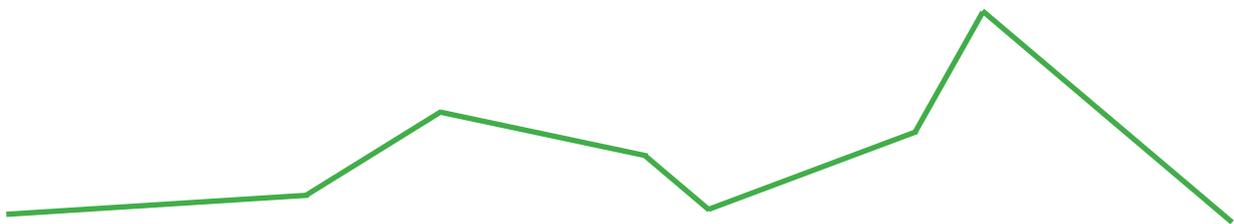
Para la construcción del marco teórico analizamos cada una de las prácticas y las organizamos en tres bloques. El primero versa sobre los primeros trabajos que realicé durante el Máster, los cuales sirven para contextualizar, a modo de antecedentes, el punto de partida para la continuación de los siguientes apartados. Aquí investigo sobre la ruina contemporánea, sobre las tensiones que se generan entre la construcción de la mirada y la construcción de paisaje, así como los conflictos que surgen entre naturaleza y artificialidad en el terreno de lo cotidiano. El segundo bloque, tratándose del más extenso, consiste en el desarrollo conceptual y ahonda en la metodología de trabajo que utilicé para realizar mi práctica artística, desplegando todo un conjunto de conceptos que viajarán formando constelaciones alrededor de los proyectos que describo en el tercer capítulo. Comenzaremos este viaje analizando las relaciones que se establecen entre fotografía y índice, haciendo referencia a la obra de Mar-

cel Duchamp y a la taxonomía de los signos que realiza C. S. Peirce. A continuación haremos un recorrido por las prácticas artísticas que se han desarrollado durante el siglo XX hasta ahora y su relación con la noción de artista como productor, donde Walter Benjamin nos ayudará a posicionarnos como breve guía de este tour. Resaltaremos las ideas de Nicolas Bourriaud y Joan Fontcuberta sobre las nociones de artista como postproductor y prescriptor. A lo largo de el siguiente punto intentaremos situarnos en el tiempo, en el nuestro, planteando dónde se encuentra y en que consiste, así cómo qué relación tiene con el pasado. Mencionaremos a Keith Moxey y Georges Didi-Humerman, quienes introducen los conceptos de *heterocronía* y *anacronía*. Siendo conscientes de la multiplicidad temporal en la que nos encontramos, haremos referencia a las prácticas de historia que funcionan como resistencia al imperialismo cronológico dominante. Investigando las vinculaciones entre imagen e historia nos detendremos en el concepto de “imagen dialéctica” que desarrolla Miguel Ángel Henández-Navarro a propósito de Walter Benjamin. El estudio de las tensiones que se establecen entre la línea, la historia, el dibujo y la notación también serán relevantes para el proceso de investigación. Situándonos en el impulso del viaje, nos acercaremos al concepto de “estética migratoria” que desarrolla Mieke Bal, para hablar sobre movimiento y encuentro. Acabaremos este trayecto preguntándonos cuál puede ser el final, si es que hace falta uno.

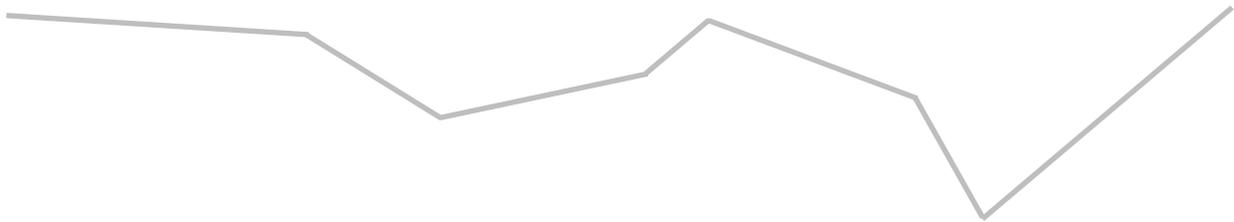
En el tercer bloque nos adentraremos por un conjunto de prácticas que establecen conexiones entre pasado, presente y futuro, entre el terreno de lo cotidiano y el espacio sideral. Haremos referencia a las nociones sobre realidad y verdad en a la fotografía. Viajaremos a Marte y a la Luna planteando una serie de ficciones cósmicas que dan cuenta de estas expediciones. Situaremos una figura que sale a la luz desde el siglo pasado, la del astroartista. El final de este episodio versará sobre como este conjunto de conceptos que hemos analizado en el transcurso del viaje, a modo de red cósmica, abrirán paso al terreno de la posibilidad, incidiendo en los últimos proyectos que realizo, y planteando muchos más.

Realizar el Máster en Producción Artística me ha permitido tener la oportunidad de compartir mi investigación y práctica artística con el fin de adquirir nuevas herramientas, recursos y estrategias que enriquezcan mi exploración, pudiendo también contrastar sistemas de trabajo y modos de hacer con los demás compañeros implicados. Además, he tenido la posibilidad de desarrollar proyectos en ámbitos de profesionalización que me han ayudado a seguir y reforzar mi investigación acerca de los procesos de producción y pensamiento presentes en nuestra contemporaneidad, que conducen mi práctica a un terreno marcado por la contradicción y la incertidumbre social.

# 1 NATURALEZA Y ARTIFICIALIDAD



**Ruinas al revés**



## Ruinas al revés



Fig. 1. *El mar de hielo*, C. G. Friedrich, 1823.

La obra *El mar de hielo* (o *El naufragio de la esperanza*) de C. G. Friedrich inicia el siguiente capítulo. En ella aparece un buque destrozado, naufragado, los restos del cual aparecen mezclados con “aniquiladores bloques de hielo”. Según menciona Rafael Argullol, los artistas románticos tenían una incuestionable afición a plasmar en sus telas los restos materiales del pasado, guardando de este modo relación con una original conciencia que les hacía comprender la contradictoria obra de la Naturaleza. De esta manera, lo peculiar y fecundo de la “ruina romántica” es que de ella emana un doble sentimiento: por una parte una suerte de fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio de los hombres (paisajes arqueológicos) y, por otro lado, una lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la “potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo”<sup>3</sup>. En nuestra contemporaneidad, época denominada como “Atropoceno” por varios teóricos, entre ellos Graciela Speranza, esta anterior fuerza devastadora pasa a manos del ser humano quien, en aras de un impetuoso poder, marca nuevamente la escisión entre hombre y naturaleza. La actual nostalgia contemporánea estará ligada ahora al sentimiento de pertenencia a una época donde el cambio climático genera, entre otras cosas, el deshielo de los polos, el cual se intensifica cada vez con mayor velocidad, situándose esta antigua tierra que destrozaba naves ahora en un desgaste progresivo. De esta manera, el horizonte enemigo y exterminador que describe Friedrich en relación a su contexto histórico se encuentra actualmente amenazado. La ideade

3 Rafael Argullol, “Ruinas”, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Quaderns Crema SA, Barcelona, 2006..p. 23.

naufragio contemporáneo” hace referencia también a como muchos barcos se están hundiendo en este mundo, afectando a millones de personas.

El *Spiral Jetty* de Robert Smithson, habla de un arte tocado por la perspectiva sombría del deterioro irreversible de planeta, que amplía el arco temporal del relato a escala geológica y cósmica<sup>4</sup>. Graciela Speranza, en *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, señala como esta pieza de Smithson ha llegado a sortear en 2008 la amenaza de perforaciones petrolíferas exploratorias en las inmediaciones del lago, letales para el equilibrio ecológico de la región y la supervivencia de la propia obra, además en 2015 el Gran Lago se enfrentó a la sequía más severa de su historia, debido a las transformaciones entrópicas y los efectos del cambio climático. Pero es “Un recorrido por los monumetos de Passaic” la pieza que resaltaremos aquí. “Munido de una Instamatic 400, una copia de *The New York Times*, un cuaderno de espiral y una novela de ciencia ficción de Brian Aldiss, *Un mundo devastado*, Smithson parte de la estación de Port Authority de Nueva York rumbo a New Jersey el 20 de setiembre de 1967”<sup>5</sup>. Speranza nos cuenta que se dirige a un suburbio industrial desgastado por el flujo del progreso, un “no paisaje” de su pueblo natal, Passaic. “Smithson recorre el antiguo puente desvencijado sobre el río Passaic, observa las riberas trasegadas por la construcción de una nueva carretera, ve las grúas de las obras como criaturas prehistóricas atrapadas en el barro, toma nota de los cráteres artificiales y las tuberías que anegan el río con un humo líquido y, en un uso performático del texto y la fotografía, “crea” a su paso monumentos del paisaje trastornado por la modernización urbana, con el doble gesto conceptual de fotografiarlos y nombrarlos: el *Monumento puente mostrando las aceras de madera*, el *Monumento con pontones*, el *Monumento de la gran tubería* y el *Monumento fuente*”. Si citamos este fragmento de Speranza a propósito de Smithson es porque, en los proyectos que se presentan a continuación, se puede apreciar una metodología similar a la de Smithson: son tres proyectos que sientan las bases de la línea de investigación que seguiremos a lo largo de este recorrido, que nos llevará desde el contexto de mi pueblo natal hasta la superficie de otro planeta o hasta la infinitud del espacio sideral.

Otro dato importante que señala Speranza y nos remite al principio de este capítulo, es que en el *The new York Times* que lleva encima durante todo el viaje hay reproducido un paisaje alegórico de belleza sublime del siglo XIX, lo que contrasta repentinamente con el paisaje en el que esta inmerso. Speranza señala como Smithson “revierte el culto a la ruina romántica descubriendo ruinas al revés que monumentalizan construcciones todavía inacabadas”<sup>6</sup>. Los

4 Graciela Speranza, “Ruinas al revés”, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Editorial Anagrama SA, Barcelona, 2017 p. 26.

5 Ibid. p. 27.

6 Ibid. p. 28.

nuevos “monumentos” del paisaje posindustrial a los que muy pronto se habituará el habitante urbano “no son edificios que caen en ruinas después de haberse construido sino que, *en un juego de futuros abandonado*, alcanzan el estado de ruina antes de construirse”<sup>7</sup>, apunta Speranza. Las fotografías de Smithson crean una “dislocación temporal” que dota a las fotos de un presente incierto entre el pasado de la ruina y el futuro de las construcciones. De esta manera, según advierte Speranza, “pasado y futuro se interpenetran en el presente del paseo, la vanidad de la historia y los monumentos se desvanecen y la carrera vertiginosa hacia adelante del progreso se desacelera”<sup>8</sup>.

El primer proyecto que presentamos se titula *Paisaje en construcción* y consta de dos partes, la primera corresponde a una instalación que formó parte de PAM! 2015, III Muestra de Producción Artística y Multimedia, de la UPV, obra destacada por el comité de expertos, obtuvo una mención especial para realizar un proyecto expositivo el año siguiente en PAM!PAM!16, en el Museo Centro del Carmen de Valencia, donde se presentó el proyecto que se desarrolla en el siguiente apartado y corresponde tanto al desarrollo conceptual como a la metodología de este trabajo. La segunda parte consiste en una serie de cinco fotografías, proyecto seleccionado en Art<35 BS 2015, que consistió en una exposición en la Sala Parés y Galería Trama en Barcelona, dentro de un programa de adquisición de obra. *Paisaje en construcción* surge, al igual que otros trabajos, de los recorridos realizados en un pueblo en la costa de Mallorca donde llevo residiendo esporádicamente toda mi vida. Estas cinco imágenes muestran varias escenografías realizadas de forma anónima, relacionadas con acciones cotidianas y vinculadas a un ámbito laboral y a unos procesos que se encuentran en la propia vida del sujeto. La selección de estas escenografías tiene como objetivo subrayar un posible vínculo entre la construcción de la mirada y la construcción del paisaje, dando lugar a una serie de imágenes fotográficas de carácter pictórico. Eventuales escenografías que destilan tensiones entre la azarosa disposición de los elementos orgánicos e industriales en el espacio y su aparente orden, y entre el color y la tonalidad de las cinco imágenes. La poética de la imagen y su extrañeza dejan entrever, de forma sutil, un contexto más crudo que sacude, en este caso, la costa mallorquina.

El siguiente proyecto que presentamos en este apartado es *Donde nada lleva a nada*. Obtuvo la beca AJUTS CAC SES VOLTES, 2016. Convocatòria d’Ajudes a la Producció i a la Mobilitat per a Artistes de Palma de Mallorca, y fue seleccionado en el festival de arte 5TH ARTNIT CAMPOS. El título del proyecto es una cita que tomo prestada de *Un enemigo de la luz*, texto introductorio de Ángel González García sobre el escrito *La luz y el color* de Kasimir Malevich.

7 Ibid. p. 29.

8 Ibid. p.29.

Atribuida a Hegel, la frase “donde nada lleva a nada” es usada por González García para reflexionar sobre la posible muerte del arte cuando los artistas habían optado por una forma de hacer según él invadida por la pura subjetividad, como si el artista estuviera totalmente desligado del objeto real. La cita podría atribuirse a cualquier otra persona al no especificar González García la fuente en la publicación. En este sentido tanto si fuera de Hegel como si no, ambos podrían haberla tomado de otra persona y habérsela hecho suya como estoy haciendo para ligar mi práctica al objeto real. Del mismo modo en que el escritor Enrique Vila-Matas cambia los significados de las citas mezclando realidad con ficción, el significado de las citas mezclando realidad con ficción, el significado de la declaración de Hegel se ve trastocado aquí para llevar a algo. *Donde nada lleva a nada* empieza en el agua y acaba en la misma al introducir un elemento extraño que activa un juego de percepciones e incertidumbres a través de la luz y el color, al mezclarse la imagen fotográfica con el motivo fotografiado. De la misma manera que en una obra literaria se introduce un fragmento de texto, una cita, para establecer otras relaciones de significado, en el mar se introduce un fragmento del mismo mediante la fotografía, otra cita, para crear otras relaciones que quedan registradas con este medio. El proyecto se compone por varias fotografías y un audio-visual. Para su inicio se realizan fotografías de fragmentos del mar tomadas desde un punto de vista cenital teniendo en cuenta la multitud de texturas y tonalidades que ofrece. Fueron seleccionadas e impresas tres en lona microperforada, midiendo cada una de ellas 75 x 50 cm. A continuación, se lleva a cabo una acción que consiste en devolver cada una de las tres imágenes impresas al lugar donde fueron tomadas, colocando cada lona sobre el agua, correspondiéndose el color del fondo y el lugar con el de la fotografía que se tomó y tomando ahora una fotografía de la lona y del espacio circundante de origen. El material del soporte fotográfico se adapta al medio acuático flotando sobre el mismo, mimetizando su movimiento para hundirse levemente y después meciéndose por el vaivén de la marea. También consiste en una investigación práctica y teórica acerca de un concepto procedente de la cultura oriental, el wabi-sabi, visión del mundo intuitiva y que se sitúa en el presente, poniéndolo en tensión con conceptos que mantienen una lógica instrumental que se proyecta al futuro, confrontando ideas occidentales y orientales a partir de una significación de lo insignificante. A través de las imágenes recopiladas y su posterior transformación y puesta en escena, se pretende hacer hincapié en una cuestión temporal y experiencial, manteniendo conexiones entre la historia del arte, la filosofía y la literatura, utilizando el agua como materia y elemento transitorio generador de pensamiento.

*Donde los pilares se diluyen* forma parte de una exposición colectiva en el LAB de Murcia, titulada *El elogio de la forma* y se trata de una continuación del proyecto anterior. El objetivo principal es transformar el espacio a partir de elementos arquitectónicos dados, así como

resaltar el proceso de trabajo en el espacio expositivo en relación al proceso creativo que construye la obra. Haciendo uso de las cuatro columnas que marcan, dividen y, aparentemente, soportan la Sala de Exposiciones del LAB, se inicia un juego de relaciones entre las dimensiones y distancias de las mismas, formalizándose en el suelo y parte central de la sala, a través de varios signos geométricos que a simple vista aparentan ser simétricos.



Fig. 2. *Un recorrido por los monumentos de Passaic*,  
Robert Smithson, 1967.

---

Paisaje en construcción

---



Fig. 3. *Paisaje en construcción No.1*, 2015. Impresión digital.



Fig. 4. *Paisaje en construcción No.2*, 2015. Impresión digital.



Fig. 5. *Paisaje en construcción No.3*, 2015. Impresión digital.

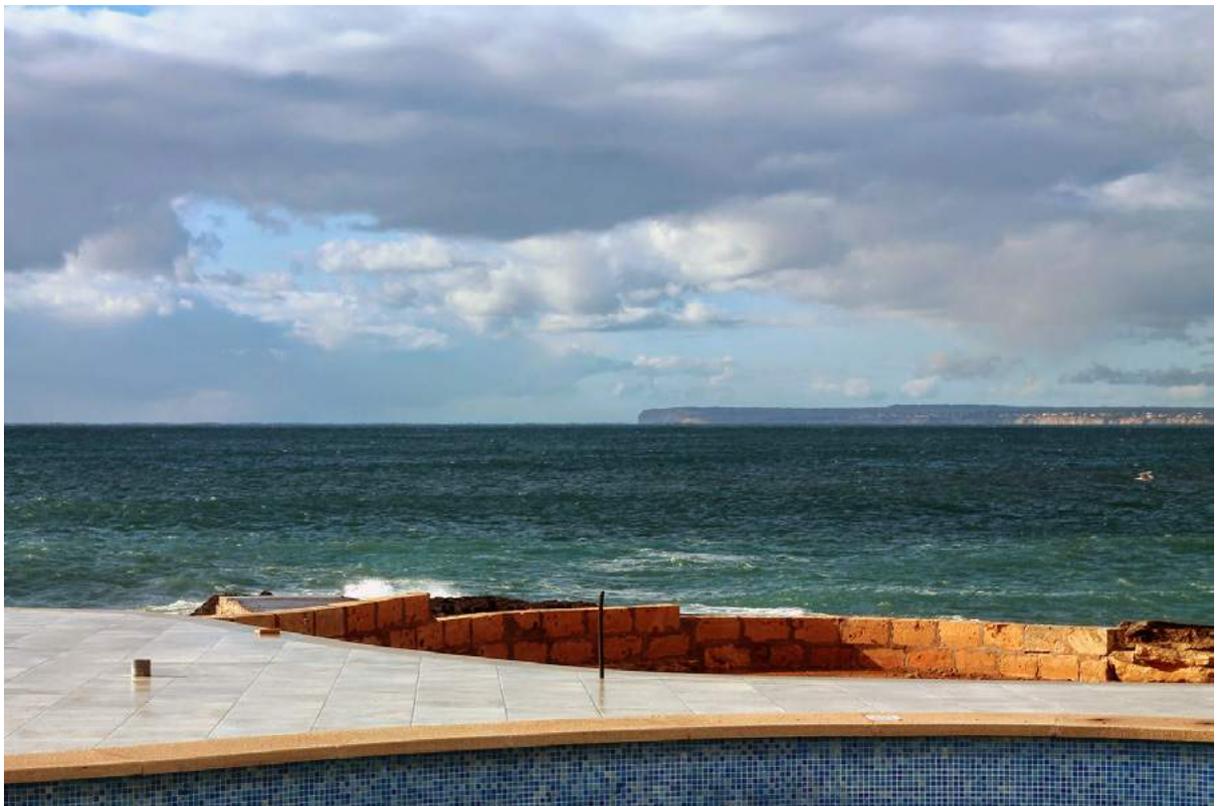


Fig. 6. *Paisaje en construcción No.4*, 2015. Impresión digital.



Fig. 7. *Paisaje en construcción No.5*, 2015. Impresión digital.



Fig. 8. *Paisaje en construcción*, 2015. Lona microperforada PVC Tejido Mesh 300g, cinta vinílica y otros materiales. Medidas variables. PAM! 2015, III Muestra de Producción Artística y Multimedia (BBAA-UPV), Valencia.



*Donde nada lleva a nada*



Fig. 9. *Donde nada lleva a nada No.1*, 2016. Impresión digital.



Fig. 10. *Donde nada lleva a nada No.2*, 2016. Impresión digital.

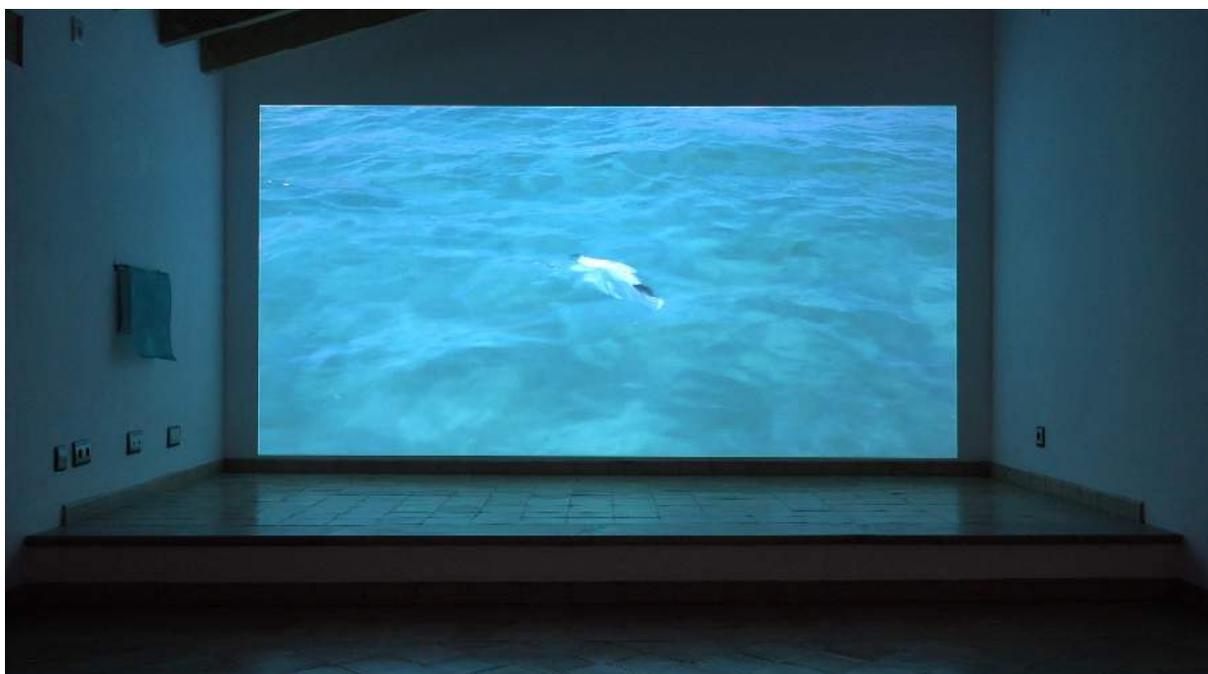


Fig. 11. *Donde nada lleva a nada No.3*, 2016. Audiovisual, 00:03:14. Ver vídeo

***Donde los pilares se diluyen***



Fig. 12. *Donde los pilares se diluyen*, 2016. Detalle.

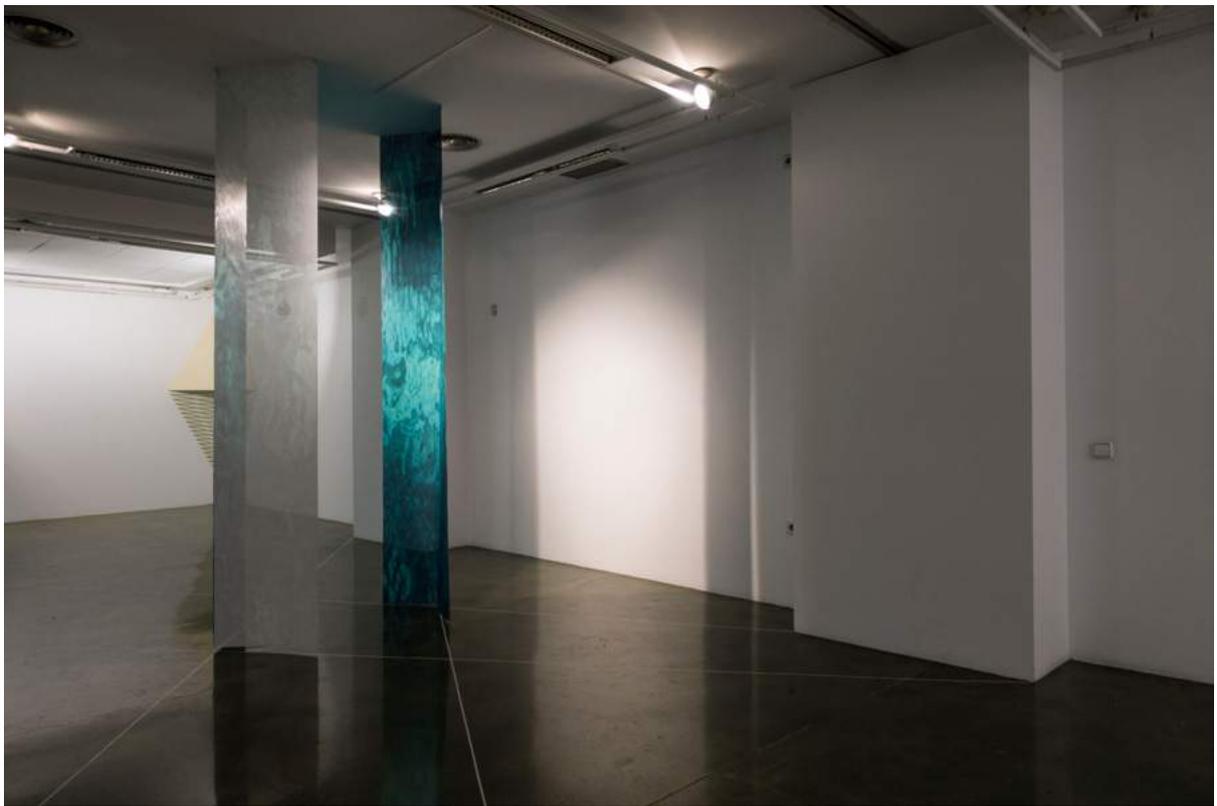


Fig. 13. *Donde los pilares se diluyen*, 2016. Vista exposición.



Fig. 14. *Donde los pilares se diluyen*, 2016. Lona microperforada PVC Tejido Mesh 300g, cinta vinílica. Medidas variables.

## **2 PROCESOS DE (POST)PRODUCCIÓN**

**Fotografía y polvo como índice**

**El artista como productor, postproductor y prescriptor**

**¿Qué clase de tiempo habitamos ahora?  
La multiplicidad temporal y el instante**

**El artista como historiador**

**Líneas: historias, dibujo y notación**

**Movimiento y encuentros: el viaje**

**Resistencia:  
I would prefer not to**

## Fotografía y polvo como índice



Fig. 15. *Élevage de poussière*, Man Ray y Marcel Duchamp, 1920.

Al comienzo del proyecto *Desde un indicio hasta el instante antes de su derribo* encontramos una imagen (Fig. 22) que documenta unas huellas, el vacío dejado por varios objetos que han estado sobre una superficie expuestos al polvo durante un largo tiempo. A partir de este hayazgo se generan varias líneas de investigación. La primera que vamos a tratar es la idea de indicio (como el propio título indica), la noción de índice en relación a la fotografía y su vinculación visual y conceptual con varios rasgos de la obra de Marcel Duchamp.

Rosalind Krauss, en *Lo fotográfico*, por una parte escribe sobre las conexiones presentes en varias obras de Duchamp con características propias de la fotografía. Su hipótesis es la siguiente: “si del arte de Duchamp, que emprendió cierto trato con la fotografía, se desprende una cierta hilaridad algo alocada y desconcertante es porque esto es una cualidad cómica resultado de la decisión de convertir su arte en una meditación sobre la forma más elemental del signo visual, forma que, generalmente, se conoce a través de la fotografía”<sup>9</sup>. Primero, haciendo referencia al *Gran vidrio*, sostiene que, si ponemos entre paréntesis el problema de la identidad de los objetos que aparecen en la obra, el hecho de sólo aprehenderlos como *presentes*, como si los objetos reales estuviesen suspendidos por obra de magia en el interior del cuadro, se podría comparar con la sensación de *presencia* de las cosas que sentimos frente a

9 Rosalind Krauss, “Marcel Duchamp o el campo imaginado”, *Lo fotográfico*. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 2002. p.75.

una fotografía. Dicha transparencia es la que abre la superficie a un contacto sin interrupción con lo real<sup>10</sup>. Esa idea de *presencia* en los objetos de arte será desarrollada por Keith Moxey, quién sostiene: “Con las prisas por dar sentido a las circunstancias en las que nos encontramos, tendimos en el pasado a ignorar y olvidar la “presencia” en favor del “significado”. Se lanzaron interpretaciones sobre los objetos a fin de domesticarlos, para mantenerlos bajo control dotándolos de significados que no necesariamente poseían. Ahora se considera que las obras de arte son objetos más apropiadamente encontrados que interpretados. Esta nueva generación de investigadores atiende a los modos en que las imágenes captan la atención dando forma a las reacciones, considerando que las propiedades físicas de las imágenes son tan importantes como sus funciones sociales”<sup>11</sup>. Moxey nos invita a considerar el estatus de la imagen como presentación. De esta manera, atendiendo a la presencia del objeto, siendo sensibles a su “aura”, se respeta la inmediatez de su ubicación en el espacio y en el tiempo<sup>12</sup>. Moxey nos introduce en la idea sobre un “giro icónico” que tiene lugar en torno a los estudios visuales, tesis que será desarrollada en los próximos apartados de este trabajo.

Siguiendo con Krauss, en segundo lugar desarrolla las vinculaciones de la fotografía con el pie de foto: “Relación que para Roland Barthes no es de naturaleza contingente sino estructural, nos revela una oposición entre este tipo de producción de signos que va contracorriente a la sensación de presencia que casi de forma automática la fotografía crea”<sup>13</sup>. Hace referencia a una presencia muda, no mediatizada por los procesos de simbolización y organización interna propias del trabajo de creación de las artes miméticas. Este pie de foto consiste en un texto que clarifica el lazo narrativo entre los elementos que aparecen en la obra. Esta explicación permite la apertura de la obra a múltiples interpretaciones complementarias y contradictorias.

En tercer lugar Krauss hace referencia al índice como signo fotográfico. Señala como los “pistones de corriente de aire”, masa nebulosa situada en la parte superior de el *Gran vidrio* de Duchamp, son el registro o la huella de unos acontecimientos (tres fotografías de las formas arbitrarias creadas por una gasa en movimiento) que una vez transferidos sobre la superficie del *Gran vidrio*, ya no son fotografía propiamente dicha: “Atrae nuestra atención sobre una de las múltiples facetas del signo fotográfico, el hecho de que las fotografías tengan con sus referentes una relación técnicamente distinta de la que tienen los cuadros o los dibujos”<sup>14</sup>. Introduce a C. S. Peirce, quien habla de este eje físico sobre el cual tiene lugar el

10 Rosalind Krauss. Ibid. p.80.

11 Keith Moxey, “Los estudios visuales y el giro icónico”, *El tiempo de lo visual*. Sans Soleil Ediciones. Barcelona, 2015. p. 98.

12 Keith Moxey. Ibid. p. 100.

13 Rosalind Krauss. Ibid. p.80.

14 Rosalind Krauss. Ibid. p.81.

proceso de referencia cuando considera la fotografía como un ejemplo de una categoría de signos que denomina “indiciales”. Peirce realiza una taxonomía de los signos, cuyas categorías principales se denominan icono, índice y símbolo. El icono es el que mantendría una relación de parecido visual con el referente. A propósito del índice, el signo al que nos interesa hacer referencia aquí, Peirce señala: “Los índices pueden distinguirse de otros signos o representaciones por tres señales características: primera, que no tienen ninguna semejanza significativa con sus objetos; segunda, que se refieren a individuos, a unidades singulares, a colecciones de unidades singulares, o a continuos singulares; tercera, que dirigen la atención a sus objetos por fuerza ciega. Pero sería difícil, si no imposible, tomar un caso de un índice absolutamente puro, o encontrar algún signo absolutamente privado de cualidad indéxica. Psicológicamente la acción de los índices depende de la asociación por contigüidad, y no de la asociación por semejanza o de operaciones intelectuales”<sup>15</sup>. En este caso, al intaurar la referencia mediante la huella, el índice crea un tipo de signos que puede o no parecerse a la cosa que representa. Algunos ejemplos de índices serían, por ejemplo, el fuego respecto al calor, las huellas dactilares o la sombra de un objeto.

El índice, según Krauss, también tiene que ver con la idea de fotograma: “El hecho de que la fotografía exista en tanto que huella, en tanto que sombra proyectada por la luz sobre una superficie fotosensible que fijará dicha huella, se demuestra claramente con esa clase de objetos que designamos fotogramas”<sup>16</sup>. En la obra de Man Ray, artista y gran amigo de Marcel Duchamp, aparece esta relación entre índice y fotograma ya que una de sus preocupaciones era reducir la fotografía a la forma silueteada y totalmente plana del rayograma. Krauss nos cuenta como Man Ray fue partícipe de un acontecimiento que tuvo que ver con una de las partes que componen el *Gran vidrio*. En la parte inferior de la obra se encuentran las siete formas cónicas a las que Duchamp dio nombre de “tamiz”. Estas formas fueron obtenidas mediante la fijación del polvo que se había depositado sobre el *Gran vidrio* en los meses en que el cuadro permaneció tumbado en el taller de Duchamp. El mismo Duchamp dio por título a la fotografía que Man Ray tomó de su obra en ese estado *Élevage de poussière*. El fotógrafo y el artista firmaron ambos la fotografía que se convirtió en un documento más de la recopilación que constituye Notas. De esta manera, los “tamices” manifiestan la preocupación de Duchamp por el índice, introduciendo en la constelación del Gran vidrio un tipo de huella distinto de los precedentes, la huella del tiempo que se deposita como un precipitado del aire sobre la superficie<sup>17</sup>. Este recurso se visualiza también en otras obras como *Tu m'*, donde en toda la superficie del cuadro encontramos una secuencia de índices o de huellas constituida

15 Web: <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html> 14/7/2017

16 Rosalind Krauss. Ibid. p.81.

17 Ibid. p.81.

por la fijación sobre el lienzo de sombras proyectadas por varios de los objetos que formaban parte de la órbita de la carrera de Duchamp. La idea de índice se hace evidente en esta misma obra a través del gesto de señalar con la aparición de una mano pintada en el cuadro por un dibujante de publicidad, encargo de Duchamp.

Para acabar, Krauss hace referencia a una incompatibilidad presente entre el índice y lo simbólico: “Su análisis de la fotografía estaba totalmente condicionado por el hecho de que la consideraba como una especie de índice y por su intuición del hecho de que las propiedades estructurales del índice eran completamente distintas de las demás formas de representación. En este sentido, se distanciaba de la sustitución simbólica, objetivo de la tradición pictórica e icónica. Esas operaciones de simbolización para Duchamp, eran ajenas a la acción del índice. En la medida en que la fotografía captura un trozo de mundo lo hace en bloque y desvía de este modo el proceso de elaboración de sentido hacia el suplemento que constituye el pie de foto. El estatuto mismo de la imagen fotográfica (o del índice) es algo que Duchamp entiende como pre-simbólico”<sup>18</sup>.

---

18      Ibid. p.81.

## El artista como productor, postproductor y prescriptor



Fig. 16. *The Real Fiction*, Cuqui Jerez, 2005.

### Productor

Suzy Gablik a finales de los ochenta escribirá sobre la burocratización del arte en relación a la muerte de la vanguardia y los nuevos medios de producción en arte que se asemejan a las economías de mercado, de compra y venta. Argumenta que la psicología rebelde del arte moderno se ha perdido desde que el artista se camufla bajo la figura de empresario, como haría referencia Warhol: si lo que busca es dinero, no se preocupe, yo le coloco 200.000 dólares en la pared. Gablik afirma que “los intereses institucionales y burocráticos se han convertido en el objetivo fundamental de los artistas”<sup>19</sup>. Como hace referencia Byung-Chul Han, escritor y filósofo de origen coreano, esa homogeneización de intereses en el esquema social hace que todo el mundo se esfuerce en conseguir lo mismo, en vez de seguir los intereses propios, lo que según Gablik representa a la mayoría de artistas de ese momento. El ámbito de la necesidad se ha vuelto confuso en la expansión de la posibilidad, Gablik a partir de Marcuse hace referencia a un conformismo burocrático que se ha interiorizado, él señala que la maquinaria productiva se convierte en un mecanismo totalitario que nos señala nuestras necesidades y aspiraciones, lo que nosotros nos creemos con derecho a satisfacer. Gablik sigue afirmando que el artista integrado en el sistema burocrático del sistema capital-

19 Suzy Gablik, *¿Ha muerto el arte moderno?* Editorial:Hermann Blume, Madrid, 1987 p. 53

ista “queda encadenado a su actividad de “productor”<sup>20</sup>, de obtener siempre una ganancia, necesita del galerista y la institución para sentirse cobijado y seguro, y deja a un lado cuestiones que no puedan ser del interés de las mismas que le dan de comer. Es interesante mencionar que esa rigidez burocrática se asemeja a las demás profesiones de nuestra sociedad, la diferencia podría ser que, la profesión de artista no está reconocida como tal, intenta asemejarse pero el artista no llega a ser reconocido como un trabajador válido en el esquema social. Ahí la controversia entre la necesidad por parte del artista de su profesionalización y de sentirse valorado y remunerado como cualquier otro empleado o empresario y, por otro lado, el peligro que conlleva esa profesionalización. Al final del texto Gablik aporta la siguiente conclusión: “Los artistas han sufrido una crisis al tener que acoplarse a la lucha por el éxito y al desarrollo económico que preconiza nuestra sociedad. Este cambio se ha traducido en su forma de valorar el arte y en los motivos por los que ahora trabajan. ¿Cómo pueden entonces los artistas volver a adquirir su personalidad y su independencia, y ejercer una influencia en la cultura, si viven en una sociedad cuya meta es la producción, el consumo y el éxito? Según Gablik, la solución podría consistir en cambiar los valores que motivan nuestro esfuerzo”<sup>21</sup>.

Viajando un poco más atrás, Hegel realiza dos planteamientos fundamentales que abrirán paso al arte moderno, desmarcándose del arte romántico y calificando esa separación como la “muerte del arte”: el arte como Espíritu Absoluto y el cuestionamiento de qué es arte. Corta con la concepción del arte como representación fiel de la naturaleza y el arte se convierte, en el modernismo, tanto en medio como en tema. Bajo esta premisa Greenberg argumenta que la esencia de la modernidad está en que cada disciplina use los métodos que le son propios, sin “contaminarse” de otra ajena, de esta manera, la pintura debía ser pura, y al mismo tiempo autocrítica. Así construye una narrativa “moderna” que reemplaza a la narrativa de la pintura representacional defendida por Vasari. La primera aportación de la pintura moderna es la presencia de la pincelada en los impresionistas, luego se dará la superficie de pintura plana, monocroma, para que, en Nueva York, aparezca la pintura expresionista que Greenberg también querrá defender e introducir en su narrativa. La pintura pura de Greenberg tendrá mucho que ver con la estética kantiana de la razón pura. El espíritu modernista autocuestionador defiende cada disciplina en sí misma, la investigación en pintura es hacia la pintura. Para Kant, el conocimiento es puro cuando carece de empirismo; para Greenberg, las disciplinas no deben mezclarse entre sí ni mantener relación con lo común al ser humano. El planismo de los cuadros elimina el elemento tridimensional que podría relacionarse con otro arte. Miguel Ángel Hernández-Navarro sostiene: “Greenberg y Fried concibieron modelos de experiencia estética centrados en la eliminación del tiempo. Modelos que valoraban que la experiencia

---

20 Suzy Gablik. *Ibid.* p. 57

21 *Ibid.* p. 67

que podía proporcionar la pintura o la escultura debía ser puramente visual, establecida a través de una especie de *presencialidad* alejada del tiempo de vida. Por esa razón, entre otras cosas, abogaron por un arte abstracto, más allá de la narración, de la política, del tiempo de lectura, de la época... de la vida. Un arte autónomo, puro, que convertía lo artístico en algo cercano a lo sagrado”<sup>22</sup>.

Otros movimientos del mismo período critican ese formalismo. El surrealismo utiliza elementos naturalistas en sus obras. Por supuesto, Greenberg lo mantendrá fuera del linde de la historia (de la suya). Danto señala que el arte moderno está definido por el “gusto” y dirigido a personas con “gusto”. Marcel Duchamp cuestiona que el gusto deba ser un valor de juicio en sí mismo, eliminando el valor estético en sus *ready-mades*, introduciendo la *idea* como contenido fundamental de la práctica artística. La disolución de la autoría es también vaticinada por Roland Barthes en *La muerte del autor*, donde advierte que si Dios “muere”, el Creador, el genio muere con él. Simón Marchán a propósito de Barthes hace referencia a esta cuestión: “Unos desplazamientos que afectan tanto a la hegemonía del Creador, a su lugar ambiguo y las dificultades para plasmar sus pretensiones o su subjetividad, como a la obra misma. A este respecto, sería apasionante revisar la casuística que ha impulsado el repliegue del creador, ya sea en cuanto autodisolución del yo (expresionismos, cubismos o surrealismos varios), como sujeto invisible en la abstracción o ausente en unos signos vacíos (Suprematismo, Constructivismos, pintura contemplativa, Minimalismo, Arte Conceptual, etc.), en la reproductibilidad técnica y telemática (Warhol, los artistas “pop”, el arte digital), la combinatoria (arte cibernético), la creatividad universal (dadaísmos, Beuys o Vostell), las apropiaciones pictóricas y fotográficas de la exposición *El Arte y su doble* (1987), el acontecimiento desde la pintura de acción al accionismo corporal, la interactividad en las artes de participación, relacionales o de la apariencia digital, la procesión de los simulacros en la realidad virtual, etc. Todos sinónimos de la muerte o, al menos, del despojamiento del creador, aunque sea con distintas intensidades”<sup>23</sup>. Danto posiciona la *Brillo Box* de Warhol como constituyente fundamental del cambio en el paradigma estético del arte. Danto sitúa el fin de la modernidad con el advenimiento del pop, cuando el dilema de Greenberg entre el arte y los objetos reales ya no dio más de sí, debido a la necesidad de una visión hacia el mundo real. La apariencia estética de la *Brillo Box* de Warhol se diferencia poco de una caja de Brillo comprada en un supermercado. De esta manera, se cuestiona el límite entre arte y realidad. El arte pop, basado en el arte comercial, rompe con el primer dogma de la estética modernista, relacionando la obra con un uso práctico. El arte se apropia de los diseños publicitarios, lo que podríamos

22 VVAA, “Contratiempos del arte contemporáneo”, Miguel Ángel Hernández Navarro. *Contratiempos. Gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*. CENDEAC, 2015. p. 23.

23 Simón Marchán Fiz: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/25808/Hitos\\_de\\_la\\_historia\\_reciente](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25808/Hitos_de_la_historia_reciente) 14/7/2017

poner en contraposición a nuestro tiempo, donde es la publicidad la que parece apropiarse de métodos y procesos utilizados en el arte.

Danto considera importante también en los sesenta la obra de Rober Morris: *Caja con el sonido de su propia fabricación*. De hecho, esa tridimensionalidad que repudiaban los artistas formalistas del arte moderno la introduce el minimalismo en sus obras. El minimalismo utiliza elementos formales similares a los de la pintura modernista defendida por Greenberg, pero introduciendo algunos conceptos que se desmarcarán de ella, es más, pondrán fin a esa condición de contemplación estética. Por una parte mantienen un interés por el cuerpo, ya que los objetos minimalistas deben percibirse en relación al espacio en el que son situados y a un tiempo. De este modo el minimalismo propone un cierto acercamiento a “lo otro”, y la propuesta que plantean no es “reductiva” sino que intentan eliminar todo valor estético que pueda ser relacionado con el arte. A propósito de este cambio en los procesos de producción en el arte, Hernández-Navarro señala: “Rosalind Krauss en *Pasajes sobre la escultura moderna* ya vaticinaba este cambio con la entrada en el ámbito artístico de toda una serie de nuevas prácticas y disciplinas esencialmente temporales que dejaban patente la ficción y artificialidad de la concepción modernista del arte. Practicas tales como el vídeo, la forografía, el cine o la performance”<sup>24</sup>.

El fin del arte según Danto no significaría que no se pueda seguir produciendo más arte sino que cualquier arte que surgiera debería realizarse sin delimitar ningún tipo de narrativa en la que pudiera ser considerado como su etapa siguiente (narrativa tras narrativa). También supone una pérdida de fe en una gran narrativa (Greenberg) que determine el modo en que las cosas deben ser vistas. Es por ello que las grandes narrativas ya no pueden ser posibles porque el concepto mismo de historia en el que el arte se movió ha desaparecido del mundo del arte, como veremos en el próximo apartado. Para finalizar, Danto afirma que no hay avance ni progreso en arte, el arte no puede hacerse ni mejor ni peor, la depuración de la técnica no tiene relevancia sobre los procesos mentales, las ideas.

¿Qué podría aportar o discutir Walter Benjamin a partir de todo lo anterior? Benjamin, en *El autor como productor*, reflexiona sobre una serie de problemáticas que envuelven al autor, tanto artista como escritor, como productor dentro de una maquinaria de producción, señala lo siguiente: “Alimentar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, es un procedimiento sumamente censurable incluso cuando los materiales con que se alimenta aparentan ser de naturaleza revolucionaria. Me estoy refiriendo a un hecho del que en la Alemania del último decenio se han dado no pocos ejemplos, a saber, la sorprendente

24 VVAA, “Contratiempos del arte contemporáneo”, Miguel Ángel Hernández Navarro. p. 23.

capacidad del aparato burgués de producción y publicación de asimilar, e incluso propagar, cantidades ingentes de motivos revolucionarios, sin poner por ello seriamente en cuestion ni su propia existencia ni la existencia de la clase que lo posee. Esta es la realidad, y lo seguirá siendo mientras el aparato de producción siga siendo alimentado por *rutinarios*, aunque estos sean revolucionarios”<sup>25</sup>.

Los “rutinarios” a los que se refiere Benjamin formarían parte de la “Nueva objetividad”, la que convirtió, según Benjamin, la lucha contra la miseria en un objeto de consumo. Según Benjamin, su función consistiría en “crear, en lo político, camarillas, no partidos; en lo literario, modas, no escuelas; en lo económico, agentes, no productores”<sup>26</sup>. Benjamin nos dice que el autor que haya meditado sobre las condiciones de la producción actual se dedicará a hacer obras de este tipo: “Su trabajo no se limitará nunca a la elaboración de productos; se ejercerá siempre, al mismo tiempo, sobre los medios de producción. Sus productos deben poseer además y por encima de su condición de obras, una función organizadora. Y esta utilidad organizativa no debe limitarse de ninguna manera a una función propagandística”<sup>27</sup>. La función del arte y del artista comportaría en sí un desplazamiento del arte como ritual al arte como medio de revolución política, así como el giro del artista como genio al artista como productor. Benjamin plantea cual sería entonces la posición de una obra *con respecto* a las relaciones de producción de su época, así como cuál es su posición *dentro de ellas*. Estas preguntas apuntarían directamente a la función de la obra dentro de las relaciones literarias de producción de una época.

Benjamin advierte que la obra debe dar cuenta del proceso de ‘fusión de las formas literarias’, proceso que a partir de la combinación de procedimientos de distintas disciplinas artísticas (fotografía y música) permite superar las antinomias (por ejemplo: autor/lector, escritura/imagen) que definen lo literario (a lo que Mieke Bal hará referencia más adelante). Benjamin hace referencia a la necesidad de un enfoque dialéctico que sitúe la obra, la novela o libro en el contexto real de las relaciones sociales: “Las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción. De ahí que la crítica materialista, a analizar una obra, tienda a preguntarse por la posición que dicha obra mantiene con respecto a las relaciones sociales de producción de su época”<sup>28</sup>. Con el proceso de literaturización de las formas de vida, Benjamin define la posibilidad del arte de contribuir de forma previa al proceso revolucionario, en función de su fidelidad a la incorporación del materialismo dialéctico, en este caso, a todos los

25 Walter Benjamin, “El autor como productor”, *El autor como productor*. Casimiro Libros, Madrid, 2015. p. 21.

26 Walter Benjamin. Ibid. p. 26.

27 Ibid. p. 27.

28 Ibid. p. 10.

ámbitos de la producción literaria.

Benjamin señala que no se trata de buscar la “renovación espiritual” (como pretenden los fascistas) sino de propiciar las innovaciones técnicas<sup>29</sup>. Así pues, sólo en la originalidad de la técnica, y no en el mensaje, encuentra una obra la posibilidad de contribuir a la recuperación de una conciencia auténtica. El autor como productor, es entonces, el que considera la obra literaria en cuanto técnica, técnica que además debe ser susceptible de enseñarse y aprenderse. Según Benjamin: “Sólo teniendo en cuenta las realidades técnicas propias de la situación actual, podremos comprender las formas de expresión que dan cauce a las energías literarias de nuestro tiempo”<sup>30</sup>.

Benjamin realiza una interesante reflexión acerca de la fotografía como técnica que, aunque como dice, lo que vale para lo visual vale también para lo literario. La fotografía, según Benjamin, “cómo un simple fragmento de la vida cotidiana dice más que la pintura, igual que la huella digital impresa con sangre de un asesino sobre la página de un libro dice más que el texto”<sup>31</sup>. También menciona como muchos de estos aspectos revolucionarios pudieron plasmarse gracias al montaje fotográfico. Sigue diciendo que si una función económica de la fotografía consiste en entregar a las masas, mediante una elaboración atenta a la moda, ciertos contenidos que antes estaban excluidos de su consumo, una de sus funciones políticas consistiría en renovar desde dentro el mundo tal como es. Argumenta que una de las funciones transformadoras de la fotografía sería eliminar el límite entre la escritura y la imagen: “Lo que debemos exigir del fotógrafo es capacidad de dar a sus imágenes un contenido literario que las sustraiga del consumo de moda y les confiera un valor de uso revolucionario”<sup>32</sup>. Más adelante, haciendo referencia a como la fotografía y la música confluyendo juntas generan nuevas formas, sigue: “Sólo la literalización de todas las relaciones vitales permite aprehender el alcance de este proceso de fusión, del mismo modo que la intensidad de la lucha de clases determina la temperatura en que, de manera más o menos plena, se alcanza dicha fusión”<sup>33</sup>.

Benjamin hace hincapié en suprimir la oposición entre intérprete y oyente, así como la oposición entre técnica y contenido. Hará referencia al teatro épico de Georges Brecht, quien para Benjamin encarna el artista-intelectual de izquierda. La obra de Brecht cumpliría con los requisitos de “la obra política” señalados hasta ahora por Benjamin, puesto que lograría refuncionalizar la forma literaria, suprimiendo la oposición entre ejecutante y oyente, entre

---

29 Ibid. p. 21.

30 Ibid. p. 13.

31 Ibid. p. 22 .

32 Ibid. p. 23.

33 Ibid. p. 23.

técnica y contenido. Esto ocurriría a través de la apropiación de técnicas de otras expresiones artísticas, como el montaje cinematográfico, o de ciertos efectos, como la risa. La interrupción de la acción en el teatro épico, lograda a partir de la incorporación de la técnica de montaje, lo convierten en una suerte de laboratorio experimental: “Con la interrupción elevada a principio, el teatro épico adopta un procedimiento al que, en los últimos años, nos han acostumbrado el cine y la radio, la prensa y la fotografía. Me refiero al procedimiento del montaje: el elemento montado interrumpe el contexto en el que se inserta. Tratar los elementos de lo real para someterlos a experimentaciones”<sup>34</sup>. De esta manera el teatro crítico no muestra situaciones sino que invitaría a descubrirlas. Al detener la trama, obligan al espectador a tomar partido ante lo que sucede, y al actor respecto de su papel. Se trataría de mostrar el presente. Se produciría entonces el efecto de una lejanía, que provoca extrañamiento y sorpresa, permitiendo al espectador tomar posición respecto a lo que acontece.

En *The Real Fiction* (2005), Cuqui Jerez lleva a cabo una pieza donde utiliza el error como manera de implicar al público en la controversia que surge entre la representación y la realidad en un escenario teatral. En una actuación anterior a ésta (*A Space Odyssey*, 2002), Cuqui Jerez realiza una pieza que se compone de tres partes, en la primera interactúa con una serie de objetos que organiza y cambia de lugar en el escenario, la segunda parte es la proyección de una grabación de la primera parte donde puede desvelarse, a partir del punto de vista de la cámara, que no es el mismo del público, una incógnita que mantenía al público expectante. Es en *The Real Fiction* donde, a partir del conocimiento por parte del público de esa primera actuación, él espera que al situar Cuqui Jerez la cámara esta vez en el escenario y visible, luego proyectaría algunas imágenes. Pero no será así. Después de unos quince minutos de actuación Cuqui le comunica al técnico que la cámara no ha grabado nada, entonces comunican al público que deben repetir el comienzo del espectáculo. En esta repetición comete fallos, y el público muestra una sonrisa maliciosa. Entonces al cabo de unos minutos vuelve al técnico con la cámara y vuelve a repetir la acción, así cinco veces. Cuqui Jerez emplea el recurso del error para poner en contacto al público con la realidad, lo que el público no sabe por un tiempo es que todo ha sido una mera representación.

## Postproductor

¿Qué se puede hacer con? La postproducción se abre como un recurso que a través de los nuevos medios y materiales preexistentes se realizan obras mezclando y combinando diferentes elementos, respondiendo así a la multiplicación de la oferta cultural y la inclusión den-

---

34 Ibid. p. 23

tro del mundo del arte de formas que antes eran ignoradas o despreciadas, como hacíamos referencia en el capítulo anterior, en relación a las vanguardias históricas.

Miguel Ángel Hernández-Navarro a propósito del concepto de postproducción desarrollado por Nicolas Bourriaud dice: “Una postproducción que hace que el artista se apropie de las imágenes y les otorgue un nuevo significado que, sin embargo, no borra totalmente el sentido primigenio, sino que lo pervierte, lo desmonta, lo requebraja y lo hace evidente”<sup>35</sup>.

Según Bourriaud, Marcel Duchamp sería uno de los primeros artistas postproductores en la Historia de Arte: “Cuando expone un objeto manufacturado (un portabotellas, un urinario, una pala de nieve) en tanto que obra mental, Marcel Duchamp desplaza la problemática del *proceso creativo* poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista hacia un objeto, en detrimento de cualquier habilidad manual. Afirma que el acto de elegir basta para fundar la operación artística, al igual que el acto de fabricar, pintar o esculpir: darle *una idea nueva* a un objeto es ya una producción. Duchamp completa así la definición de la palabra *crear*: es insertar un objeto en un nuevo escenario, considerarlo como un personaje dentro de un relato”<sup>36</sup>. Incluso Marcel Broodthaers decía que “después de Duchamp el artista es el autor de una definición” que vendría a sustituir la de los objetos que escoge<sup>37</sup>. Bourriaud hace referencia a una nueva noción en el arte intruducida por la Internacional Situacionista, el desvío artístico, que vendría a ser un “uso político del ready-made” según Bourriaud: “Tal reutilización de elementos artísticos preexistentes en una nueva unidad es una de las herramientas que contribuyen a superar la actividad artística como arte separado ejecutado por productores especializados. La Internacional Situacionista recomienda el desvío de las obras existentes con miras a *reapasionar la vida cotidiana* privilegiando la construcción de situaciones vividas en desmedro de la fabricación de obras que entrañen la división entre actores y espectadores de la existencia”<sup>38</sup>.

Mieke Bal, a propósito de Bourriaud, hace referencia a la idea de postproducción a un acto de interpretación relacionándolo con un acto de “micropiratería”. Señala como el análisis visual se interesa por el reciclaje interpretativo de los objetos visuales. Según Bal: “La aceptación de que el acto de mirar, social e históricamente específico, es parte integrante de lo que ha venido llamándose *cultura visual*. Tal acto es un acto de *pirateo*”. No obstante plantea cuestio-

35 VVAA, “Contratiempos del arte contemporáneo”, Miguel Ángel Hernández Navarro. *Contratiempos. Gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*. CENDEAC, 2015. p. 20.

36 Nicolas Bourriaud, “El uso de los objetos”, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo editora. Argentina, 2009. p.24-25.

37 Nicolas Bourriaud. *Ibid.* p.24.

38 *Ibid.* p.40.

nes sobre el papel de la mirada en nuestra sociedad y respalda la idea de que las imágenes existen para los espectadores, que pueden hacer con ellas lo que les plazca<sup>39</sup>.

No podemos cerrar este capítulo sin volver a hacer referencia a Walter Benjamin, quién cual “traperero”, nos acerca a la idea de postproducción a partir de sus referencias a la idea de montaje, tanto literario como visual. La creencia benjaminiana en la potencia revolucionaria de los objetos y en la materialidad de las imágenes es compartida por muchos artistas que hoy día trabajan con objetos históricos, coleccionándolos, archivándolos o posproduciéndolos (punto que desarrollaremos próximamente en el capítulo 2.4. *El artista como historiador*). Benjamin reivindica el montaje como método y como forma de conocimiento. Georges Didi-Huberman a propósito de Benjamin señala lo siguiente: “El montaje parece como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los “desechos” porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de desmontar la historia y de montar el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis. Jamás es posible separar el objeto de un conocimiento y su método”<sup>40</sup>.

## Prescriptor

El artista Joan Fontcuberta nos ha acercado estos últimos años al concepto de “postfotografía”. Aquí el prefijo “post” nos traslada también a un después. Si la postproducción consiste en “no producir”, utilizando recursos ya existentes, el “post” fotográfico nos hace reflexionar sobre la idea de no hacer más fotografías, en un mundo invadido y sobresaturado por las mismas. Según Fontcuberta, esta situación se ha visto agudizada por la implantación de la tecnología digital.

Fontcuberta sitúa el comienzo de la noción de postfotografía a principios de los años noventa debido a varios motivos: “Algunos teóricos limitaron su alcance a aquellas prácticas fotográficas vinculadas a postulados posmodernistas; otros decantaron su significación a los efectos de la tecnología digital. La popularización de cámaras digitales y escáneres asequibles, así como de ordenadores domésticos y de programas de procesamiento gráfico y retoque electrónico -de los que Photoshop se convertiría en referente-, avivaron la certeza de que la

39 Mieke Bal, “De la historia del arte al análisis visual”, *Tiempos trastornados*. Análisis, historias y políticas de la mirada. Ediciones Akal SA, Madrid, 2016. p.20.

40 Georges Didi-Huberman, “Imagen malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo”, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008. p 175.

fotografía inauguraba una nueva etapa<sup>41</sup>. De esta manera, todos somos productores y consumidores de imágenes.

Inmersos en un orden visual distinto, Fontcuberta señala tres factores fundamentales que lo identifican: la inmaterialidad y transmitibilidad de las imágenes; su profusión y disponibilidad; y su aporte decisivo a la enciclopedización del saber y de la comunicación<sup>42</sup>. Bajo los términos de exceso, producción masiva, asfixia, hipervisibilidad, voyeurismo universal, etc. La postfotografía nos confronta a la imagen desmaterializada, y esa preeminencia de una “información sin cuerpo” hará de las imágenes entidades susceptibles de ser transmitidas y puestas en circulación en un “flujo frenético e incesante”<sup>43</sup>.

Pero, ¿cómo opera la creación postfotográfica? Según Fontcuberta, el papel del artista ya no es el de producir “obras” sino de “prescribir sentidos”. De esta manera, el artista se funde con el curador, el coleccionista, el docente, el historiador, el teórico, etc. Fontcuberta afirma que en la responsabilidad del artista se impone una ecología de lo visual que alentará el reciclaje. Además, la circulación de la imagen prevalecería sobre el contenido de la imagen. Sigue diciendo que supone la deslegitimación de los discursos de originalidad y se normalizan las prácticas apropiatorias, reformulando modelos alternativos de autoría. Otro aspecto importante que señala es como en el horizonte del arte debe darse más juego a los aspectos lúdicos en detrimento de la anhedonia en que suele refugiarse el arte hegemónico, privilegiando prácticas de creación que nos habituen a la desposesión<sup>44</sup>.

¿Dónde pasa a residir entonces el mérito de la creación? La respuesta parece simple: “En la capacidad de dotar a la imagen de intención y sentido, en hacer que la imagen sea significativa. El mérito estará en que seamos capaces de expresar un concepto, en que tengamos algo interesante que decir y sepamos vehicularlo a través de la fotografía”<sup>45</sup>. Lo que en realidad prevalece es la asignación (o “prescripción”) de sentido en la imagen que adoptamos. Para el artista prescriptor el valor de creación más determinante no consiste en fabricar imágenes nuevas, sino en saber gestionar su función, sean nuevas o viejas. La autoría ya no radica en el acto físico de la producción, sino en el acto intelectual de la prescripción de los valores que pueden contener o acoger las imágenes, valores que subyacen o que les han sido inyectados. Este acto de prescripción, “intitucionalizador de la pirueta duchampiana”, corrobora la

41 Joan Fontcuberta, “Postfotograficidad”, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg, SL, Barcelona, 2016. p.29.

42 Joan Fontcuberta, “Un estallido de imágenes”. Ibid. p.32.

43 Joan Fontcuberta, Ibid. p. 33.

44 Joan Fontcuberta, “Decálogo postfotográfico”. Ibid. p.39-40.

45 Joan Fontcuberta, “El artista como prescriptor”. Ibid. p.53.

formulación de un nuevo modelo de autoría celebratorio del espíritu y de la inteligencia por encima de la artesanía y de la competencia técnica, y que, como cualquier propuesta renovadora, comporta riesgos y provoca conflictos<sup>46</sup>.

A propósito de Benjamin, Fontcuberta afirma que tanto el artista como el historiador son coleccionistas de desechos o “traperos”, personajes “que hurgan en los vertederos para separar y clasificar las partes recuperables de los desperdicios. El historiador recopila vestigios descartados para recomponer los fragmentos de un relato. También el artista, “como un rey Midas, tiene el don de transformar los restos repudiados en riquezas, la basura, en tesoro”. Volviendo al ready-made duchampiano señala que el mismo ha dejado de encarnar un gesto radical y revolucionario, que por el contrario ha sido desactivado y asumido: “Al cumplirse un siglo de su existencia, se ha convertido en una práctica generalizada”<sup>47</sup>.

---

46 Joan Fontcuberta. Ibid. p.54.

47 Joan Fontcuberta, “Vidas de la imagen”. Ibid. p.75-76.

## ¿Qué clase de tiempo habitamos ahora? La multiplicidad temporal y el instante



Fig. 17. *The Refusal of Time*, William Kentridge, 2012.

*Ser contemporáneo es salirse del quicio del tiempo.*<sup>48</sup>

La pregunta: “¿Qué clase de tiempo habitamos ahora?” Es planteada por Keith Moxey quien, en *El tiempo de lo visual*, desarrolla todo un conjunto de problemáticas que cuestionan la multiplicidad de tiempos en los que vivimos y nuestra relación con la imagen a través de la Historia del Arte. Plantea como la multitud de términos que utilizamos para referirnos al momento actual revela una confusión que rodea a la idea de tiempo, tales como: *modernismo*, *posmodernismo*, *poscolonialismo*, la *contemporaneidad* y lo *contemporáneo*. Así, plantea las siguientes cuestiones: “¿Nos hemos quedado sin tiempo o el tiempo ha llegado a su fin? ¿Es lo *contemporáneo* un período o éstos ya se han terminado? ¿Hemos agotado nuestra capacidad de creer en el tiempo como algo dado, en su aparente existencia natural perdurable? ¿Ha cambiado el significado del tiempo de manera tan radical que ya no necesitamos su presencia envolvente? Incluso si el tiempo es siempre un producto de nuestra imaginación, ¿acaso ya no lo necesitamos?”<sup>49</sup>.

48 Miguel Ángel Hernández Navarro: [http://salonkritik.net/10-11/2010/09/el\\_tiempo\\_es\\_mas\\_antiguo\\_que\\_l.php](http://salonkritik.net/10-11/2010/09/el_tiempo_es_mas_antiguo_que_l.php) 14/7/2017

49 VVAA, “La heterocronicidad de la contemporaneidad”, Keith Moxey, *Contratiempos. Gramaticas de la temporalidad en el arte reciente*. CENDEAC, 2015. p. 85.

Como afirma Moxey, en el contexto actual el sistema de tiempo dominante es el instaurado durante el período colonial, proceso que dió lugar a que muchas narrativas fueran suprimidas y quedaran “fuera del tiempo”. Estas ofrecen ilimitadas posibilidades para los historiadores del futuro, ya que no solamente muchas de estas historias están aún por escribir, sino que su relación entre sí, así como con la historia dominante de la modernidad, aún debe ser contada<sup>50</sup>. Según afirma Miguel Ángel Hernández-Navarro: “Una de las consecuencias en la globalización en el ámbito de las humanidades ha sido la puesta en crisis de los discursos históricos centrados en occidente y en la concepción lineal del tiempo”<sup>51</sup>. Hernández-Navarro hace referencia a que estamos inmersos en una crisis de todo un modelo de conocimiento que se ha gestado a través de una concepción del mundo basado en la preeminencia de Occidente y su historia sobre el resto del globo, ya que según señala: “Cuando entramos en un período como el presente -la llamada *contemporaneidad*- y se demuestra la presencia de otras líneas, otras modernidades, otras historias, otros conceptos y categorías, todo el discurso histórico, con sus herramientas de análisis, se viene abajo”<sup>52</sup>. De esta manera, tras la disolución del tiempo lineal y la toma de conciencia de la multiplicidad de líneas e historias, ya no nos sirven los modelos heredados; es necesario pensar en nuevos paradigmas temporales. Aquí es donde Moxey introduce un concepto clave en su argumentación: la heterocronía, la toma de conciencia de que el tiempo es múltiple, que en cada espacio, en cada momento, en cada contexto se experimenta y tiene lugar de forma diferente. Aparte de servir como una toma de conciencia de una modalidad de tiempo, puede ser desplegado como modo de resistencia (como veremos en próximos apartados) frente a un sentido monocrónico del tiempo: el tiempo global, el tiempo colonial, el tiempo del capital, es decir, el tiempo de la modernidad hegemónica<sup>53</sup>.

Siguiendo con Hernández-Navarro, menciona que autores como Terry Smith han denominado “contemporaneidad” a ese momento presente en el que el tiempo se ha espacializado y parece haber detenido su camino inexorable hacia delante, como sucedía en la modernidad. Pero que sin embargo, la contemporaneidad, entendida de este modo, sería el último periodo de la historia de occidente; el momento en el que esta historia, concebida como una historia hegemónica y central, se colapsa y se rompen sus engranajes<sup>54</sup>. No nos encontramos ya en un tiempo, sino en una multiplicidad temporal. Como ha sugerido Keith Moxey, dicha multiplicidad temporal adquiere un papel esencial en el escenario del arte contemporáneo global,

50 VVAA, “La heterocronicidad de la contemporaneidad”, Keith Moxey. p. 90.

51 VVAA, “Contratiempos del arte contemporáneo”, Miguel Ángel Hernández Navarro. p.27.

52 Miguel Ángel Hernández-Navarro, “La Historia del Arte y el tiempo de la escritura”, en Keith Moxey, *El tiempo de lo visual*. p. 13.

53 Ibid. p. 14.

54 VVAA, “Contratiempos del arte contemporáneo”, Miguel Ángel Hernández Navarro. p.27.

donde diversas líneas temporales provenientes de diversos contextos del globo confluyen de modo antagónico y conflictual en lo que llamamos “el mundo contemporáneo”, de manera que cualquier intento de escritura acerca del arte del presente necesita repensar el concepto de tiempo y valorar tanto la multiplicidad temporal -heterocronía- como la inversión del tiempo y la historia (anacronismo)<sup>55</sup>.

Mieke Bal, en *Tiempos trastornados*, también desarrolla el concepto de “heterocronía” relacionándolo con el tiempo barroco y manifestando su importancia en el momento actual que vivimos. En un mundo donde el tiempo ha sido estandarizado y economizado, cobra importancia la relación del presente con el pasado, en la toma de conciencia de que la textura del mundo cultural actual es multitemporal. La tesis de Bal es la siguiente: “Mi intención es comprender la historicidad del tiempo barroco incorporando dicha filosofía al uso del tiempo en el arte. El tiempo, con toda su capacidad de diferenciación interna, está por lo general, a veces a la fuerza, sometido a sólo uno de sus aspectos: la cronología, lógica lineal que tiene un profundo efecto en las sensaciones de cualquiera. La temporalidad barroca implícita en la breve argumentación de Lavin sobre la relación alucinatoria entre el pasado y el presente rompe con dicha visión. Propongo una vez más el concepto de “heterocronía” como una experiencia alternativa de la temporalidad. La heterocronía contribuye a la textura temporal de nuestro actual mundo de la cultura y nuestra comprensión y vivencia del mismo constituyen una necesidad política. La heterocronía es una característica primordial del pensamiento y el arte barrocos”<sup>56</sup>.

Marc Augé nos introduce otro concepto para hacer referencia al momento actual, la idea de que estamos inmersos en un “eterno presente”. Asegura que la velocidad de los acontecimientos actuales significa que el presente no puede distinguirse del pasado<sup>57</sup>. Y, a diferencia de la idea de post-contemporáneo a la que nos referíamos anteriormente, T Smith señala: “si lo moderno se inclinaba sobre todo a definirse como un periodo, y ordenar el pasado en periodos, en la contemporaneidad la periodización es imposible. El único elemento potencialmente permanente de esta situación es que podría durar por un tiempo indeterminado”<sup>58</sup>, de esta manera el presente podría llegar a ser “eterno”. En este punto, nos acercamos a la idea de Nietzsche sobre el “eterno retorno”, el cual se refiere a un concepto circular de la historia o los acontecimientos. En este sentido, plantea que la historia no sería lineal, sino cíclica. Así, una vez cumplido un ciclo de hechos, estos vuelven a ocurrir con otras circunstancias, pero

55 VVAA, “Contratiempos del arte contemporáneo”, Miguel Ángel Hernández Navarro. Ibid. p. 21

56 Mieke Bal, “La forma: puntos de vista arremolinados”, *Tiempos trastornados*. Análisis, historias y políticas de la mirada. Ediciones Akal SA, Madrid, 2016. p.66.

57 VVAA, “La heterocronicidad de la contemporaneidad”, Keith Moxey Ibid. p.86.

58 Ibid. p. 91.

siendo, básicamente, semejantes. Jorge Luis Borges, usó la idea del eterno retorno como tema para algunos de sus cuentos, como en “El tiempo circular”, en *Historia de la eternidad*. También Herman Hesse en su libro *Siddhartha* hace uso de este concepto cuando su protagonista, quien lleva el mismo nombre de la obra, mira cómo la historia de desobediencia y sufrimiento que vivieron él y su padre respectivamente se repite entre él y su hijo.

Keith Moxey señala como el presente parece estar conformado tanto de la presencia del pasado como de la anticipación del futuro y plantea si éste cuenta con una identidad que podamos considerar propia. George Kubler visualiza el presente como un “vacío de acontecimientos”, afirmando que la “actualidad es cuando el faro está oscuro entre los destellos; es el instante entre el tic tac del reloj; es un intervalo vacío que se desliza para siempre a través del tiempo; la ruptura entre pasado y futuro; la interrupción en los polos de un campo magnético giratorio; infinitesimalmente pequeño pero en suma real. Es la pausa, entre el tic y el tac, cuando nada sucede”<sup>59</sup>. Así, introduce la idea de un “no-tiempo”. Moxey hace referencia a la “ironía” o paradoja de este concepto cuando sostiene que Kubler “substituye un esencialismo por otro: si la periodización depende de la identificación y definición de las características temporales particulares, lo mismo ocurre con la idea de un vacío atemporal, un *no-tiempo*”<sup>60</sup>. Continúa señalando como, al “eliminar el tiempo universal, esta perspectiva no sólo elimina las diferencias entre los momentos en el tiempo sino también la posibilidad de que pudiera haber otras maneras de describirlo, una contemporaneidad uniforme no registra diferencias en el tiempo ni en la cultura”. Para acabar, Moxey advierte de que la “idea de que la contemporaneidad es una forma de no-tiempo, en la que la historia ya no interviene, amenaza con empobrecer no sólo nuestro sentido de la alteridad del pasado sino también nuestra apreciación de las diferencias entre culturas”<sup>61</sup>.

Byung Chul Han sigue el rastro, histórica y sistemáticamente, de las causas y síntomas de lo que él llama “disincronía”, lo que tiene lugar, según argumenta, debido a que la dispersión temporal a la que asistimos en nuestra contemporaneidad no permite experimentar ningún tipo de duración, identificándonos con la fugacidad y lo efímero. Sostiene que mediante una mirada histórica se prestará atención a la necesidad de que la vida, incluso en su expresión más cotidiana, debe adoptar otra forma, a fin de evitar cualquier época de crisis<sup>62</sup>. Sigue afirmando que no se trataría de lamentar la pérdida de la época de la narración, ya que el final de la narración o de la historia no tiene por qué traer consigo un vacío temporal. Según

59 Ibid. p. 94.

60 Ibid. p. 91.

61 Ibid. p. 91.

62 Byung-Chul Han, “Introducción”, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder Editorial SL, Barcelona, 2015. p. 9-10.

Chul-Han, sería necesaria una revitalización de la *vita contemplativa*. Chul-Han también hace referencia a que estamos inmersos en una vida “sin tiempo”, donde el presente se reduce a picos de actualidad, un presente puntual sin conciencia histórica, puntos entre los cuales ya no existe ninguna fuerza de atracción temporal ni dirección alguna. En este sentido, cuando el tiempo se descompone en una sucesión sin fin de un presente puntual también pierde su tensión dialéctica. Es por este argumento que afirma que hoy se parece antes de tiempo: “Es difícil morir en un mundo en el que el final y la conclusión han sido desplazados por una carrera interminable sin rumbo, una incompletud permanente y un comienzo siempre nuevo, en un mundo, pues, en el que la vida no concluye con una estructura, una unidad. De este modo la trayectoria vital queda interrumpida a destiempo”<sup>63</sup>.

El presente se compone así de una suma de tiempos en movimiento, de pasados que no acaban de irse y de futuros que nunca llegaron<sup>64</sup>. Como veremos más adelante, ciertas prácticas artísticas presentan modalidades de resistencia ante los regímenes cronológicos hegemónicos del mundo contemporáneo. Regímenes que en esencia, proponen una experiencia temporal derivada de los ritmos de producción y consumo de la mercancía, pero también la construcción del tiempo histórico de la modernidad, lineal, autoritario y centrado especialmente en Occidente. Según Hernández-Navarro: “Las prácticas de historia son una de las caras de esta resistencia a dicho imperialismo cronológico, uno de los modos en los que el arte se presenta como contratiempo”<sup>65</sup>.

En *The Refusal of Time* (La negación del tiempo), el artista sudafricano William Kentridge hace estallar el tiempo componiendo una parábola visual de la universalización del tiempo según el meridiano Greenwich. En esta instalación combina los efectos del dibujo a carboncillo, la animación en *stop motion*, el collage, la performance, la música y el teatro de sombras en cinco vídeos proyectados en torno al espectador. Según nos cuenta Graciela Speranza: “no sólo consigue materializar la esencia difusa del tiempo y las teorías científicas que intentan desvelarlo, sino también desnaturalizar la lógica imperial que rige los husos horarios de Greenwich desde hace más de un siglo”<sup>66</sup>. Esta homogeneización del tiempo mundial coincide en África con la imposición colonial de límites políticos “tan arbitrarios y ajenos a las culturas africanas como los husos horarios”<sup>67</sup>. Así pues, la negación de la linealidad del tiem-

63 Byung-Chul Han, “Des-tiempo”. Ibid. p. 14.

64 VVAA, “Contratiempos del arte contemporáneo”, Miguel Ángel Hernández Navarro. Ibid. p.28.

65 Miguel Ángel Hernández-Navarro, “Introducción”, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Editorial Micromegas, Murcia 2102. p.15.

66 Graciela Speranza, “La negación del tiempo”, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Editorial Anagrama SA, Barcelona, 2017. p. 88.

67 Ibid. p. 88.

po que marcó las prácticas modernas cobra aquí resonancias anticolonialistas. En su instalación, que estuvo presente en la dOCUMENTA 13 de Kassel, Kentridge invita al espectador a asistir a la provisionalidad del proceso y los resultados efímeros, a través de la fluidez del montaje, como si la obra estuviera en marcha. Speranza señala como “el ascenso y la caída del apartheid, la rapacidad colonialista y las ruinas del paisaje industrializado de Sudáfrica habitan sus imágenes, pero es en su reconfiguración del tiempo donde la obra alcanza su verdadera vibración política”, Kentridge asegura que aspira a “un arte político”, en el sentido de que “esto es un arte de la abigüedad, la contradicción, los gestos incompletos y los finales inciertos”<sup>68</sup>. Como anécdota y detalle del proceso de creación del artista, Enrique Vila-Matas, al visualizar detenidamente la pieza de Kentridge señala: “Un hecho, por banal que sea, es normalmente la consecuencia de otros que lo precedieron. Por eso me atraían esos dibujos de William Kentridge de los que había oído hablar a Boston, esas obras en las que dejaba siempre deliberadamente una huella del dibujo anterior. Era como si Kentridge dijera: No quiero esconder que a este dibujo le han precedido otros muchos y viene de ellos”<sup>69</sup>.

En el caso de el proyecto *Desde un indicio hasta el instante antes de su derribo*, éste hace referencia a que no es la eterna repetición de lo mismo lo que dota de sentido al tiempo, sino la posibilidad de cambio y de la mudabilidad de las cosas. Se establece también una tensión temporal a partir de la iconografía que se extrae de la fotografía principal (fotografía como índice), donde se sugieren referencias a la historia del arte, situadas en un espacio donde el polvo se deposita en una linealidad visualmente imperceptible.

---

68 Ibid. p. 89.

69 Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*. Editorial Seix Barral SA, Barcelona, 2014. p. 218.

## El artista como historiador



Fig. 18. *The Clock*, Christian Marclay, 2010.

Siguiendo con el capítulo anterior, Keith Moxey parece entender la Historia del Arte como una disciplina interrogativa, que debe abrir interrogantes constantemente. Tratándose de un modo de hacer no autoritario: el historiador no trata de proporcionar verdades y respuestas certeras, sino abrir espacios para la reflexión. De esta manera el conocimiento no está dado de una vez y para siempre, sino que es móvil y se encuentra en constante mutación. Estos planteamientos los veremos desarrollados por Mieke Bal en los siguientes apartados, a partir de sus *conceptos viajeros en las humanidades*. Moxey, en clara cercanía a Bal y a varios planteamientos expuestos por Georges Didi-Huberman, como es el concepto de “anacronía”, sostiene que el autor es consciente de que el pasado no está cerrado, sino que nos afecta y en cierta medida, podemos cambiarlo. En este sentido su Historia tiene un sentido político, nuestro conocimiento del pasado ilumina el presente, lo cambia, lo transforma. Pero también al revés: el presente ilumina el pasado y de alguna manera lo rescata<sup>70</sup>.

Según Miguel Ángel Hernández-Navarro, el artista actúa como conector de tiempos, donde pasado presente y futuro se encuentran conectados y en constante proceso de construcción<sup>71</sup>. Hernández Navarro en *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminia-*

70 Miguel Ángel Hernández-Navarro, “La Historia del Arte y el tiempo de la escritura”, en Keith Moxey, *El tiempo de lo visual*. pp. 12-13.

71 VVAA, “Contratiempos del arte contemporáneo”, Miguel Ángel Hernández Navarro. Ibid. p. 25-26.

no) investiga sobre un gran número de artistas que comenzaron a reflexionar sobre la historia y la memoria actuando como si fueran virtuales historiadores: investigando, trabajando con documentos del pasado y promoviendo interpretaciones críticas de la historia a través de una escritura visual y material realizada con imágenes y objetos<sup>72</sup>. Estos artistas están interesados por los procesos de construcción de la historia como disciplina y realizan con su obra una serie de preguntas antes reservadas a los profesionales de la academia: cómo se escribe la historia, quién la escribe, de qué modo, con qué fines, de quién es, a quién pertenece o beneficia, a quién olvida... sobretodo como es posible elaborar una historia diferente<sup>73</sup>. Según Hernández-Navarro, asistimos a un “giro de la historia”. En esta posición señala tres rasgos del sentido de la historia que manejan estos artistas: la presencia tangible de la historia en el presente, la necesidad de imaginar y visualizar el pasado y el sentido de la historia como algo abierto que puede ser modificado<sup>74</sup>.

Si Benjamin propone una crítica al progreso lineal, una apertura del tiempo, una visualización de la historia en imágenes y un compromiso del presente con el pasado, Hernández-Navarro señala que el historiador debe proponer modelos alternativos de historia, más allá de los autoritarios y estabilizadores, pero también modelos alternativos de escritura y comunicación del pasado, creyendo en la potencia material de las imágenes y en la puesta en cuestión de la linealidad del texto histórico<sup>75</sup>. Hernández-Navarro menciona como algunos artistas trabajan en torno a la cuestión del “documento”. Documentos que forman parte del pasado y que funcionan como índices (Véase capítulo 2.1. *Fotografía y polvo como índice*), presencias reales de la historia, que son utilizados, postproducidos (cómo veíamos a propósito de Bourriaud), montados e integrados en la obra, disponiéndose a través de la colección y el despliegue documental en el espacio expositivo.

Hernández-Navarro diferencia entre “Memoria e Historia”, asegurando que difieren en su alcance y su relación con el pasado. La memoria (individual, colectiva, social y cultural) aparecería como una forma de contacto entre tiempos y entre sujetos, “una latencia afectiva”<sup>76</sup>. En su territorio encontramos el trauma, el recuerdo, el olvido, la pérdida, la nostalgia, etc. “las formas del pasado que afectan al presente y que son transmitidas por contacto”<sup>77</sup>. La Historia, en cambio, sería vista como un tipo de memoria muerta relegada al ámbito de la reconstruc-

---

72 Miguel Ángel Hernández-Navarro, “Introducción”, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Editorial Micromegas, Murcia 2102. p. 9.

73 Ibid. p. 9.

74 Ibid. p. 10.

75 Ibid. p. 11.

76 Miguel Ángel Hernández-Navarro, “Dar cuenta del pasado: del archivero al historiador”. Ibid. p. 29.

77 Ibid. p. 29.

ción desafectada y desconectada del pasado. Una reconstrucción siempre ideológica, hecha de olvidos, elecciones y abstracciones, “que puede ser paliada por la memoria”<sup>78</sup>. Visto de esta manera, la memoria, sería “la so(m)bra de la Historia, lo que no cabe en su relato, su otro latente”<sup>79</sup>.

Se pueden observar en varias de las prácticas desarrolladas por estos artistas el trabajo con historias alternativas que son creadas a través de “narrativas ficcionales o especulativas”: “Se trata aquí de historias posibles o verosímiles, historias que podrían haber pasado. La verosimilitud y la posibilidad se convierten en elementos que puede afectar y transformar el presente. Una especie de historia especulativa donde la verdad se vuelve irrelevante, como por ejemplo, partiendo de ciertas verdades históricas para reconstruirlas y modificarlas de manera intuitiva y creativa, o arqueologías ficticias y pseudohistóricas, que presentan historias que nunca sucedieron, pero que podrían haber sido posibles”<sup>80</sup>. Como veremos en próximos apartados, este punto se relacionaría con el viaje que narra Enrique Vila-Matas sobre una sociedad secreta, cuyos miembros se hacen llamar “shandys”, donde realidad y ficción se entrecruzan.

Según Hernández-Navarro aparecen tres aspectos centrales en las prácticas artísticas contemporáneas que reflexionan sobre el pasado. La primera tendría que ver con el sentido de la historia, como concepción abierta del tiempo. En este sentido la historia aparece como algo no cerrado, como para Benjamin, la historia no es cosa del pasado sino del presente. La práctica de la historia no tendría tanto que ver con el conocimiento como con la acción, ya que requiere la acción política. También se trataría de una cuestión ética porque requiere de cierta responsabilidad. Según Hernández-Navarro: “Una de las líneas centrales del pensamiento de Benjamin es la vinculación entre progreso y catástrofe, idea central de *Sobre el concepto de historia*. El ritmo del progreso, su avance inmisericorde hacia delante produce pilas de escombros, víctimas por doquier que son entendidas por sus partidarios como sacrificio necesario para el avance. A lo que se refiere Benjamin no es a una catástrofe por venir, sino una catástrofe invisible que sucede todos los días”<sup>81</sup>. Benjamin concibiría la historia como una forma de rememoración, pero entendiendo el recuerdo como una fuerza que trae el pasado al presente y lo activa. No sólo el recuerdo visual, sino la experiencia de revivir lo recordado<sup>82</sup>. La tarea del historiador benjaminiano entonces no sería la de recordar para reconstruir el pasado, sino la de construir el presente a partir del pasado. Si uno no cree realmente que el

78 Ibid. p. 29.

79 Ibid. p. 29.

80 Ibid. p. 29.

81 Miguel Ángel Hernández-Navarro, “Walter Benjamin y las imágenes de la historia”. Ibid. p. 51.

82 Ibid. p. 52.

pasado puede redimirse, poco sentido tendría entonces hacer historia, simplemente constatar la catástrofe y repetirla<sup>83</sup>.

El segundo aspecto que aparece en estas prácticas tendría que ver con el conocimiento visual de la historia. Para Benjamin la historia se aparece a través de imágenes: “La visualidad del pensamiento benjaminiano está tanto en la manera en la que el conocimiento se forma, igual que una imagen, como en el modo en el que se conoce la historia, a través de imágenes, o incluso en la manera de transmitirla, también por medio de imágenes”<sup>84</sup>. Benjamin desarrolla el concepto de “imagen dialéctica”, imagen-tiempo que tiene que ver con el tiempo-ahora y que se transmite como una constelación. Aunque el término “imagen dialéctica” posee varios significados en el vocabulario benjaminiano. Según Hernández-Navarro, posee tres grandes sentidos. El primero consiste en la idea de imagen-pensamiento, como una imagen mental que condensa temporalidades diferentes<sup>85</sup>. Se situaría en el nivel de lo inmaterial/eurístico, y se trataría de una imagen mental. En segundo lugar hablaríamos de imagen-materia, Hernández-Navarro señala como “ciertos objetos materiales, como la mercancía, pero también ciertas figuras de la modernidad, como el flâneur o la prostituta, condensan significados y temporalidades diferentes”<sup>86</sup>. Hablaríamos de un nivel material/objetual, de una imagen material. Y por último, el tercer aspecto sería la imagen-escritura, la manera de transmitir el conocimiento histórico, a través de la yuxtaposición de imágenes y objetos históricos, según la técnica del montaje<sup>87</sup>. Estaríamos frente a una imagen comunicativa, en el nivel de construcción/ transmisión. Juntos proporcionarían el sentido último de la imagen dialéctica: el despertar y la acción.

Según Benjamin, el pasado se configura como una imagen, pero no como una imagen absoluta, sino una imagen evanescente. Así pues, se produce en un instante, en un “ahora de la cognoscibilidad”. Como una imagen mental, puede pasar desapercibida, si el presente no ve en ella algo que lo toca, que lo punza (Aquí podríamos hacer referencia al concepto de *punctum* que desarrolla Roland Barthes). Benjamin reclamará atención por parte del historiador, un estar atento y despierto, como en estado de alerta. Pero esa imagen que aparece en el “ahora de la cognoscibilidad” no es la imagen de los hechos y realizaciones del pasado, sino la “imagen de lo posible”. Según argumenta Hernández-Navarro a partir de Benjamin, apoderarse de un recuerdo tal y como éste se revelaría en un “instante del peligro”: “El peligro está en que los muertos vuelvan a morir, en que los sueños vuelvan a ser sólo sueños, en

83 Ibid. p. 55.

84 Ibid. p. 57.

85 Ibid. p. 59.

86 Ibid. p. 59.

87 Ibid. p. 59.

que todo “continúe” igual. Es decir: “que todo ‘siga sucediendo’, es la catástrofe. Debemos estar atentos, tan atentos como cuando estamos ante el momento del peligro. Porque cada vez que dejamos pasar la oportunidad, cada vez que no habitamos el tiempo, cada vez que olvidamos, contribuimos al incremento de la pila de escombros. La temporalidad del chispazo instantáneo que interrumpe el tiempo se trata del instante de la oportunidad, el tiempo oportuno, el momento de la posibilidad. Y ese tiempo no es el tiempo vacío, homogéneo y continuo sino un tiempo cargado de posibilidades. El instante propicio para que las cosas cambien”<sup>88</sup>.

Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo* también escribirá sobre la “imagen dialéctica”, la imagen de la historia que plantea Benjamin. Siguiendo con la idea de instante desarrolla lo siguiente: “Lo que surge de este instante (“antes del derribo”, relacionándolo con el proyecto que nos compete), de este plegado dialéctico, es lo que Benjamin llama una imagen. Una imagen libera primero el despertar. Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra el material con qué está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas. Aby Warburg ya decía que la única iconología interesante para él era una “iconología del intervalo”. Es que la imagen no tiene un lugar asignable de una vez para siempre: su movimiento -aquí podríamos mencionar a Mieke Bal, cuya idea sobre el movimiento será desarrollada en el capítulo 2.6. *Movimiento y encuentros: el viaje-* apunta a una desterritorialización generalizada. La imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe, plástica y discontinua... Lo que Benjamin sugiere más precisamente en un texto es que el motivo psíquico del despertar requiere el de un umbral y que ese mismo umbral esté pensado como una dialéctica de la imagen que libera toda una constelación, como un fuego de artificio de paradigmas. Allí juegan de común acuerdo el espacio y el deseo, la arquitectura y el rito, el intercambio y la muerte, la visión y la caída en el sueño”<sup>89</sup>.

A lo que Hernández-Navarro se refiere anteriormente es a imágenes ambiguas que portan diferentes significados y diferentes temporalidades. Sostiene como los objetos históricos serían objetos complejos con varias caras y niveles. También señala como “fuera de su contexto, fuera de su circulación, es cuando el objeto puede revelarse como lo que realmente es -como hace también referencia Didi-Huberman-, *una constelación saturada de tensiones*”<sup>90</sup>. Cuando Hernández-Navarro habla sobre un conjunto de tensiones podemos referirnos a un conjunto de citas que surgen del objeto, de relaciones de sentido que estallan en el objeto surgiendo hacia afuera. La cita en Benjamin tiene un sentido material, y los textos citados se pueden

88 Ibid. p. 63.

89 Georges Didi-Huberman, “La imagen-malicia. Historia del Arte y rompecabezas del tiempo”, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008. p. 166-167

90 Miguel Ángel Hernández-Navarro, “Walter Benjamin y las imágenes de la historia”. Ibid. p. 66-67

entender como objetos más que como fuentes literarias, “objetos que en sí mismos, son capaces de transmitir conocimiento, más allá de la interpretación”<sup>91</sup>. Hernández-Navarro afirma que el materialista histórico deberá trabajar a partir de desechos, de harapos: “Es por ello que el trapero es la figura que mejor representaría al historiador”<sup>92</sup>.

Georges Didi-Huberman insiste: “El historiador, según Benjamin, vive sobre un montón de trapos: es el erudito de las impurezas, de los desechos de la historia. Salta allí dentro y pasa de un objeto de angustia a otro, pero su mismo salto es el de un niño. El historiador, según Benjamin, es un niño que juega con jirones del tiempo”<sup>93</sup>. Pero Didi-Huberman nos advierte de que “hay una fragilidad que conlleva esta aparición fulgurante” de la imagen, ya que, una vez hechas visibles, “las cosas son condenadas a su desaparición, al menos de su virtualidad”. Es por esta razón que el historiador puede convertirse en el dueño de un recuerdo tal como brilla en el instante de peligro- citando a Benjamin. Pero hace referencia a como este poder no duraría, tratándose de la razón por la cual la historia, particularmente la historia del arte, corre el peligro de “siempre volver a recomenzar”<sup>94</sup>. Ya que, como señala Didi-Huberman, no se hace historia yendo “hacia el pasado” para recoger sus hechos y su saber, se trataría de un movimiento más complejo, “más dialéctico”: “está hecho de saltos, sin cesar debe responder a una tensión esencial de las cosas, de los tiempos y de la misma psiquis”<sup>95</sup>. La memoria como proceso y no como resultado, como “debate del recuerdo” y no como “hecho recordado”.

Situándonos en este punto, es cuando merece la pena ahondar sobre el concepto de “anacronía” que desarrolla Didi-Huberman, planteando lo siguiente: “La historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos. ¿Esto no implica decir que la *historia del arte es en si misma una disciplina anacrónica*, para peor, pero también para mejor?”<sup>96</sup>. Y a continuación lanzaría otra pregunta: “¿Cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen?”<sup>97</sup>.

Según Didi-Huberman, el anacronismo parece surgir “en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia”: “Las imágenes desde luego, tienen una historia; pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que cómo un síntoma

---

91 Ibid. p. 68.

92 Ibid. p. 68.

93 Georges Didi-Huberman. Ibid. p. 164.

94 Ibid. p. 164.

95 Ibid. p. 164.

96 Georges Didi-Huberman, “Apertura. La Historia del Arte como disciplina anacrónica”. Ibid. p. 46.

97 Ibid. p. 48

-un malestar, una desmentida más o menos violento, una suspensión”<sup>98</sup>. Por el contrario, sobre todo quiere decir que la imagen es “atemporal”, “absoluta” y “eterna”, que escapa a la historicidad. También afirma que su temporalidad no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa<sup>99</sup>. De esta manera, el conocimiento histórico sería un proceso “al revés del orden cronológico”, “un retroceso en el tiempo”. Para Didi-Huberman el anacronismo, como “definición a contrario de la historia”, proporciona también la definición heurística de la historia como anamnesia cronológica, regresión del tiempo a contrario del orden de los acontecimientos. Se establece aquí una paradoja: si se dice que hacer la historia es no hacer anacronismo, pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente, se reconoce así que hacer la historia es hacer -al menos- un anacronismo<sup>100</sup>.

Jacques Rancière también hace referencia a esta noción anacrónica argumentando lo siguiente: “Existen modos de conexión (en la historia como proceso) que podemos llamar positivamente *anacronías*: acontecimientos, nociones, significaciones que toman el tiempo al revés, que hacen circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo con sí mismo...” Concluye con lo siguiente: “la multiplicidad de las líneas de temporalidades, de los sentidos mismos de tiempos incluidos en un ‘mismo’ tiempo es la condición del hacer histórico”<sup>101</sup>.

Didi-Huberman también hace referencia a la imagen-síntoma. Como el síntoma aparece, sobreviene, interrumpiendo el curso natural de las cosas, interrumpiendo el curso normal de la representación: “Aparece siempre a *destiempo* (Véase Byung Chul Han en el capítulo anterior), interrumpiendo el curso de la historia cronológica”<sup>102</sup>. Según Didi-Huberman, si cada nuevo síntoma nos conduce al origen, la historia del arte siempre volvería a recomenzar<sup>103</sup>.

Para acabar, Didi-Huberman saca a colación la figura de Aby Warburg, autor del *Atlas Mnemosyne*, dice lo siguiente: “Igual que Warburg, Benjamin puso la imagen en el centro neurálgico de la “vida histórica”. Comprendió como él que tal punto de vista exigía la elaboración de nuevos modelos de tiempo. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee -o

98 Ibid. p. 48

99 Ibid. p. 49

100 Ibid. pp. 54-55

101 Ibid. p. 56

102 Georges Didi-Huberman, “La imagen-malicia. Historia del Arte y rompecabezas del tiempo”. Ibid. p. 143.

103 Ibid. p. 146

más bien produce- una temporalidad de doble faz: lo que Warburg había captado en términos de polaridad localizable en todas las escalas del análisis, Benjamin terminó de captarlo en términos de dialéctica” y de “imagen dialéctica”. Esta temporalidad de doble faz fue dada por Warburg, luego por Benjamin como la condición mínima para no reducir la imagen a un simple documento de historia y, simétricamente, para no idealizar la obra de arte en un puro momento de lo absoluto”<sup>104</sup>. Pero según afirma al final, “las consecuencias eran graves: esta temporalidad de doble faz debía ser reconocida sólo como productora de una historicidad anacrónica y de una significación sintomática”<sup>105</sup>. Esta concepción de la imagen mencionada hasta ahora bien podría relacionarse con la imagen-tiempo que desarrolla Gilles Deleuze. Nos gustaría únicamente mencionar su vinculación con estos preceptos ya que no tendríamos ni tiempo ni espacio para profundizar correctamente en su funcionamiento. Pero a modo de ejemplificación, en la imagen-movimiento y en la imagen-tiempo, Deleuze presenta una filosofía del cine basada en el pensamiento de Henri Bergson, que bien podría identificarse con la obra de Samuel Beckett, así como la consideración de las imágenes como signos, en relación a Peirce, a quién mencionábamos en el primer capítulo de este apartado.

Como referente en este capítulo nos gustaría hacer referencia a *The Clock*, de Christian Marclay, “*trapeero* benjaminiano de la historia del cine en la era de la sobreabundancia digital”<sup>106</sup>, se apropia de miles de fragmentos de películas que en algún momento muestran o insinúan un reloj. Esta obra dura veinticuatro horas de reloj y le llevó unos tres años de edición. Según nos cuenta Graciela Speranza, Marclay, “*duchampiano confeso*”, consigue “recrear el tiempo en su duración, burlar a Bergson y a Deleuze montando cientos de imágenes-movimiento en una dilatación imagen-tiempo, celebrar y subvertir los artificios de la ficción, así como reconciliar sincronía y anacronismo, atención y distracción, realismo y abstracción”<sup>107</sup>. El tiempo y no el reloj es el gran protagonista de esta obra, un tiempo que se presenta en estado puro, “ya no por la obra del cine moderno como apuntaba Deleuze, sino de un dispositivo más complejo, camarada del *zeitgeist* del nuevo siglo, suma poética de los muchos atajos del arte y la ficción para arrancar al tiempo de la cronología ceñida de las máquinas y recuperarlo en su flujo, su devenir, su *durée*”<sup>108</sup>. Marclay compone una nueva constelación narrativa a modo de artista postproductor. Pero, ¿cuál es el papel del espectador en este tipo de instalaciones? *The Clock* no tiene principio ni final, está allí, en la pantalla, cuando el espectador entra en la sala y seguirá estando cuando se vaya. El espectador de *The Clock*, pierde la noción

104 Ibid. p. 143

105 Ibid. p. 143

106 VVAA, “Alrededor de El reloj. Notas sobre el tiempo expandido en la instalación de vídeo y la ficción”, Graciela Speranza. *Contratiempos. Gramaticas de la temporalidad en el arte reciente*. CENDEAC, 2015. p. 70.

107 Ibid. p. 69.

108 Ibid. p. 69.

del tiempo, “llega tarde a una cita y se pregunta qué es precisamente lo que vio. ¿Con qué derecho podría describirlo o juzgarlo si no lo ha visto completo? ¿Y cómo dar cuenta con el lenguaje sucesivo y lineal de la experiencia de un torbellino temporal?”<sup>109</sup>. Aparece un llamado a prolongar la experiencia, “disponer” del tiempo y abandonarse a la duración. Para resistir, ¿resistir a qué? Según Speranza, un verso de T. S. Eliot podría darnos una clave: “Solo a través del tiempo, el tiempo se conquista”<sup>110</sup>.

---

109      Ibid. p. 72.

110      Ibid. p. 70.

## Líneas: historias, dibujo y notación

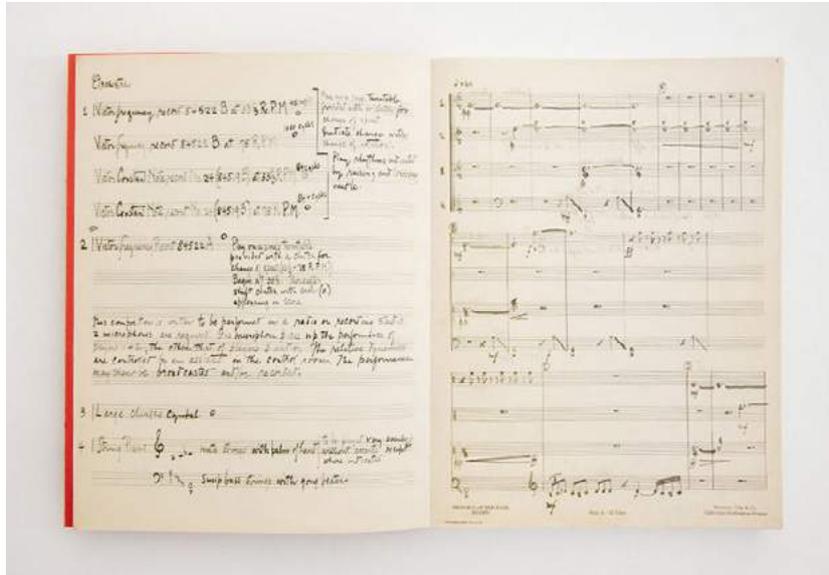


Fig. 19. *La anarquía del silencio*. John Cage y el arte experimental.

VVAA. MACBA, 2009.

Tim Ingold, en *Líneas. Una breve historia*, hace un repaso por las relaciones de sentido que se establecen en el uso conceptual de la línea en tiempos y territorios diferenciados. Señala como a lo largo de la historia, la línea se ha ido escindiendo del movimiento que la originaba, como en otro tiempo fue el trazo de un gesto continuo pero ahora, bajo el influjo de la modernidad, la línea se ha disuelto en una sucesión de puntos<sup>111</sup>. Sitúa esta fragmentación en los terrenos del viaje, donde el deambular fue reemplazado por el transporte con destino fijado; del mapeo, donde el esquema dibujado se reemplaza por la ruta planeada, y lo textual, donde el cuentacuentos se reemplaza por el guión escrito. También apunta a como todo esto también ha transformado nuestra idea de lugar<sup>112</sup>.

Pero, ¿cómo y por qué se hizo recta la línea? Como hemos mencionado anteriormente, en las sociedades occidentales las líneas rectas son omnipresentes: “Las vemos en todas partes, incluso hasta cuando en realidad no existen. La línea recta ha pasado a ser un símbolo virtual de la modernidad, un indicador del triunfo de lo racional, diseño resuelto por encima de las visicitudes del mundo natural. La implacable dialéctica dualista del pensamiento moderno ha

111 Tim Ingold, “Sobre, a través y a lo largo”, *Líneas. Una breve historia*. Editorial Gedisa SA, Barcelona, 2015. p. 111.

112 Ibid. p. 111.

asociado en ocasiones la rectitud con la mente en oposición a la materia, con el pensamiento racional en oposición a la percepción sensorial, con el intelecto en oposición al conocimiento tradicional, con el hombre en oposición a la mujer, con la civilización en oposición a lo primitivo y, a más grandes rasgos, con la cultura en oposición a la naturaleza<sup>113</sup>.

Ingold plantea la distinción entre dibujo y escritura, ¿donde acaba el dibujo y empieza la escritura? Advierte cuatro maneras distintas en que la escritura y el dibujo pueden distinguirse. “En primer lugar la escritura se insiere en una *notación*; el dibujo no. Además, el dibujo es un *arte*; la escritura no. En tercer lugar, la escritura es una *tecnología*; el dibujo no. Y en cuarto lugar, la escritura el *lineal*; el dibujo no<sup>114</sup>.

Nelson Goodman en *Los lenguajes del arte*, trata de distinguir entre el guión y la partitura. El guión, afirma, es una obra, mientras que en el caso de la partitura la obra abarca el conjunto de interpretaciones realizadas a partir de ella. Pero, ¿qué hace falta para que una línea dibujada forme parte de una notación? La diferencia está en dibujar letras o escribirlas. Uno puede proponerse dibujar una A, como haría un niño, pero si no la relaciona con el alfabeto sigue sin escribirla. En palabras de Ingold: “Escribir requiere un nuevo giro, provocado por el descubrimiento de que las letras pueden disponerse en combinaciones significativas para formar palabras. Este descubrimiento marca el nacimiento de la capacidad de un niño para leer<sup>115</sup>. Es por ello que dibujar las letras del alfabeto, reconocer sus formas y aprender a distinguirlas son ejercicios de notación. Según sostiene Ingold, “es cuestión de ser capaz de combinar los elementos de una notación de manera que tengan sentido en los términos de un sistema concreto<sup>116</sup>. Del mismo modo, podríamos decir que las letras forman una notación que permite a cualquiera que tenga un cierto conocimiento de la ortografía reconocer inscripciones sobre la página como palabras con significados concretos. Pero si uno desconoce por completo esa ortografía, los elementos de notación no significarían nada, no serían para nosotros parte de ningún sistema de escritura.

Pero supongamos que nos piden que copiemos un pasaje de un texto en un alfabeto que no entendemos. Nos veríamos obligados a proceder letra por letra, reproduciendo con tanta fidelidad como nos fuese posible el modelo sin tener ni idea de su significado. ¿estaríamos entonces escribiendo o volveríamos a dibujar letras? Estaríamos contemplando la escritura como una especie de creación de líneas en lugar de una composición verbal. En este sentido, escribir sigue siendo dibujar, pero es un tipo especial de dibujo en el que lo que se dibuja

113 Tim Ingold, “De cómo la línea se hizo recta”. Ibid. p. 211.

114 Tim Ingold, “Dibujo, escritura y caligrafía”. Ibid. p. 169.

115 Ibid. p. 171.

116 Ibid. p. 171.

comprende los elementos de una notación<sup>117</sup>. La notación en cuestión no tiene por qué componerse de letras, también podría componerse de numerales, o de notas de una partitura. O podría componerse de caracteres como una escritura china.

La caligrafía china es en esencia, “un arte de movimiento rítmico” en el que las líneas que constituyen cada carácter tienen una potencia y una dinámica propias. “Mediante la observación de la naturaleza”, explica Yen, los calígrafos “observan los principios de cada tipo de movimiento y ritmo y tratan de plasmarlos con el pincel de caligrafía”<sup>118</sup>. Cada línea es el rastro de un gesto de la mano que sostiene el pincel, un gesto inspirado por las atentas observaciones que el calígrafo realiza de los movimientos que se producen en el mundo que lo rodea. Varios maestros calígrafos, ejemplos descritos en el libro de Jean François Billeter sobre El arte chino de la escritura, al mismo tiempo que aparentemente escribían, también dibujaban lo que observaban. Pero no eran las formas o las siluetas de las cosas lo que pretendían plasmar; su objetivo era más bien reproducir en sus gestos los ritmos y movimientos del mundo<sup>119</sup>.

Ingold sostiene que “el escribiente occidental tira de un repertorio comparativamente pequeño de movimientos repetidos para describir una línea de letras continua cuyas oscilaciones, bucles y senderos crean una textura cuyos patrones emergen conforme avanza la escritura”<sup>120</sup>. De esta manera, a lo largo de la línea, cada letra parece inclinarse y tocar la siguiente, “casi como en una cola de gente enfia india donde cada persona ha levantado un brazo y colocado su mano en el hombro de la persona que tiene delante, así, el lector tiene la impresión de ver las letras desde el lado”<sup>121</sup>. En la caligrafía china, por el contrario, los caracteres se ven de frente. Si en la escritura occidental se da una analogía con el acto de tejer, en la escritura china se da mas bien con la danza.

Ingold señala como: “En la caligrafía, como en la danza, el intérprete concentra todas sus energías y sensibilidades en una secuencia de gestos muy controlados. Ambos requieren la misma preparación y ataque pero, una vez iniciados, se ejecutan con presteza y sin interrupciones. En ambos, además, entra en acción el cuerpo entero. Aunque podamos pensar que el calígrafo trabaja únicamente con la mano, en realidad sus movimientos manuales tienen origen en los músculos de la espalda y el torso, anclados por su postura sedente al suelo, desde donde se extienden a través del hombro y el codo hasta la muñeca”<sup>122</sup>. Y añade: “En su

---

117 Ibid. p. 173.

118 Ibid. p. 183.

119 Ibid. p. 185.

120 Ibid. p. 186.

121 Ibid. p. 187.

122 Ibid. p. 187.

ejecución, los gestos caligráficos se despliegan de un modo muy similar a los coreográficos, como una serie de escenas en miniatura, cada una de ellas disolviéndose nada más formarse para dar paso a la siguiente”<sup>123</sup>.

Es más, asegura que la escritura china era aprehendida, en primer lugar, como rastros de gestos de la curiosa práctica de “escribir en el aire”: “Así, los niños comienzan haciendo los movimientos propios de los caracteres con gestos ondulantes del brazo y la mano, nombrando cada elemento del carácter conforme se forma pronunciando el carácter final. Sólo cuando se ha aprendido el gesto se pone luego por escrito. Las palabras por tanto, se recuerdan como gestos”<sup>124</sup>. Así pues, la mano sabe como formar cada carácter aun cuando el ojo ha olvidado su diseño. Por el contrario, en sus primeros ejercicios de dibujar letras, los niños occidentales entrenan los gestos manuales necesarios para formarlas. La meta de estos ejercicios, sin embargo, no es reproducir los gestos, sino como comentábamos al principio de este capítulo, copiar las formas de las letras con toda la pulcritud posible sobre una página.

Aquí entraríamos en el terreno de la escritura en relación al gesto, conectando directamente con la pieza sonora del proyecto, *Desde un indicio hasta el instante del derrobo no.5*. (Fig. 26) ya que, a partir de los cuatro signos que aparecen en la primera imagen del proyecto (sobre la idea de índice desarrollara en el primer capítulo a propósito de Duchamp y Peirce) y a través de la repetición de los mismos en otro plano, a modo de notación, se compone una pieza sonora, una partitura que será interpretada a través de la relación directa de cada signo con un instrumento y sonido concreto, de manera que tanto los instrumentos como el sonido de los mismos se corresponden formalmente con cada uno de los cuatro signos encontrados. Estas dos piezas determinan la acción de la bailarina, influida por las formas y sonidos extraídos a lo largo del proceso. Aparece una cercanía entre el espectador y la figura de la bailarina, en cuanto a la experiencia espacial. Mientras la bailarina dibuja en el suelo como resultado de sus movimientos, el espectador es influido por los signos que se encuentran en la superficie del espacio expositivo que, inconscientemente o no, marcarán su punto de vista al relacionarse con las piezas de la sala, ya que cada signo señala una dirección o posicionamiento en este espacio, de manera que los mismos signos dispuestos y realizados mediante procedimientos diversos y sobre superficies diferenciadas abrirán una red de posibilidades y vinculaciones infinitas, planteando varios caminos de reflexión acerca de los medios de producción y las relaciones de sentido que articulamos en el contexto cotidiano.

---

123      Ibid. p. 187.

124      Ibid. p. 188.

## Movimiento y encuentro: el viaje



Fig. 20. *Splendide Hotel*, Dominique González-Foerster, 2014.

*El mundo es una “danza en corro” entre “tierra y cielo, los divinos y los mortales”. La “danza en corro” también es una forma temporal, un eterno dar vueltas sobre sí. Evita cualquier dispersión espacio-temporal. Todo queda recogido en el “anillo” del mundo, en “el resplandor de su simplicidad”. También el “cielo” es un dar vueltas sobre sí intempestivo, un eterno vaivén. Es “la marcha del sol, el curso de la Luna, el fulgor de los astros, las estaciones del año, la luz y el crepúsculo del día, la oscuridad y la claridad de la noche, la bondad y la inclemencia del tiempo, el paso de las nubes y la profundidad azul del éter”<sup>125</sup>. (Byung-Chul Han citando a Heidegger)*

Como hemos visto anteriormente, los conceptos de Benjamin mantienen una relación de amistad a través del tiempo con el sentido de la historia de muchos de los artistas historiadores. Esta es una de las ideas claves que ha examinado Mieke Bal en su *Conceptos viajeros en las humanidades*, pero también en sus estudios sobre los tiempos distantes, y es algo que está a lo largo de gran parte de su obra: la manera en la que entre autores y conceptos existen relaciones de cercanía, de simpatía y de amistad<sup>126</sup>.

125 Byung-Chul Han, “La danza del mundo”, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder Editorial SL, Barcelona, 2015. p. 101.

126 Miguel Ángel Hernández-Navarro, “Walter Benjamin y las imágenes de la historia”, *Materializar el pasa-*

Mieke Bal en varios de sus ensayos cuestiona los límites entre disciplinas así como la relación entre el objeto y el sujeto de la percepción, planteando un recorrido a través de una historia no-lineal como parte integral de la movilidad conceptual, poniendo en tensión conceptos como los de “visualidad”, “iconicidad” y “focalización”, entre otros. Así, Bal sostiene: “La interdisciplinariedad en las humanidades debe buscar su heurística y su base metodológica en los conceptos más que en los métodos. Los conceptos son las herramientas de la intersubjetividad: facilitan la discusión sobre la base de un lenguaje común. Pero los conceptos no son fijos. Los conceptos viajan entre disciplinas, entre académicos, entre períodos históricos y entre las comunidades académicas dispersas geográficamente. En su viaje entre disciplinas, su significado, su alcance y su valor operativo difieren. Tales procesos de diferenciación requieren que se los evalúe antes, durante y después de cada “viaje”. Todas estas formas de viajar hacen que los conceptos sean flexibles”<sup>127</sup>. Según argumenta Bal, Necesitamos viajes peligrosos, emocionantes y agotadores si queremos vivir nuevas experiencias. Pero ¿qué importancia tiene el “viaje” en la investigación y el estudio? Bal señala como al volver de nuestros viajes, “el objeto construido deja de ser la *cosa* que tanto nos fascinaba cuando la elegimos. Se ha convertido en una *criatura viva*, integrada en todas las preguntas y consideraciones que el barro de nuestro viaje salpicó en ella, y que ahora la rodea como un *campo*”<sup>128</sup>. Es en el andar a tientas, en la búsqueda y la experimentación donde se halla el trabajo valioso.

Podemos encontrar dos constantes que actúan en la obra de Bal: el movimiento y el encuentro. El movimiento se convierte en un objeto de análisis, el movimiento de los conceptos entre disciplinas y las estelas que estos dejan cuando pasan de un lugar a otro. Bal propone buscar cuál es el lugar del que provienen los conceptos a través de los cuales pensamos mediante una reconsideración constante de su posición y sus objetivos. A Bal también le interesará otro tipo de movimiento, el de las personas, en un movimiento continuo. Hernández-Navarro sostiene que la movilidad continua que describe Bal adquiere su sentido último en el “instante en que el desplazamiento se detiene y produce pequeños momentos de encuentro en los que los tiempos, los sujetos, las teorías, las disciplinas, los métodos, los afectos, se entrelazan, confluyen, conversan, colisionan y tienen contacto”<sup>129</sup> (esta idea se relaciona directamente con el proyecto *Cosmic Networks*, el cual se desarrolla en el próximo apartado de este trabajo, 3. *Ficción y cosmos*). En la producción de encuentros y relaciones tiene lugar la conversación, el encuentro con el otro. Esta idea estará presente en el centro de pensamiento de Bal. En

do. *El artista como historiador (benjaminiano)*. Editorial Micromegas, Murcia 2102. p. 74.

127 Mieke Bal, “De la historia del arte al análisis visual”, *Tiempos trastornados*. Ediciones Akal SA, Madrid, 2016. p.19.

128 Ibid. p.20.

129 Ibid. p.20.

este sentido, Bal también se interesa por cómo el sentido de la obra opera en el lugar de encuentro entre el espectador y la obra. Como las obras no están en el pasado sino que son un asunto del presente, y como liberarla de la repetición constante de las mismas lecturas e interpretaciones: “La relación inter-temporal se hace aún más evidente: ya no tiene lugar tan sólo entre espectador presente y obra de pasado que habita el ahora, sino que es la propia obra de arte la que, a través de la cita, incorpora el sentido de apertura y conexión temporal. En ambos casos: el presente es el momento de la lectura y el lugar de producción de sentido”<sup>130</sup>. Así, el pensamiento temporal de Mieke Bal puede ser visto como un pensamiento que surge a través del movimiento, que se inicia en el desplazamiento y que culmina, que actúa, en el encuentro, en el surgimiento de zonas de contacto. Un pensamiento movilizado, pero también un pensamiento de relación.

Este pensamiento vinculado al movimiento y al desplazamiento lo encontramos en la idea de “estética migratoria” que desarrolla Bal. Estas ideas se ven reflejas en la exposición *2Move: Movimiento doble / Estéticas migratorias* que comisarió la misma Mieke Bal junto a Miguel Ángel Hernández-Navarro, entre 2007 y 2008, presentando el trabajo de más de veinte artistas. Como Hernández-Navarro comenta, “se intentó explorar las conexiones entre el medio del vídeo, la movilidad, la cultura migratoria y el mundo contemporáneo”<sup>131</sup>. Consistió en una exposición móvil, que viajó y se fue transformando según los lugares en los que fue expuesta. Eso hizo que la exposición fuese creciendo y que las relaciones entre las obras también fueran modificándose, no a nivel formal, sino sobre todo a nivel discursivo<sup>132</sup>. De esta manera, entre los conceptos y las obras había habido también un viaje, un viaje semejante a aquel que señalábamos anteriormente a propósito de los *conceptos viajeros en las humanidades* de Mieke Bal. Haciendo referencia otra vez a un modo de conocimiento no fijo, eterno o autoritario, sino en constante movimiento. Según nos cuenta Hernández-Navarro a propósito de la exposición: “Uno de los objetivos esenciales de *2Move* era mostrar el modo en que la movilidad contemporánea, amparada por el paradigma migratorio, se asienta sobre contradicciones insalvables, y sobre todo cómo, frente a un sistema homogeneizador como el globalizado, toda una faz del arte contemporáneo resiste presentando precisamente este tipo de contradicciones, de núcleos de resistencia, de fracturas o puntos ciegos que no son lógicamente absorbidos. *2Move* no trataba tanto de presentar un arte acerca de la migración como un *arte migratorio*, no un arte temático, sino un arte esencialmente formado por el paradigma de la

130 Miguel Ángel Hernández-Navarro, “Introducción. Mover la frontera: Actuar aquí y ahora”. En Mieke Bal, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Ediciones Akal SA, Madrid, 2016. p. 9.

131 VVAA. “Exponer la movilidad: Consideraciones sobre *2Move* y la estética migratoria”, Miguel Ángel Hernández-Navarro, *Travesías y permanencias*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. Murcia, 2011. p. 102.

132 Ibid. p. 103.

migración, un arte de la inestabilidad, del movimiento continuo o del doble movimiento. Una estética migratoria”<sup>133</sup>. Hernández-Navarro distingue entre viaje y migración, argumentando que aunque la migración es un viaje, el migrante, a diferencia del viajero, ya nunca más deja de moverse: “Dondequiera que se encuentre, desde el momento de la partida, e incluso antes, en el *pensamiento de la partida*, el migrante se transforma en un *intruso*, en un *inhabitante*, pues siempre habrá algo en él que lo hará no quedar del todo fijado”<sup>134</sup>. Cita a Ermanno Vitale, para quien la migración se diferencia del viaje común y del turismo en que es algo fatigoso, cansado y, sobre todo, responde a una situación de incomodidad o insatisfacción que motiva la marcha. En este sentido la migración es, para Vitale, una “ruptura de normas, una metáfora del ir más allá de lo establecido, más allá de las fronteras”. En este sentido, Vitale “entiende la necesidad de encontrar una ética de la migración, lo que él llama un *derecho de fuga*, un *ius migrandi* que se relacionaría, en el fondo, con una especie de *desobediencia* al orden jurídico establecido. Una suerte de recuperación del sentido que el término *migrare* tenía para Cicerón: *transgresión de los hábitos y reglas*”<sup>135</sup>.

“Sostiene Enrique Vila-Matas que hay escritores de libros y escritores de obra. Los primeros crean textos singulares e independientes que pueden ser considerados de modo autónomo, libros que, en cierta manera, son como monumentos que se valen por sí solos, con independencia incluso del autor que los creó. Los segundos, entre los que él se incluye, van configurando poco a poco un discurso que va creciendo libro tras libro, de modo que cada uno de los textos, aunque evidentemente pueda ser leído de manera independiente, cobra su sentido último y obtiene su verdadero valor en la secuencia que ocupa en la producción del escritor”<sup>136</sup>.

A propósito de la idea de viaje, también quisiera hacer referencia al viaje que llevan a cabo los conspiradores de la literatura portátil. El autor real de esta historia es Enrique Vila-Matas, o quizás Picabia, o puede que nunca haya existido. Este viaje empieza a partir de un error y de un sueño de Marcel Duchamp, en ambos aparece la palabra y concepto “portátil”, es por ello que Picabia reúne a unos cuantos amigos para irse a *Port Atif*, una población africana. Aburridos, pasaron días esperando a que algo sucediese. Esa señal, será el factor de la mujer fatal, Georgia O’Keefe, exhuberante, deja pasar su “sexualidad extrema” por delante de los shandys. Es en este momento cuando se funda esta sociedad secreta, pero ¿hacia qué conspiran?, ¿por qué? El narrador hace referencia a la literatura portátil como una literatura que no existía: “pues ninguno de los shandys sabía en qué consistía, aunque paradójicamente

133 Ibid. p. 105.

134 Ibid. p. 109.

135 Ibid. p. 108-109.

136 Miguel Ángel Hernández-Navarro: [http://salonkritik.net/10-11/2010/09/el\\_tiempo\\_es\\_mas\\_antiguo\\_que\\_l.php](http://salonkritik.net/10-11/2010/09/el_tiempo_es_mas_antiguo_que_l.php) 14/7/2017

eso era lo que posibilitaba la existencia de ese tipo de literatura a cuyo ritmo bailaban los miembros de una sociedad secreta que conspiraba para nada y desde la nada”<sup>137</sup>. ¿Qué hay más portátil que una literatura que no está escrita? Se trataría de una literatura cuyo fin sería ser contada, una literatura que fluye de boca en boca, de mente en mente.

En *Kassel no invita a la lógica*, Enrique Vila-Matas hace un recorrido por la dOCUMENTA 13, ya que es invitado a participar, consistiendo su práctica, así como la de otros escritores invitados, a pasar tiempo escribiendo en un restaurante de comida oriental de la ciudad, el Dschingis Khan. Durante el proceso disfrutará estando más fuera que dentro, visitando la mayoría de proyectos que tendrán lugar en multitud de espacios de la ciudad. Aquí, nos gustaría hacer referencia a uno de ellos. *The invisible pull* (El impulso invisible) de Ryan Gander, podría tratarse del mínimo movimiento necesario para iniciar un viaje, ejerciendo una extraña atracción sobre el espectador. Pero, ¿hacia donde? Vila-Matas señala lo siguiente: “Por ese y por otros motivos, decidí centrarme en la brisa invisible. Y entonces, consciente de lo que significaba tomar ese camino, me pregunté por el autor de esa frase que decía que el hueco que la obra genial deja cuando quema lo que nos rodea será siempre un buen lugar para encender la pequeña luz propia”<sup>138</sup>. Este impulso, encendería la mecha de una nueva aventura, de un nuevo recorrido que nos adentraría a un espacio de redes y caminos desconocidos.

“Una habitación cerrada es posiblemente, como dice un amigo, el precio que hay que pagar para llegar a ver la luminosidad. Y ha sido mi lugar preferido para encontrar mi vida dentro de los textos que leía. Y así, por ejemplo, hay una escena de Tolstói que he interiorizado y en la que me veo a mí mismo leyendo: es aquella en la que un personaje está en un tren y tiene un libro en sus manos, y una luz en la cabina ilumina su lectura. Para mí esta es una imagen de felicidad, y seguramente sólo la literatura puede darla. Pues hay que saber que la literatura permite pensar lo que existe, pero también lo que se anuncia y todavía no es. Y también pensar, por ejemplo, que el mundo es un texto, una gran ficción que DGF lee con pasión todos los días”<sup>139</sup>.

En *Splendide Hotel*, de la artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster, un sillón o una silla pueden ser refugios momentáneos para el viaje mental de la lectura, como un relato ausente que viaja en el tiempo. Instaladas en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid en 2014, “treinta y una mecedoras Thonet se balancean dispersas en el gran palacio acristalado, en torno a una única habitación infranqueable ingualmente vidriada, con una alfombra

137 Enrique Vila-Matas, “La fiesta en Viena”, *Historia abreviada de la literatura portátil*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2012. p. 47.

138 Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*. Editorial Seix Barral SA, Barcelona, 2014. p. 67.

139 Enrique Vila-Matas, *Marienbad eléctrico*. Editorial Planeta SA, Barcelona, 2016. p. 48.

Esmirna que la cubre por entero y un único objeto que cambia según el día”<sup>140</sup>. Encontramos un gramófono, un par de botas, un sombrero de copa y una planta de orquídeas. De alguna manera, todas esas cosas, creando un ambiente, estarían ala espera de un relato. Según nos cuenta Graciela Speranza: “La relación dinámica con el pasado recuerda la pregunta de Reinhart Koselleck -¿Cómo, en cada momento presente, las dimensiones temporales del pasado y del futuro se remiten las unas a las otras?-, fomulada sutilmente aquí en una red de indicios que el visitante, atanto cabos entre los treinta y un libros amarrados a las mecedoras y los objetos, podrá ir componiendo en un relato”<sup>141</sup>. En estos libros podemos encontrar a autores como Benjamin, Darío, Dujardin, Roussel, Virginia Wolf, Beckett, Joseph Roth, William Hudson, H. G. Wells, Bolaño, Sebald, Vola-Matas, etc. Estos y más autores, es distintas aproximaciones, crean una red de referencias que han influido a la artista en toda su obra, pistas con las que el espectador se encuentra en la construcción de un relato. Según hace referencia Speranza, el Palacio de Cristal de alguna manera se convierte en una metáfora sombría de nuestro tiempo, ya que, “la trama de indicios, no es sólo una reliquia de un tiempo en el que germinaron la literatura, la música, la arquitectura modenas y los grandes avances técnicos y científicos que florecerían en el siglo XX, sino también un monumento de la botánica imperial, de las aberraciones coloniales del siglo XIX, y de estructuras más aviesas que perduran incluso en la era del poscolonialismo”<sup>142</sup>.

---

140 Graciela Speranza, “Procedencias, cronotopos, temporamas”, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Editorial Anagrama SA, Barcelona, 2017. p.51.

141 Ibid. p. 51.

142 Ibid. p. 53.

## Resistencia: I would prefer not to



Fig. 21. *A lot of sorrow*, Ragnar Kjartansson, 2013.

*La dimensión del tiempo es utilizada como un arma de resistencia contra lo establecido, contra los regímenes hegemónicos de temporalidad. Resistir al tiempo a través de la introducción de un tiempo otro. Tiempo desnaturalizado, tiempo profanado, tiempo de vida, tiempo subjetivo, tiempo de la duración, tiempo del pasado, tiempo de memoria. Tiempos que alteran el modelo temporal instituido por la modernidad*<sup>143</sup>.

En la literatura encontramos ejemplos de resistencia ante los anteriores planteamientos. Como es el caso del personaje creado por Herman Melville y homónimo a él, *Bartleby*, quien se resiste a la producción sistemática de un mismo gesto, el de copiar, bajo la réplica de “preferiría no hacerlo”, actitud que lo mantiene fuera de la cadena productiva y lo conduce a un desgaste “progresivo”. A partir de manifestarse como individuo poseedor de su propia representación la sociedad lo condena al absoluto abandono. Enrique Vila-Matas en *Bartleby y compañía* lleva a cabo, a modo de diario, un cuaderno de notas a pie de página que comentan un texto invisible. Los Bartlebys de Vila-Matas se niegan a escribir, o a seguir escribiendo. Esta historia le abrirá el camino a Jean-Yves Joannais a escribir *Artistas sin obra: I would prefer not to*, dónde investiga sobre artistas que no realizan obra, pero sí son relativamente conocidos por su actitud frente a la sociedad y el arte. Hará referencia por ejemplo al

143 VVAA, “Contratiempos del arte contemporáneo”, Miguel Ángel Hernández Navarro. *Contratiempos. Gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*. CENDEAC, 2015. p. 22.

silencio que ejerce Duchamp durante unos años. Tanto Kafka como sus personajes también padecieron este síndrome: “Bartleby (ha escrito Borges) define ya un género que hacia 1919 reinventaría y profundizaría Kafka: el de las fantasías de la conducta y del sentimiento, y es también precedente incluso del propio Kafka, ese escritor solitario que veía que la oficina en la que trabajaba significaba la vida, es decir, su muerte”<sup>144</sup>. En el *Artista del hambre* y el *Artista del trapecio*, uno se niega a probar bocado, el otro a tocar el suelo.

Son numerosos los artistas que reniegan de sumar peso a lo ya existente y reivindican la apropiación e intervención en lo ya producido. Esta actitud la mantendrá Marcel Duchamp durante toda su vida. Abrirá las puertas a la valoración de una práctica artística no por su elaboración, sino por su discurso, además de no producir valor estético en varias de sus piezas (*ready-mades*). En ese sentido, su posición con un pie en el arte y el otro en la vida influirá en artistas posteriores, así como DADA, en su posición anti-arte, atacará a la institución Arte mediante una conducta no-productiva y su interés por lo absurdo. Más adelante, entorno a finales de los sesenta Allan Kaprow escribe sobre la educación del des-artista, ahondando sobre estas cuestiones.

En mi trabajo utilizo recursos como la negación, el error y la duda para indagar en los huecos del pensamiento y sistema productivos. El fallo y la negación, como haría referencia Byung-Chul Han son un recurso de interrupción en la pura actividad que prolonga lo ya existente, el fallo y la negación como interrupción se vinculan a un detenerse y mirar, una interrupción en la dispersión, que produce atención y reflexión en un algo puntual.

En *Artista sin obra: una visita guiada entorno a nada* (2014) de Dora García, como su título indica, no hay obra, sólo una azafata que no muestra al público nada y que no habla de ninguna obra, y bajo esta circunstancia se hace visible aspectos que suelen pasar desapercibidos, como el contexto del museo y las expectativas del público. En estas propuestas el espectador pasa a formar parte del espacio de representación, del espacio textual donde se desarrolla una red de conexiones que él debe reubicar, relacionar, para dotar de sentido la pieza. Pierre Huyghe en *A Journey That Wasn't* (2005) navega entre realidad y ficción proponiendo que la realidad no es del todo creíble, combinando dos eventos en esta creación: por un lado, una expedición Antártica en busca de una criatura albina que se rumorea que existe en una isla inexplorada expuesta al retroceso del hielo y, por otro lado, la recreación de este viaje como un elaborado concierto, a modo de espectáculo orquestado, dejándonos a nosotros la decisión sobre si realmente la expedición sucedió.

---

144 Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2000. pp. 109-10.

El artista islandés Ragnar Kjartansson en *A lot of sorrow*, realiza una video instalación, que antes fue performance en el PS1 de Nueva York. En esta obra lleva la experiencia de la duración al límite. Kjartansson invitó a la banda oriunda de Ohio, *The National*, a tocar durante seis horas el mismo tema, “Sorrow”, segundo track del álbum *High Violet*. “Sorrow found me when I was young / Sorrow waited, sorrow won”, “canta Matt Berninger con su voz oscura de barítono, y es solo el comienzo de un lamento sombrío que se vuelve himno con el redoble galopante de la batería y el rasgueo sincopado de las guitarras”<sup>145</sup>. *The National* llegó a tocar la canción de tres minutos veinticinco segundos unas ciento cinco veces, acompañados de numerosos fans que les animaban en cada nuevo comienzo. “Quería escuchar la canción una y otra vez”, confiesa Kjartansson, y cita a Victor Hugo (“La melancolía es la felicidad de estar triste”) para explicar la mezcla de exaltación y tristeza que la repetición exagera hasta el paroxismo o agota en la proeza de resistencia<sup>146</sup>. Speranza hace referencia también a como la duración y la repetición desmedidas son recursos habituales en la performance, mencionando a artistas como Tehching Hsieh o incluso en la música, como es el caso de Erik Satie y las ochocientas cuarenta interpretaciones consecutivas de “Vexations”. Kjartansson expondrá la filmación de esta performance en una galería de Bushwick, seis hora de reproducción en loop. A propósito de la experiencia del espectador en la galería, Speranza nos cuenta: “A nuestro espectador, que llega a la galería encandilado por el sol de las desoladas calles de Bushwick, medio perdido entre galpones decrepitos cubiertos de grafitis, le lleva un rato acostumbrarse a la oscuridad de la sala, la escasa compañía y la imagen desbordante de la pantalla. No es que no sepa que tocarán la misma canción una y otra vez, y seguramente viene dispuesto a entregarse al desafío del replay, pero no imagina cuánto tiempo resistirá sin que la fórmula conceptual pierda su gracia, la cosa lo aburra y empiece a añorar el sol de la tarde”<sup>147</sup>. Pero los músicos durante el directo comienzan una y otra vez, ¿hasta cuando? Según cuenta Speranza, cuando la banda llevaba ya unas cuatro horas de repeticiones, la “mega-performance empieza a acusarse en el tempo de los músicos, las cabelleras apelmazadas de sudor, los trajes un poco desenchajados, las manos agarrotadas del baterista, que hace flexiones de dedos aprovechando un solo del bajo”<sup>148</sup>.

¿Con qué nos encontramos después de esa repetición constante? *Desde un indicio hasta el instante antes de su derribo*, narra el proceso de desarrollo de una idea hasta su posible desmantelamiento, haciendo hincapié en las circunstancias y acontecimientos que lo vehiculan. Durante el proceso de trabajo se da rienda suelta a que las situaciones sucedan, seleccionán-

145 VVAA, “Alrededor de El reloj. Notas sobre el tiempo expandido en la instalación de vídeo y la ficción”, Graciela Speranza. *Contratiempos. Gramaticas de la temporalidad en el arte reciente*. CENDEAC, 2015. p. 74.

146 Ibid. p.74.

147 Ibid. p.75.

148 Ibid. p.75.

do los instantes que dan cuenta de este procedimiento de adaptabilidad al contexto cotidiano. El instante antes del derribo está protagonizado por una persona que va a estar influida por una sucesión de indicios, relaciones de sentido, su bagaje personal y el espacio físico donde está situada, el cual van a derribar inminentemente. Al final del proceso encontramos un escenario invadido por escombros e incertidumbres todavía insalvables. La fotografía de un derribo, que sobrecoje pero es ficticio, real en el espacio donde se realiza la fotografía, ficticio a la hora de colocarlo en el espacio expositivo en relación al mismo espacio del museo y a todas las demás piezas del proyecto.



Desde un indicio hasta el instante antes de su derribo



Fig. 22. *Desde un indicio hasta el instante antes de su derribo No.1*, 2016. Copia Ultrachrome en papel Enhanced mate de 190 grs, 160 x 104 cm.



Fig. 23. *Desde un indicio hasta el instante antes de su derribo No.2*, 2016. Vinilo impreso laminado suelo, medidas variables.



Fig. 24. *Desde un indicio hasta el instante antes de su derribo No.2*, 2016. Audiovisual, 00:12:08.  
Intérprete: Elena Lalucat. Ver vídeo

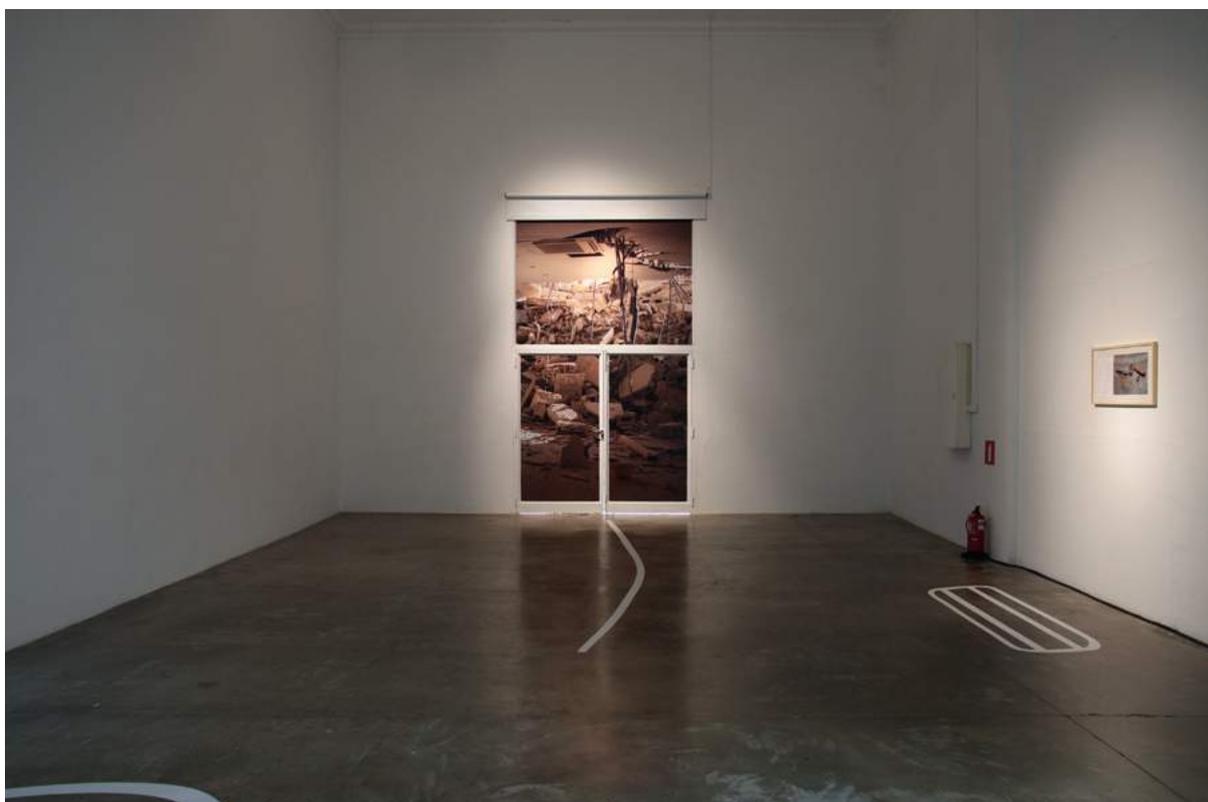


Fig. 25. *Desde un indicio hasta el instante antes de su derribo No.4*, 2016. Lona microperforada impresa (500 g/m<sup>2</sup> tejido Mesh de PVC), medidas variables.

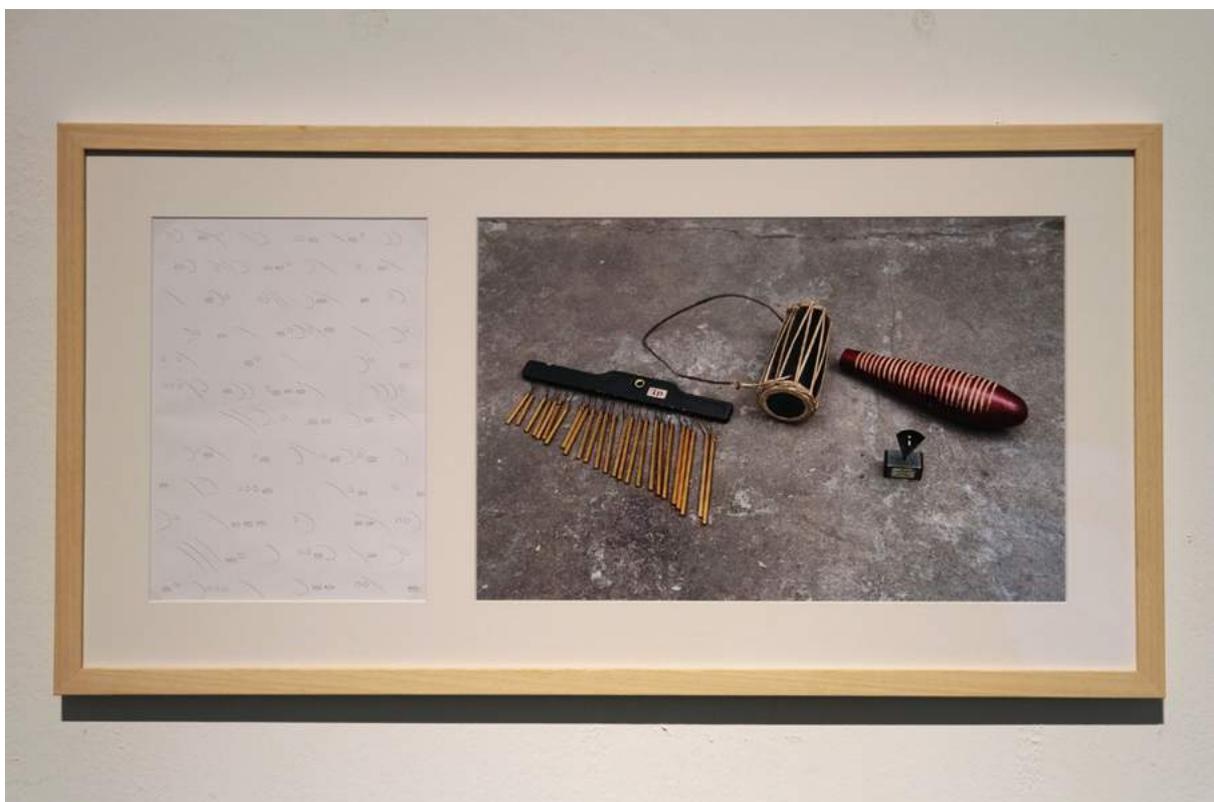


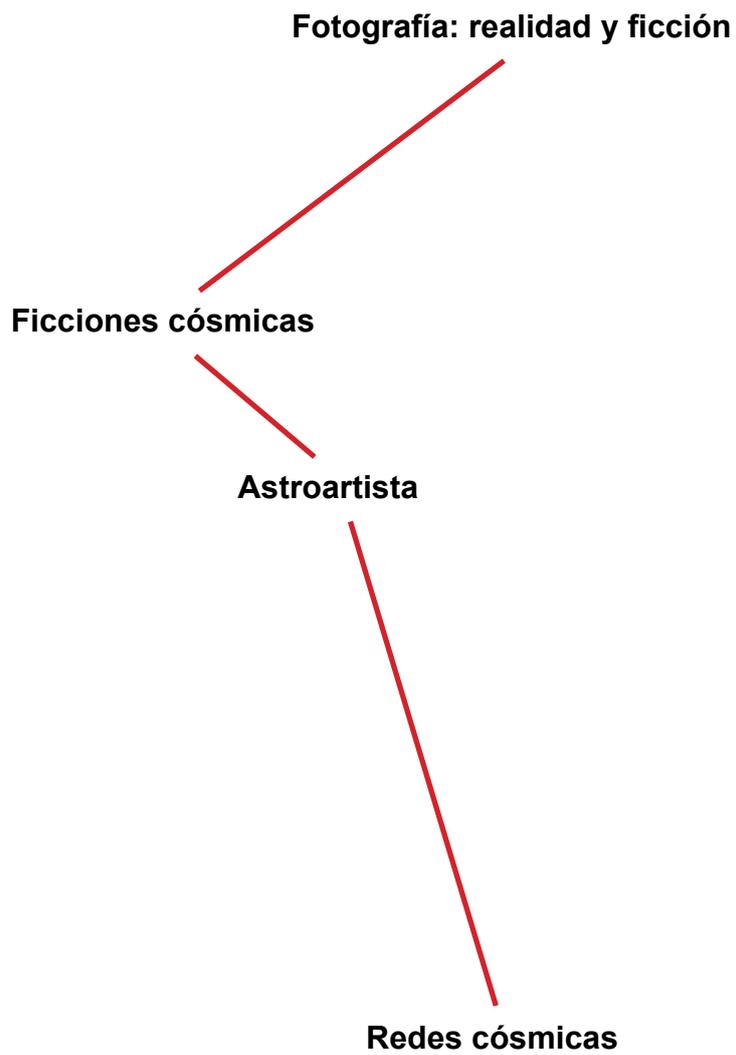
Fig. 26. *Desde un indicio hasta el instante antes de su derribo No.5*, 2016. Díptico. Copia Ultrachrome en papel fotográfico perla y lápiz sobre papel 90g. Enmarcación en madera de haya, 95 x 45 cm.



Fig. 27. Imagen que forma parte de *Desde un indicio hasta el instante antes de su derribo no. 6*. Díptico. Copia Ultrachrome en papel fotográfico perla, enmarcación en vitrina de madera lacada de blanco, 80 x 32 cm.



# 3 FICCIÓN Y COSMOS



## Fotografía: realidad y ficción



Fig. 28. *Sputnik*, Joan Fontcuberta, 2013.

El proyecto que presento a continuación se llama *Crónicas marcianas*, primer premio en la V Convocatoria Sala d'Arcs, consistió en una exposición individual en la Fundación Chirivella Soriano (2016). Está compuesto por la documentación de un posible viaje al planeta Marte. El objetivo principal consiste en establecer tensiones entre realidad y ficción para ver e imaginar un espacio y un tiempo indeterminados. Similar a la figura de Marco Polo en sus viajes a *ciudades invisibles* descritas por Italo Calvino, cualquier hallazgo está lejos de encontrarse dentro de las reglas de lo real.

Para Joan Fontcuberta, “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera”. Señala que la fotografía miente siempre, y que el viejo debate entre lo verdadero y lo falso se ha sustituido por otro entre “mentir bien” y “mentir mal”. Lo importante según Fontcuberta es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira: “El buen fotógrafo es el que miente bien de verdad”<sup>149</sup>. Por el contrario, menciona como la familiaridad y facilidad de la mentira digital agudizan el escepticismo generalizado por parte del público<sup>150</sup>. En *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Fontcuberta sostiene que fotografiamos para reforzar la felicidad momentánea, para afirmar aquello que nos complace, para cubrir aus-

149 Joan Fontcuberta, “Introducción”, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili SA. Barcelona, 1997. p.15

150 Joan Fontcuberta, “Postfotograficidad”, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg, SL, Barcelona, 2016. p. 30

encias, para “detener el tiempo” y, al menos ilusoriamente, “posponer la ineludibilidad de la muerte”<sup>151</sup>. Así, fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal. La fotografía funcionaría aquí como constatación de la experiencia, hablaríamos de la fotografía como *evidencia*. El cosmonauta que aparece en *Crónicas marcianas* podría tratarse también del caso de un astronauta fantasma, a propósito del papel de Ivan Istochnikov, interpretado por Joan Fontcuberta, donde señala la potencia discursiva de las imágenes. Fontcuberta, en su proyecto *Sputnik*, tira al traste la idea de fotografía como evidencia inventándose la existencia de este astronauta ruso, figura que en los registros de la URSS no aparecería ya que nunca existió. Fontcuberta lo introdujo mediante Photoshop en la historia espacial rusa modificando fotografías originales de la época, así el cosmonauta aparece recibiendo condecoraciones, visitando escuelas o despidiéndose antes de embarcar en la Soyuz. También manipuló recuerdos de infancia, objetos que iban con él en la nave o notas y muestras de la investigación espacial, supuestamente desclasificadas en la época de la apertura política que llevó a cabo la URSS con la Glasnost. Fontcuberta pretende desmontar el lenguaje autoritario de los museos y los académicos, la ciencia sería otro de los lenguajes autoritarios, en tanto que es usado y filtrado por las instituciones para crear verdades absolutas que la gente no se molesta en cuestionar. La descontextualización no sólo modifica un valor de uso, sino que sobretodo pulveriza la noción misma de que la fotografía es la prueba de algo, el soporte de una evidencia, funcionaria aquí como evidencia de su propia ambigüedad. También se refiere a la fotografía como “videncia”: “Este tránsito reviste el acto fotográfico de unos poderes mántricos que trastocan la percepción empírica del tiempo y, por extensión, el papel mismo de la memoria”<sup>152</sup>.

Como el título indica, podríamos encontrarnos en otra expedición narrada por Ray Bradbury. Quisiéramos citar un fragmento de la novela original, que aparece en el catálogo de la exposición y sirve de referencia para el análisis de estas ambigüedades que surgen tanto en la fotografía como en el individuo:

La fugitiva figura era todo para ellos, todas las identidades, todas las personas, todos los nombres. ¿Cuántos nombres diferentes se habían pronunciado en los últimos minutos? ¿Cuántas caras diferentes, ninguna verdadera, se habían formado en la cara de Tom?

Y en todo el trayecto el perseguido y los perseguidores, el sueño y los soñadores, la presa y los perros de presa. En todo el trayecto la revelación repentina, el destello de unos ojos familiares, el sonido de un viejo nombre, los recuerdos lejanos, la muchedumbre cada vez mayor. Todos lanzándose hacia adelante mientras, como una imagen reflejada en diez mil espejos, diez mil ojos, el sueño fugitivo viene y

151 Joan Fontcuberta, “Videncia y evidencia”, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Ibid. p. 59

152 Ibid. p. 67

se va, con una cara distinta para todos, los que le preceden, los que vienen detrás, los que todavía no se han encontrado con él, los aún invisibles.

Y ahora todos estaban allí, al lado de la lancha, reclamando sus sueños. Del mismo modo, pensó La Farge, nosotros queremos que sea Tom, y no Lavinia, no William, ni Roger, ni ningún otro. Pero todo ha terminado. Esto ha ido demasiado lejos.

- ¡Salgan todos de la lancha! -ordenó Spaulding.

Tom salió del embarcadero. Spaulding lo tomó de la muñeca.

- Tú vienes a casa conmigo. Lo sé todo.

- Espere -dijo la policía-. Es mío. Se llama Dexter. Se lo busca por asesinato.

- ¡No! -sollozó una mujer-. Es mi marido. ¡Creo que puedo reconocer a mi marido!

Otras voces se opusieron. El grupo se acercó.

La señora La Farge cubrió a Tom con su cuerpo.

- Es mi hijo. Nadie puede acusarlo. ¡Ya nos íbamos a casa!

Tom, mientras tanto, temblaba y se sacudía violentamente. Parecía enfermo. El grupo se cerró, exigiendo, alargando las manos, aferrándose a Tom.

Tom gritó.

Y ante los ojos de todos, comenzó a transformarse. Fue Tom, y James, y un tal Switchman, y un tal Butterfield; fue el alcalde del pueblo, y una muchacha, Judith; y un marido, William; y una esposa, Clarisse. Como una cera fundida, tomaba las forma de todos los pensamientos. La gente gritó y se acercó a él, suplicando. Tom chilló, estirando las manos, y el rostro se le deshizo muchas veces.

- ¡Tom! -gritó La Farge.

- ¡Alicia! -llamó alguien.

- ¡William!

Le retorcieron las manos y lo arrastraron de un lado a otro, hasta que al fin, con su último grito de terror, Tom cayó al suelo.

Quedó tendido sobre las piedras, como una cera fundida que se enfría lentamente, un rostro que era todos los rostros, un ojo azul, el otro amarillo; el pelo castaño, rojo, rubio, negro, una ceja espesa, la otra fina, una mano muy grande, la otra pequeña.

Nadie se movió. Se llevaron las manos a la boca. Se agacharon junto a él.

- Está muerto -dijo al fin una voz.

Empezó a llover<sup>153</sup>

En este proyecto la credibilidad del suceso señalado no está depositado en la documentación de la escena, sino en la pulsión imaginativa que se lanza al espectador. A partir de la narración de mi propia expedición a Marte, se lleva a cabo una sátira sobre la posibilidad de encontrar

---

153 Ray Bradbury, "El marciano", *Crónicas marcianas*. Ed. Ediciones Minotauro. Barcelona, 1979. pp.182-183

agua y vida en otro planeta. Lo absurdo deja lugar a la idea de una profunda sensación de soledad que puede invadir el pensamiento humano. Investigación acerca de los procesos de pensamiento que se sitúan en el ámbito cotidiano, sobre el concepto de distopía y acerca de las ideas de dispersión, velocidad y progreso que nos conducen a lo largo de la historia a la conquista y a la barbarie.

## Ficciones cósmicas



Fig. 29. *The Moon Goose Analogue*, Agnes Meyer-Brandis, 2012.

El siguiente proyecto ha sido desarrollado durante una estancia reciente en Francia, en la ESBA de Nantes, mediante una Beca ERASMUS de la UPV. *Stardust*, como el título indica, está compuesto por polvo de estrellas, en este sentido, el proyecto comienza con el hazgo de un conjunto de piezas tituladas *Cosmic sediments*, cada una de estas piezas es un fragmento de pared, formado por decenas de capas de pintura, pertenecientes a grafitis. A partir de estos fragmentos se ponen en tensión ideas sobre la ruina y la nostalgia en el paisaje romántico (como desarrollábamos al principio del trabajo) con las de colonización espacial, dando lugar a un conjunto de piezas tituladas *Lunar landscapes*. Así como Victor Hugo describía las montañas lunares, a partir de los paisajes cósmicos que se muestran en este proyecto se pretende introducir al espectador en una activa contemplación de los cielos. En la imagen *Woman holding the Moon*, el personaje principal aparece en posesión de la atmósfera simbólica característica de los paisajes de C. D. Friedrich. Además, si Jules Verne narraba sus aventuras alrededor de la Luna, en la pieza audiovisual *From the Moon to the Earth*, se desarrolla una sátira sobre la idea de una posible independencia de la Luna sobre la Tierra. Jules Verne, nacido en Nantes, escribe *De la Tierra a la Luna*, donde narra el viaje de tres protagonistas a este satélite, con todas las aventuras y descubrimientos que llevan a cabo. La historia comienza en el término de la Guerra de Secesión, cuando varios miembros del Gun-Club (dedicado a la confección de armas de guerra) se encuentran sin trabajo

y plantean construir el mayor cañón del mundo jamás creado. Querrán apuntar a la Luna y destruirla para conseguir así popularidad y disfrutar de la gloria de ser los padres del ingenio. Pero un arriesgado aventurero los disuade de lo contrario: propone cambiar la bala de cañón por un proyectil cilíndrico hueco donde puedan viajar algunos hombres. La idea es aceptada con gran revuelo y los hombres se van de viaje. Verne, todo un visionario, anticipa los viajes que luego, supuestamente, se hicieron a la Luna. La carrera espacial supuso, entre los años 1957 y 1975, toda una competencia entre Estados Unidos y la Unión Soviética, suponiendo un esfuerzo paralelo entre ambos países de explorar el espacio exterior con satélites artificiales, de enviar humanos al espacio y, sobretodo, en ser el primero de posar a un ser humano en la Luna. Lo que los últimos proyectos que he realizado plantean, es darle la vuelta a esta proyección hacia fuera, para ser conscientes de la contradicción que se establece entre la proyección al futuro y la proyección al instante y al contexto cotidiano de la experiencia.

¿Podemos enseñar a una bandada de gansos a convertirse en astronautas? Agnes Meyer-Brandys en *The Moon Goose Analogue* adiestra a una bandada de gansos para que se conviertan en astronautas. Desarrolla una narrativa basada en el libro *El hombre de la luna*, escrito por Francis Godwin en 1638, en el que el protagonista vuela a la Luna en un carro remolcado por “gansos lunares”. Meyer-Brandis actualiza este concepto al criar a once gansos lunares desde su nacimiento en Italia, dándoles nombres de astronautas, entrenándolos a volar para llevarlos a expediciones y así alojarlos en un remoto hábitat lunar.

En *Machine*, Adolphsen narra “el derrotero aleatorio de una partícula de materia desde el origen del cosmos hasta que alcanza su estructura más refinada en el corazón de un caballo primitivo, para convertirse cincuenta y cinco millones de años más tarde en una gota de gasolina, disipada años después en humo de escape por una explosión accidental, y aún así capaz de originar una estructura caótica y compleja, el cáncer”<sup>154</sup>. Narración abierta y multilínea, atravesada eras geológicas, continentes y fronteras. De esta manera, según señala Speranza, Adolphsen “concibe una forma narrativa capaz de reconfigurar topológicamente el tiempo y el espacio para recalibrar la dimensión de hombre en el cosmos y su relación con la materia”<sup>155</sup>. Así, alumbrando los patrones azarosos que encadenan los sucesos. Según Speranza, autores como Adolphsen planean en un “tiempo sideral” que les da una “omnisciencia cósmica”<sup>156</sup>. Ficciones cósmicas que, según Speranza, se acercarían a un “materialismo especulativo” que desharía la correlación entre ser y pensar, postulando la materialidad y la vitalidad de

---

154 Graciela Speranza, “Flechas invertidas, direcciones dislocadas”, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Editorial Anagrama SA, Barcelona, 2017 p. 39

155 Ibid. p. 40

156 Ibid. p. 42

los objetos desligados del pensamiento que los concibe<sup>157</sup>. Un “materialismo del encuentro”, de accidentes azarosos. “El mundo es todo lo que acontece”, cita Speranza a Althusser que cita a Wittgenstein, “y acontece de un modo imprevisible y aleatorio en sus orígenes y en sus efectos”<sup>158</sup>.

Trabajar a partir de desecho, de rastros encontrados en el espacio urbano, servirá para, cual “traperero benjaminiano” y, utilizándolos a modo de índices, emprender varias exploraciones interestelares, llevando a cabo una arqueología de lo cotidiano que se sitúa a la contra del tiempo moderno de la utilidad y la producción. Vinculo la pintura, la fotografía, la acción y la ficción utilizando la ironía como técnica para narrar una historia sobre la posibilidad de escapar de nuestro planeta.

---

157      Ibid. p. 43

158      Ibid. p. 43

## Astroartista



Fig. 30. *Ziggy Stardust*, David Bowie, 1972.

Como hemos visto anteriormente, a lo largo de los últimos años se han ido configurando multitud de identidades en relación al artista como astronauta y viajero del espacio. Una figura que podría ser clave para entender estos procesos de ficción, y que ha influido en la elaboración de estos proyectos, ya sea consciente o inconscientemente, ha sido la figura de David Bowie. Conocido músico y compositor británico, tanto en la Tierra como en el infinito cosmos, creó un extravagante y andrógino álter ego Ziggy Stardust, protagonista del disco *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars* (1972). A modo de “cosmoradio”, antes de empezar el siguiente capítulo y llegar al final de esta expedición, suena Ziggy Stardust:

*Ziggy played guitar, jamming good with Weird and Gilly  
And the spiders from Mars. He played it left hand  
But made it too far  
Became the special man, then we were Ziggy's band  
Now Ziggy really sang, screwed up eyes and screwed down hairdo  
Like some cat from Japan, he could lick 'em by smiling  
He could leave 'em to hang  
'Came on so loaded man, well hung and snow white tan*

*So where were the spiders, while the fly tried to break our balls  
With just the beer light to guide us  
So we bitched about his fans and should we crush his sweet hands?  
Ziggy played for time, jiving us that we were voodoo  
The kid was just crass, he was the nazz  
With God given ass  
He took it all too far but boy could he play guitar  
Making love with his ego Ziggy sucked up into his mind  
Like a leper messiah  
When the kids had killed the man I had to break up the band  
Oh Yeah  
Ziggy played guitar<sup>159</sup>*

---

159 Web: [https://play.google.com/music/preview/Tzjusglszh7hshmb6pntj42czzaa?lyrics=1&utm\\_source=-google&utm\\_medium=search&utm\\_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-lyrics](https://play.google.com/music/preview/Tzjusglszh7hshmb6pntj42czzaa?lyrics=1&utm_source=-google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-lyrics) 14/7/2017

## Redes cósmicas

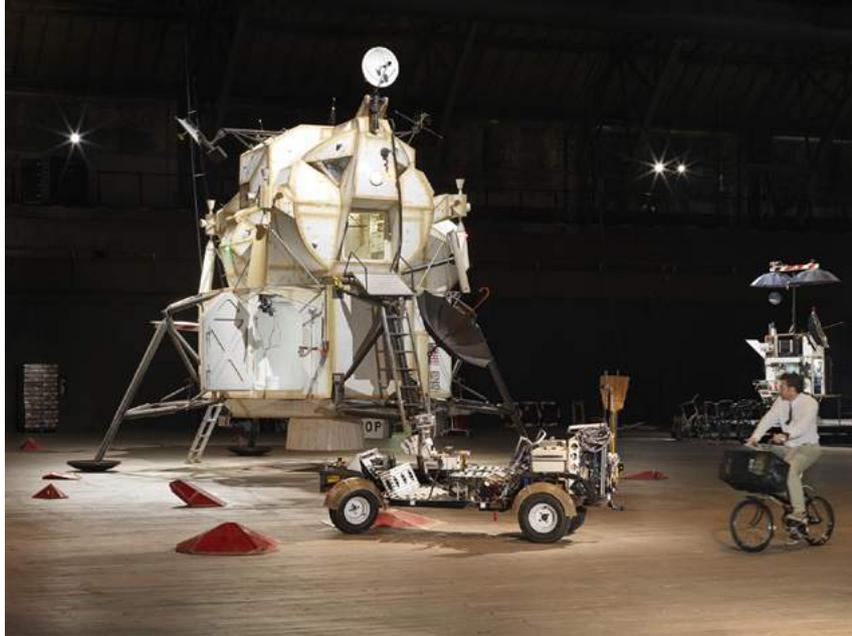


Fig. 31. *Space program*, Tom Sachs, 2017.

El último proyecto que he realizado se titula *Cosmic networks* y consiste en la realización de obra gráfica y audiovisual a partir de la puesta en tensión de ideas sobre progreso tecnológico y estéticas migratorias a través de las dicotomías que se establecen entre tradición y futuro. Este proyecto ha sido seleccionado en “El Ranchito. Programa de residencias de Matadero Madrid-AECID. Países invitados: Sudáfrica y Nigeria”. Esta beca de producción consiste en realizar una estancia de seis semanas en las instalaciones de Matadero Madrid y otras seis semanas en Nirox Foundation (Sudáfrica). A continuación se explica la primera parte que ha sido desarrollada en Matadero Madrid, no habiendo cumplido todavía con la segunda fase antes mencionada.

El objetivo principal de este proyecto es investigar acerca del concepto de “redes” a partir de dos ejes principales: el primero parte de la idea de “redes humanas”, que se ha llevado a cabo a través de una serie de acciones grupales realizadas en un taller que impartí, titulado *Cosmic migrations*; el segundo punto se relaciona con la idea de “redes tecnológicas”, donde se establece una investigación acerca de SKA (Square Kilometre Array), un proyecto desarrollado a nivel internacional para poner en marcha el que será el mayor radiotelescopio de la Tierra, que comenzó a construirse en 2016 en el desierto de Karoo, Sudáfrica.

La parte del proyecto que se vincula con el primer punto (redes humanas) se titula *Cosmic migrations* y está compuesto por obra gráfica y una pieza audiovisual. La obra gráfica la forman varios dibujos realizados sobre papel esbozo de 30 x 30 cm con diferentes materiales. Los cuales, situados sobre un bastidor de madera y protegidos por un metacritato de un centímetro de grosor, construyen una de las piezas principales del proyecto. La pieza audiovisual está contruida a través de la realización de una serie de acciones grupales que consisten en la puesta en escena, a modo de coreografías, de los dibujos anteriormente citados. Donde las esferas se traducen en personas y las líneas en un movimiento constante de relación. ¿Podemos sentirnos en la inmensidad? Para la realización del taller *Cosmic migrations*, se acondicionó una de las naves de Matadero para que estuviera vacía y aislada del exterior, por lo que sólo entraban varios haces de luz y sólo se escuchaba únicamente el propio espacio y, de vez en cuando, sonidos realizados con un programa virtual mediante una tableta con un altavoz portátil, que manipula una persona que va recorriendo el espacio fuera de plano. El participante al entrar se encontraba en un espacio inmenso, lúgubre, invadido por cuarenta y ocho pelotas y balones de diferentes tamaños y materiales, así como con un trípode “espacial” que podía alcanzar los seis metros de altura, donde se instaló la videocámara para grabar la escena desde un punto de vista cenital. Nos encontramos en la base de un programa espacial, que invitará al participante a desarrollar una serie de prácticas que lo desvincularán del espacio y el tiempo de lo real, para entrar física y mentalmente en el espacio de la ficción, realizando un hipotético recorrido por el cosmos integrándonos en un movimiento continuo de relación entre cuerpos celestes. Las acciones realizadas que surgen de los dibujos tienen que ver con ejercicios básicos que se utilizan tanto en danza como en teatro para entrar en acción y establecer relaciones mínimas de contacto físico entre los individuos.

Para la visualización de la pieza audiovisual se construye una pantalla de proyección de 200 x 200 cm que se coloca suspendida del techo en plano horizontal, a unos 160 cm del suelo. Para la instalación final de las piezas se coloca césped artificial sobre el suelo, cubriendo una dimensión de 400 x 600 cm centímetros. Cuando el espectador llega a la instalación se encuentra un “espacio exterior” donde puede tumbarse y contemplar el cielo y los movimientos de los astros. A su alrededor están dispuestas las cuarenta y ocho esferas, las cuales van cambiando de posición durante todo el período de exposición. A través de esta pieza se invita al espectador a formar parte activa de un viaje entre conceptos como “migraciones”, “diáspora”, “frontera”, “deriva”, “identidad cultural” o “nomadismo”. Al mismo tiempo, aparecen referencias a las estéticas migratorias que desarrolla Mieke Bal en varios de sus ensayos, donde cuestiona, como hacíamos referencia en el apartado anterior, los límites entre disciplinas, la relación entre el objeto y el sujeto de la percepción y donde plantea un recorrido a través de

una historia no-lineal como parte integral de la movilidad conceptual. Bajo este punto de vista, la interacción humana constituye la base fundamental para el desarrollo de una sociedad.

El segundo punto del proyecto que se relaciona con la idea de “redes tecnológicas” consiste en la documentación, a modo de archivo, de información referente a la construcción del SKA (Square Kilometre Array), el que será el radiotelescopio más grande del mundo. Éste estará formado por una red de sensores radioastronómicos, compuesta por miles de antenas equivalentes a un kilómetro cuadrado de superficie total distribuidas entre dos continentes. Esta gigantesca disposición que permitirá observaciones profundas y de gran detalle, estará ubicada en África y en Australia. La infraestructura africana se centrará en el sudafricano desierto de Karoo (Ilustración no. 3), para las frecuencias altas y medias del espectro radioeléctrico. La construcción empezó el pasado año y se pondrá en funcionamiento a partir de 2020. Participan científicos españoles en todos los proyectos de investigación clave que se plantean para el SKA, que abarcan desde la búsqueda de señales alienígenas hasta la búsqueda de respuestas sobre la energía oscura, pasando por el estudio de las primeras galaxias y estrellas que se formaron tras el Big Bang. Aunque se destaque el papel de España, el planteamiento del proyecto está dirigido a convertirse en un ejemplo de ciencia distribuida entre equipos multinacionales. SKA (Square Kilometre Array) substituirá la actual DSN (Deep Space Network), que forma parte del Jet Propulsion Laboratory de la NASA. Este proyecto plantea dicotomías entre los recursos invertidos en descubrir los misterios fuera de nuestro planeta (industria tecnológica) y la compleja situación política, social y ambiental que sacude África, continente con una abundante riqueza tradicional y de gran belleza natural, siendo una tierra llena de colores y vibraciones, la cuna de la humanidad.

¿Podemos imaginar el futuro? Fredric Jameson en *Arqueologías del futuro* realiza un análisis literario y político sobre el pasado y el futuro, la realidad y la ficción. Por una parte analiza la utopía como forma, desde el punto de vista que supone imaginar sociedades alternativas y perfectas, así como la importancia que dichos ejercicios han tenido en el desarrollo histórico y social. En la siguiente parte hace hincapié en la utopía como contenido, analizando las creaciones modernas de la ciencia ficción a través de la representación del “otro” (vida extraterrestre y mundos alienígenas), siguiendo una perspectiva más claramente política. Siguiendo con esta perspectiva, escribe Walter Benjamin: “Una tormenta sopla desde el Paraíso; se le ha prendido en las alas con tanta violencia que el ángel ya no puede cerrarlas. La tormenta lo propulsa irresistiblemente hacia el futuro al que da la espalda, mientras que la pila de desechos que tiene ante sí crece hacia el cielo. Esta tormenta es lo que denominamos progreso”<sup>160</sup>. El género de ciencia ficción posee una postura lógica de naturaleza anticipatoria que Jameson

160 Walter Benjamin, Tesis sobre la filosofía, 1939.

denomina *figurativa*, ofreciendo un realismo convencional pero que permite trastocarlo, ya que en un momento en el cual el cambio tecnológico ha alcanzado un ritmo vertiginoso, en el que el denominado “impacto del futuro” es una experiencia diaria, dichos relatos tienen la función social de acostumar a sus lectores a la rápida innovación a la vez que los previenen de un impacto desmoralizador. Aunque estas visiones quedan ahora desfasadas, formando parte del futuro de un momento de lo que es ahora nuestro pasado. Para Jameson, lo que hay de auténtico en el género de la ciencia ficción, como modo narrativo y como forma de conocimiento, no es su capacidad para mantener el futuro vivo, sino su vocación más profunda es demostrar y dramatizar una y otra vez nuestra incapacidad para imaginar el futuro, alcanzando el éxito mediante el fracaso, mediación que parte hacia lo desconocido encontrándose plagada de lo completamente familiar, lo cual no nos permite ver más allá de nuestros propios límites absolutos. En este sentido, la relación que establezco entre las narraciones de ciencia ficción y estos últimos proyectos está marcado por un sentimiento de melancolía histórica, donde estos múltiples futuros falsos cumplen una función muy distinta de transformar nuestro propio presente en el pasado determinado de algo todavía por venir.

¿Podemos viajar a Europa en una nave de madera, cola blanca y cinta adhesiva? Durante la estancia en Matadero Madrid tuve la oportunidad de conocer a un artista justo en el instante en el que ambos estábamos pensando cuestiones similares. Lo conocí en un momento en el que me ausenté de la nave donde estaba montando el taller y había desperdigado todas las pelotas. Cuando volví me lo encontré en medio de la instalación, junto a tres personas más que estaban haciendo un recorrido por las instalaciones. Cuando llegué me preguntaron que les contara que estaba haciendo, entonces respondí: “Un programa espacial”. Él es Tom Sachs, astroartista que elabora complejas naves espaciales con materiales reciclados y que recientemente ha viajado a Marte con todo su equipo de carpinteros e ingenieros, con vistas a viajar ahora al satélite Europa. Su proyecto de titula *Space Program*.



# Crónicas marcianas



Fig. 32. *Crónicas marcianas No.1*, 2016. Impresión digital.

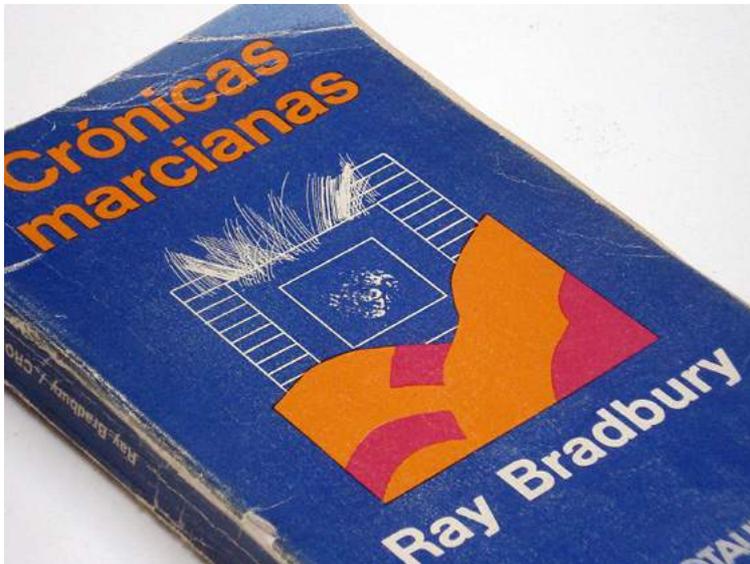


Fig. 33. *Casco astronauta*, 2016. Casco motocicleta Bultaco.  
Fig. 34. *Crónicas marcianas*, 2016. Libro *Crónicas marcianas*  
de Ray Bradbury. Minotauro, 1980.



Fig. 35. *Crónicas marcianas No.2*, 2016. Impresión digital.

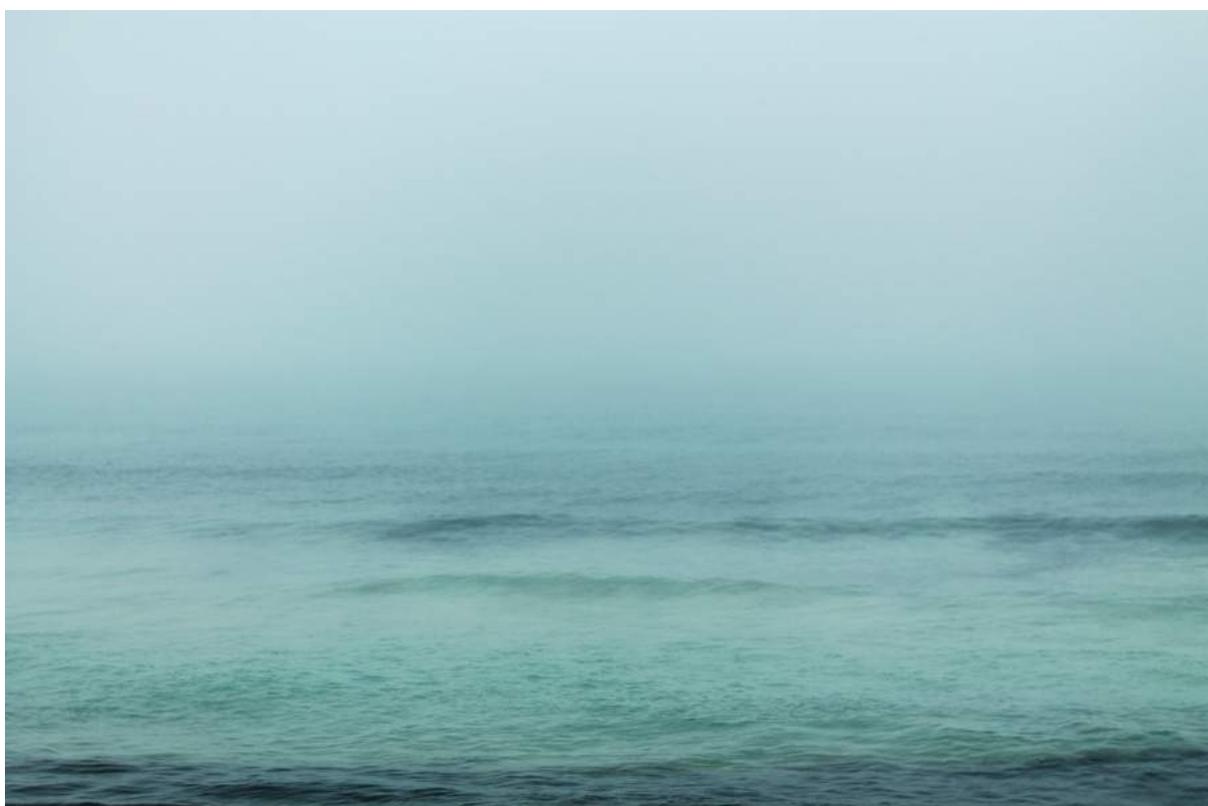


Fig. 36. *Crónicas marcianas No.3*, 2016. Impresión digital.



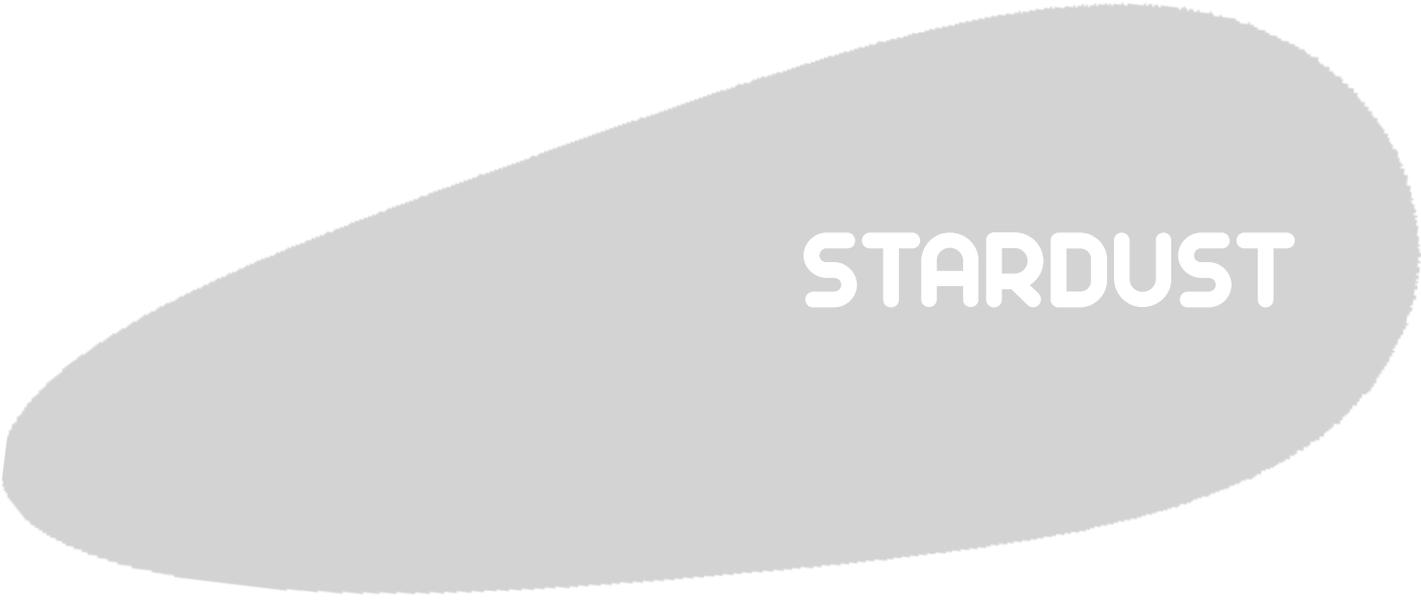
Fig. 37. *Crónicas marcianas No.4*, 2016. Impresión digital.



Fig. 38. *Crónicas marcianas No.5*, 2016. Impresión digital.



Fig. 39. *Crónicas marcianas No.6*, 2016. Impresión digital.



**STARDUST**



Fig. 40. *Cosmic sediment No. 1*, 2017. Fragmento pared,  
70 x 55 x 3 mm. (36 piezas, medidas variables).  
Fig. 41. *Cosmic sediments*, 2017.

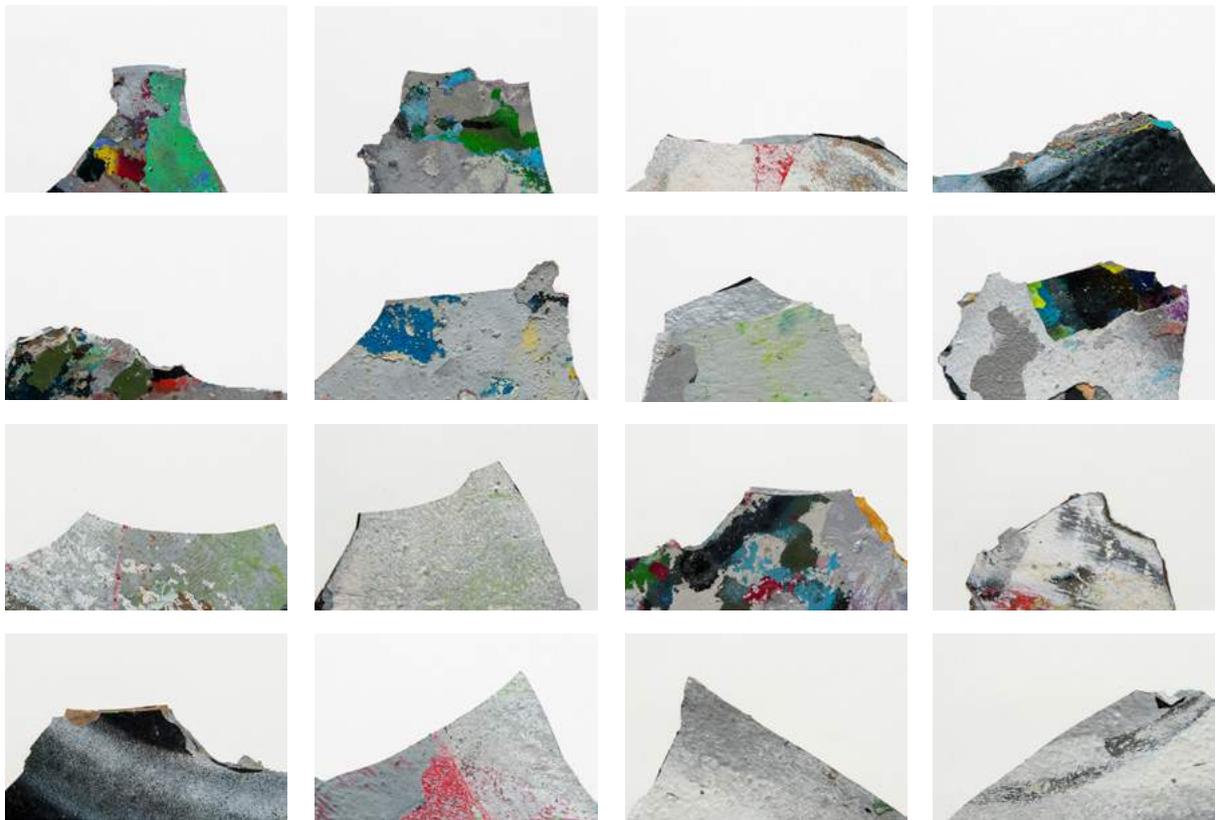


Fig. 42. *Lunar landscape No. (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16)*, 2017.  
Copia Ultrachrome en papel fotográfico perla, enmarcación en vitrina de madera lacada de blanco,  
30 x 46 cm (x 16).



Fig. 43. *From the Moon to the Earth*, 2017. Audiovisual, 00:03:00. Ver video



Fig. 44. Vista exposición DUO SHOW, Galería Formato Cómodo, Madrid.



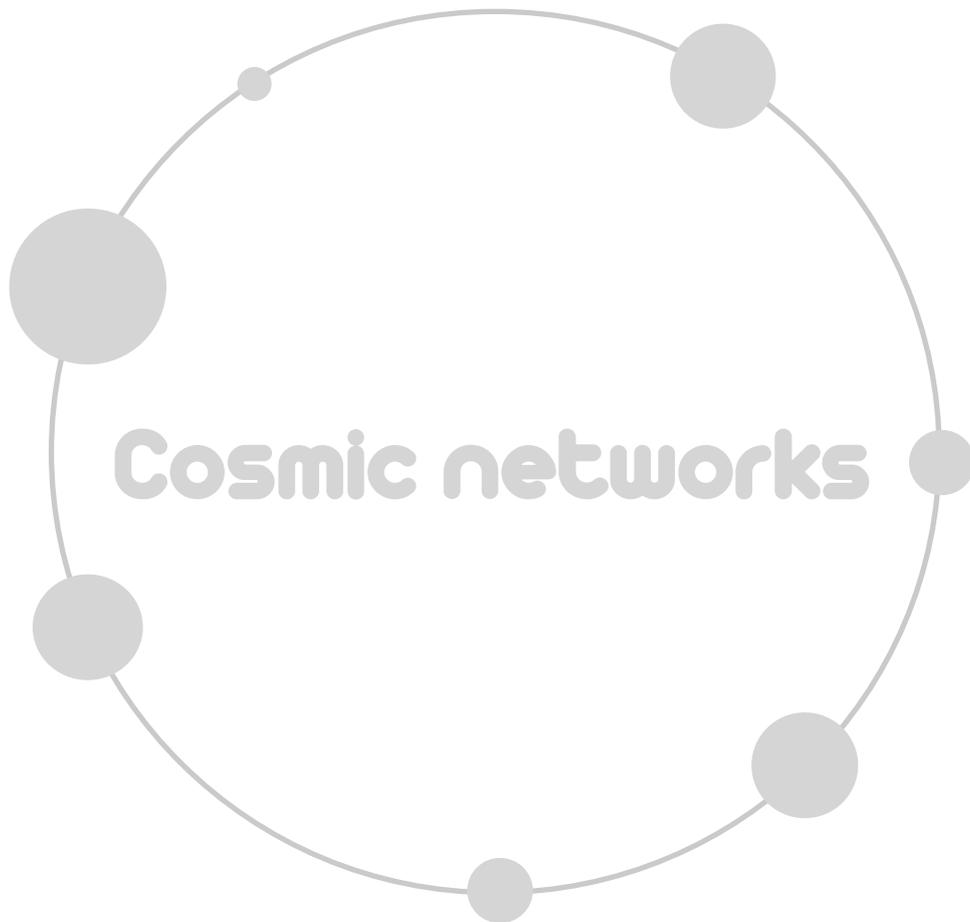
Fig. 45. *Moon*, 2017. Gym ball pro, policloruro de vinilo, 65 cm.



Fig. 46. *Woman holding the Moon*, 2017. Copia Ultrachrome en papel fotográfico perla, enmarcación en vitrina de madera lacada de blanco, 23 x 30 cm.



Fig. 47. *Cosmic landscape*, 2017. Políptico (12 piezas). Impresión en aluminio, 110 x 105 cm.  
Vista Premio Mardel Artes Visuales 2017, Museo Centro del Carmen, Valencia.



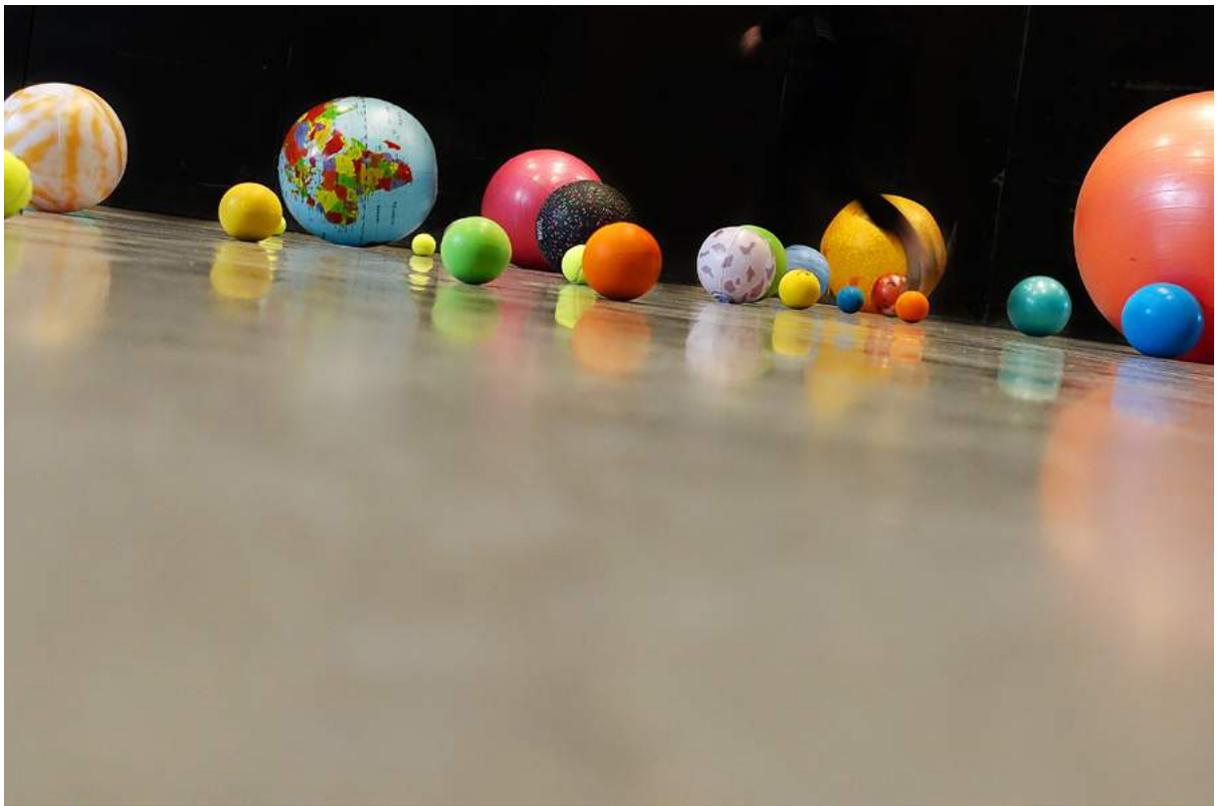


Fig. 48. *Cosmic migrations*, 2017. Imagen representativa del taller *Cosmic migrations*.



Fig. 49, 50, 51. *Cosmic networks*, 2017. Vista instalación. 48 pelotas, varios materiales.

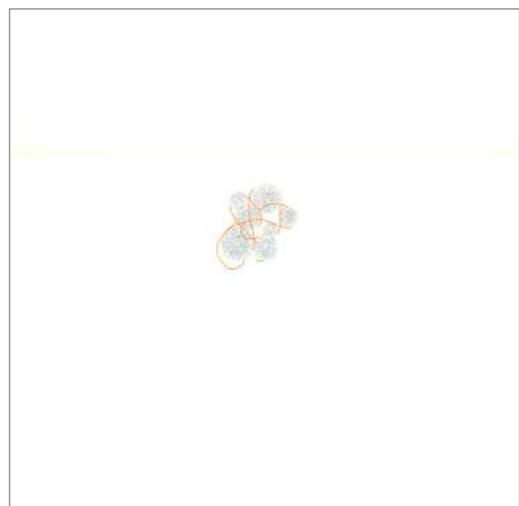
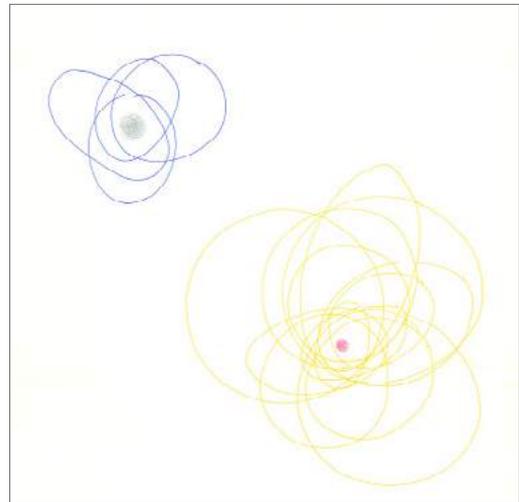
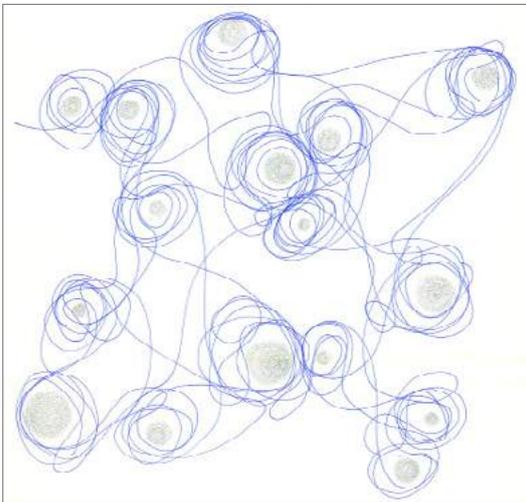
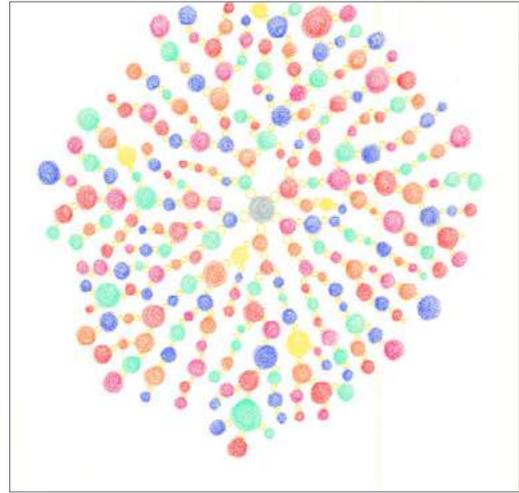
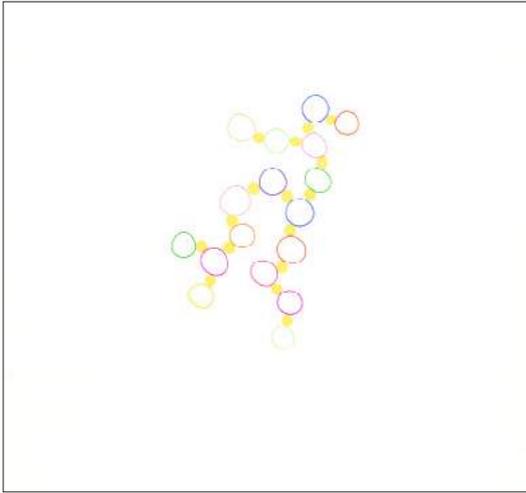


Fig. 52. *Cosmic migrations*, 2017. Dibujos para realizar acciones. Varios materiales sobre papel Esbozo Canson 90g, 30 x 30 cm (x 16).



Fig. 53. *Cosmic migrations*, 2017. Dibujos, madera, metacrilato y corcho, 130 x 130 cm.

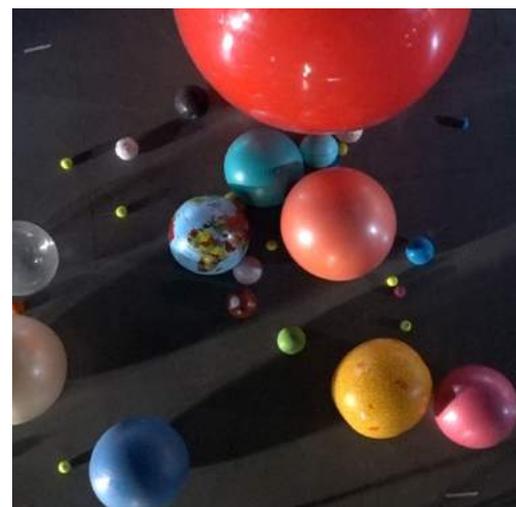
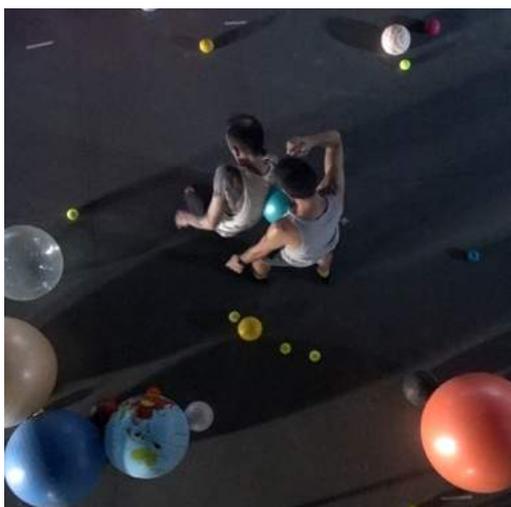
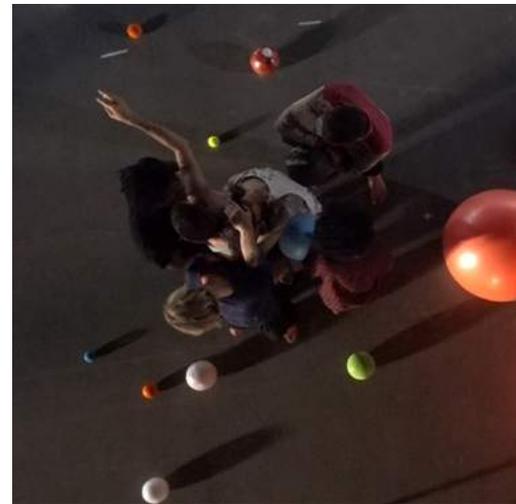


Fig. 54. *Cosmic migrations*, 2017. Dibujos, madera, metacrilato y corcho, 130 x 130 cm.



Fig. 55. *Base espacial*, 2017. Lugar donde se realizó el taller *Cosmic migrations*.



Fig. 56. SKA SA, fotografía aérea, 2016. Desierto de Karoo, Sudáfrica.  
SKA, 2017. 9 impresiones dispuestas sobre corcho.

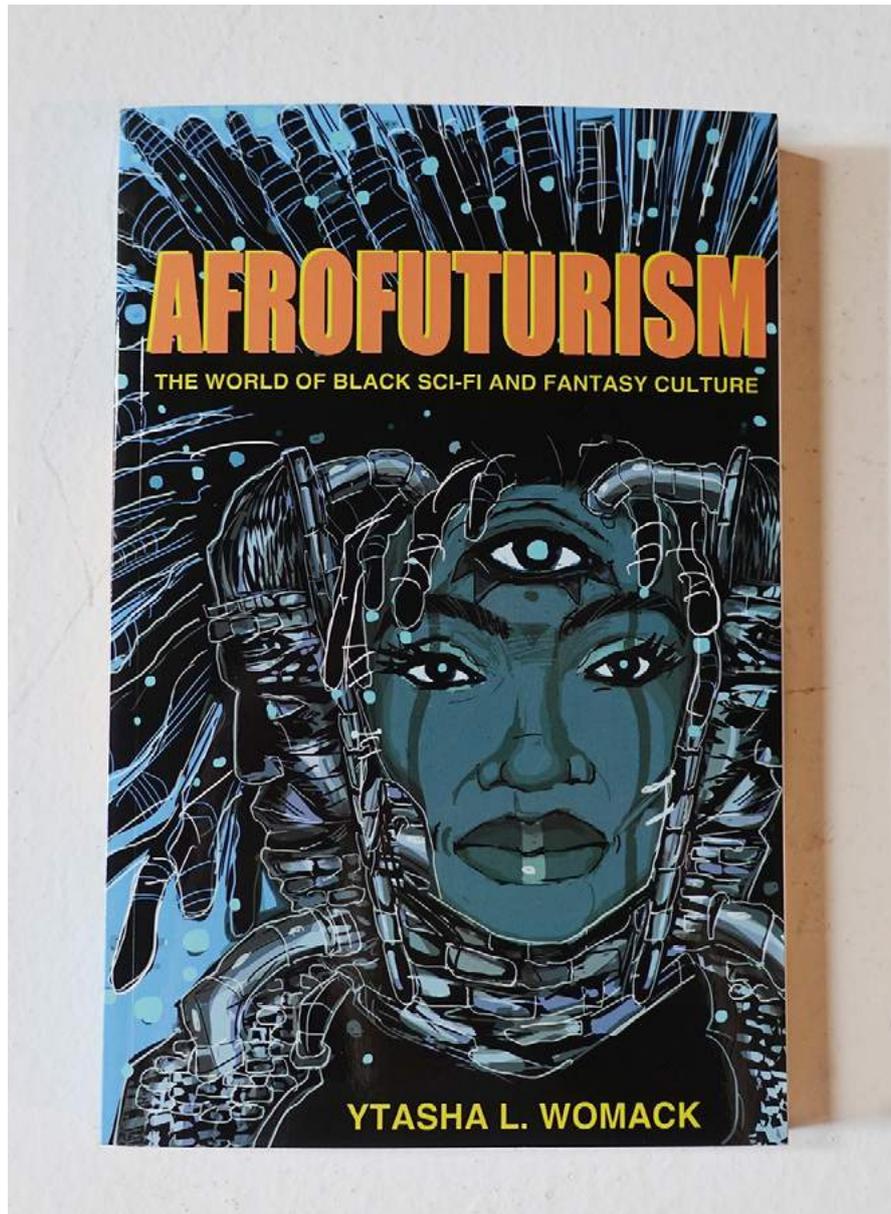


Fig. 57. *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*, Ytasha L. Womack. Chicago Review Press, 2013.





## Conclusiones

### Próximas expediciones



Fig. 58. Vista de Nirox Foundation, Sudáfrica.

Preparando las maletas para la próxima aventura, me dispongo a partir hacia Sudáfrica. Como continuación de la beca “El Ranchito. Programa de Residencias de Matadero Madrid-AECID. Países invitados: Sudáfrica y Nigeria”. Aquí se desarrollará la segunda parte del proyecto *Cosmic networks*. Se realizará una investigación sobre los conflictos y contradicciones que surgen de la construcción del radiotelescopio SKA en el desierto The Great Karoo. Para ello realizaré un audiovisual compuesto por una serie de entrevistas sobre el conocimiento del mismo, a la vez que se documentan también una serie de relatos, cuentos populares sobre las estrellas y sobre experiencias migratorias, donde realidad y ficción se entrecruzarán. Desde el inicio de la humanidad hemos contemplado el cielo y contado historias sobre las estrellas, el continente africano es una fuente desbordante de tradiciones e historias en relación al cosmos. En los mitos de origen de muchas sociedades africanas, los primeros seres descendieron del cielo, un mundo con espíritus poderosos y un dios creador. Creídos para tener habilidades especiales, estos primeros antepasados fundaron comunidades y sirvieron como conectores entre los reinos de la tierra y del cielo.

De Sudáfrica a Islandia. Volvemos ahora a la imagen que inicia este trabajo y que sirve como índice a través del cual contar hacia donde me dispongo a viajar. *El mar de hielo* dará título al

proyecto que desarrollaré en Islandia los meses siguientes a la estancia en el continente africano. El objetivo principal es enlazar pasado, presente y futuro a través de la puesta en tensión de conceptos como “naufragio”, “colonialismo”, “cambio climático”, “utopía”, “metáfora”, “visualidad” e “iconicidad”. La literatura asume un papel fundamental al contrastar las sagas islandesas con el género de ciencia ficción, cuestionando su implicación hoy. La fotografía es utilizada otra vez como índice y como videncia, planteando cuestiones sobre realidad y ficción, imagen y verdad. Se establecen relaciones entre la Época de las Sagas en Islandia, con la atmósfera romántica del siglo XIX en vinculación con una cierta nostalgia contemporánea.

La metodología de trabajo en ambos proyectos seguirá siendo la planteada en este trabajo, la cual se ha ido desarrollando y depurando durante la vinculación con el Máster. Son varias las asignaturas que han contribuido y me han aportado herramientas con las cuales ayudarme en la elaboración de estos planteamientos. Pensar en la crisis o el fin de la pintura, reflexionar sobre la modernidad y su implicación en los modos de entender el presente, nociones sobre acción y performatividad que generan movimiento y encuentro entre individuos, así como la responsabilidad y el papel del artista dentro de un sistema de producción mundial.

Acabando de escribir este trabajo en el pueblo donde surgen las primeras prácticas que lo inician, me dispongo a no concluir este episodio, ya que, como hemos visto, no podríamos establecer un principio y un final para esta historia, sólo podemos percibir el movimiento, que nos conduce a seleccionar trayectos, como ramificaciones de un árbol prehistórico, viajes de los que podremos volver, compartiendo averiguaciones y descubrimientos, visitando y construyendo constelaciones, realizando una especie de circuito circular. Pero en este constante ir y venir, todo habrá cambiado, igual que cambió justo antes del instante de partir.



Fig. 59. *The End*, Ragnar Kjartansson, 2009.

## Trabajos anteriores

### **Vegetación en conserva, 2014**



Fig. 60. Impresión digital.



Fig. 61. Impresión digital.

## Emplazamientos marcados fuera de temporada, 2014



Fig. 62. Vista exposición.



Fig. 63. Impresión digital

## Combinaciones de pared, 2014

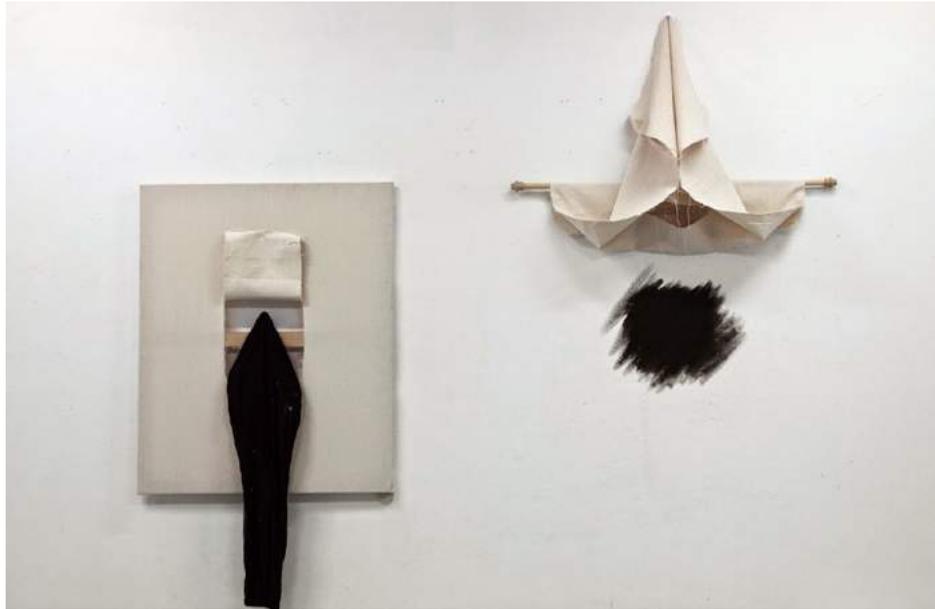


Fig. 64. *Combinación de pared No. 1*, 2014. Varios materiales.

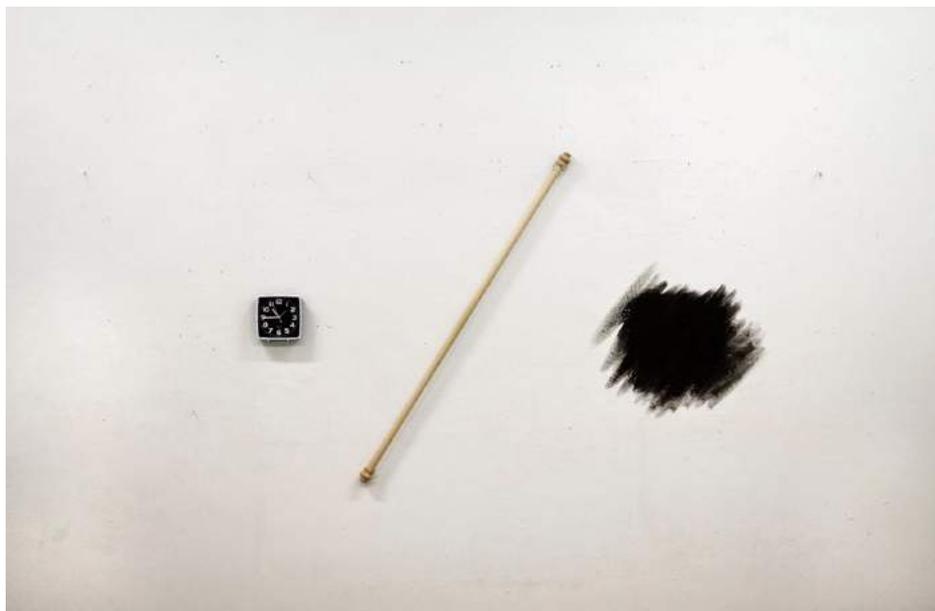


Fig. 65. *Combinación de pared No. 4*, 2014. Varios materiales.

## Combinación de márgenes, 2014

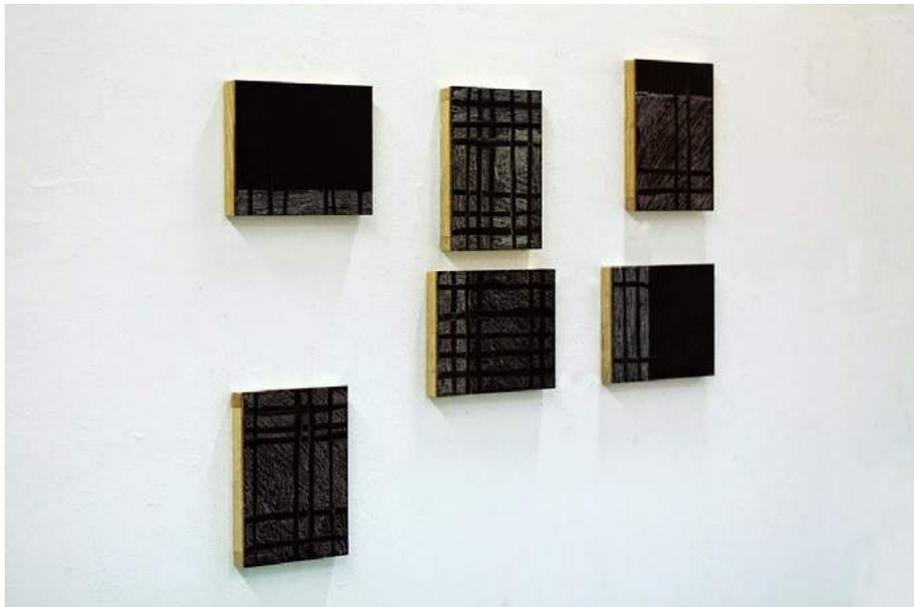


Fig. 66. Vista pieza.

## No borrar, 2014



Fig. 67. Vista intervención.



Fig. 68. Vista intervención.

## Cuadrado pintado a tiempo parcial, 2013



Fig. 69. *Cuadrado pintado a tiempo parcial*. Fotograma vídeo.

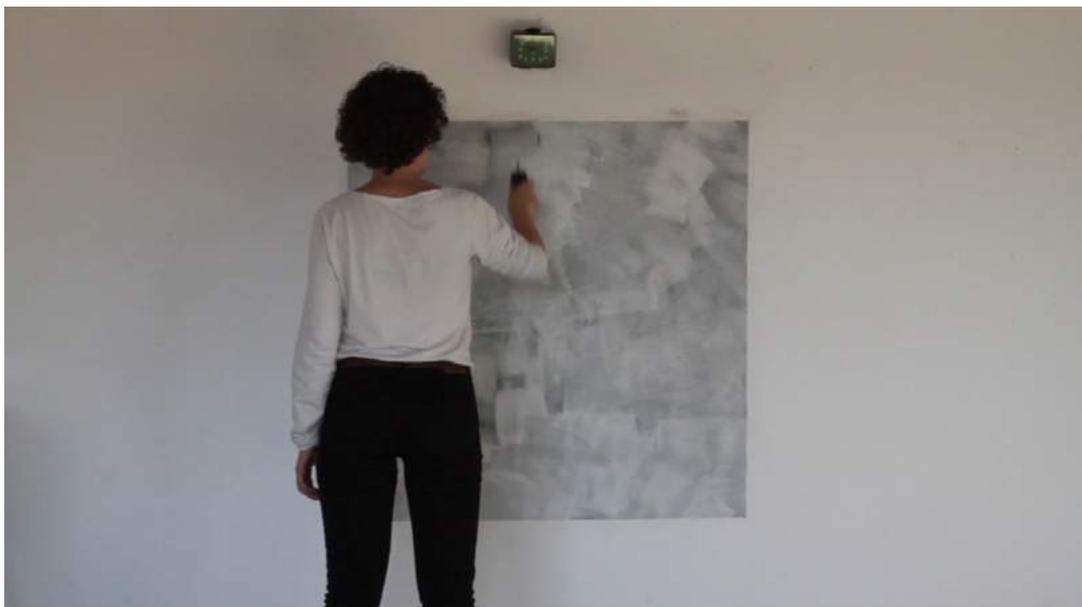


Fig. 70. *Fondo sobre figura*. Fotograma vídeo.

## Problemas con el espacio de representación, 2013



Fig. 71. *Romper con el espacio de representación*. Tela sobre pared, 150 x 90cm

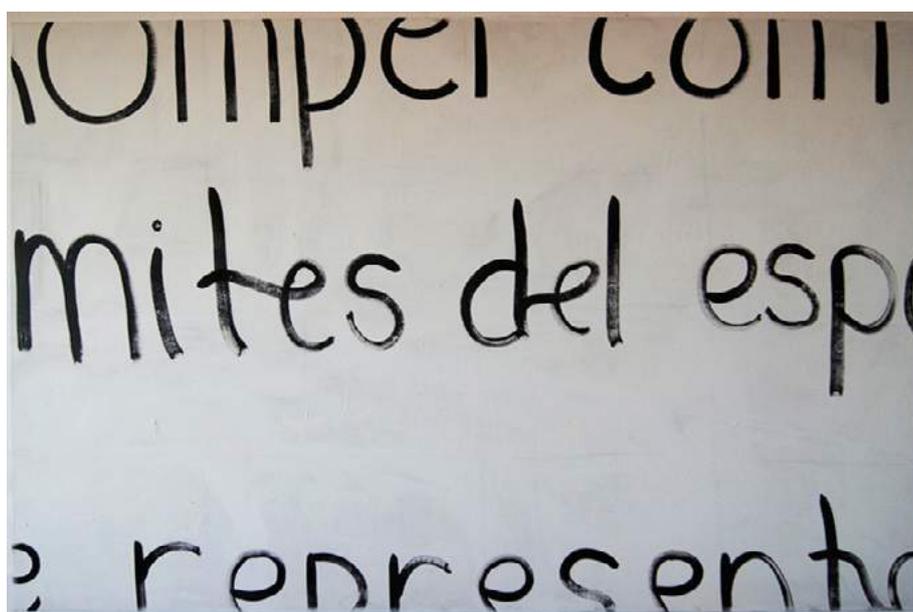


Fig. 72. *Romper con los límites del espacio de representación*. Óleo, aceite de linaza, aguarrás y pintura acrílica sobre lienzo reutilizado, 165 x 120cm

**Cuadrado negro sobre fondo imprimado, 2013**



Fig. 73. *De color totalmente oscuro, es decir, que carece de color*, 2013. Óleo e imprimación sobre tela, 100 x 100cm

# Currículum profesional

## EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2016 **Crónicas marcianas**, V Convocatoria Sala d'arcs, Fundació Chirivella Soriano, Valencia.  
**Desde un indicio hasta el instante antes de su derribo**, PAM!PAM!16, Museo Centro del Carmen, Valencia.
- 2014 **Emplazamientos marcados fuera de temporada**, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

## SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2017 **YO COMPRO CALIDAD**, El Ranchito Sudáfrica y Nigeria, Matadero Madrid.  
**Duo Show**. Galería Espacio Cómodo, Madrid.
- 2016 **5TH EDITION ARTNITCAMPOS**, Campos Mallorca.  
**EL ELOGIO DE LA FORMA**, LAB, Murcia. Comisariada por Joaquín Ruiz.
- 2015 **ART<35 BS 2015**, Sala Parés y Galería Trama, Barcelona. Comisariada por Frederic Montornés.  
**PAM! 2015, III Muestra de Producción Artística y Multimedia**, Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València, Valencia. Comisariada por Jose Luis Clemente.  
**The Endless Summer**, Museo de Boca del Calvari, Benidorm. Comisariada por Ricardo Forriols.

## PREMIOS Y BECAS

- 2017 **LAS CLÍNICAS D'ES BALUARD**. Es Baluard. Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Mallorca.  
**EL RANCHITO**. Programa de residencias Matadero Madrid - AECID. Matadero Madrid / Nirox Foundation (Sudáfrica)
- 2016 **V CONVOCATORIA SALA D'ARCS**, Fundació Chirivella Soriano, Valencia. Primer premio para proyecto expositivo. Exposición individual, comisariada por Jose Luis Giner Borrull.  
**Beca Erasmus UPV**. École Supérieure des Beaux-Arts Nantes Métropole, Francia.  
**AJUTS CAC SES VOLTES 2016**, Convocatòria d'Ajudes a la Producció i a la Mobilitat per a Artistes, Palma de Mallorca.
- 2015 **ART<35 BS 2015**. Exposición en Barcelona, beca de producción y programa de adquisición de obra.  
**PAM! 2015, III Muestra de Producción Artística y Multimedia**, Mención especial para proyecto expositivo. Obra destacada por el comité de expertos.

## OBRA EN COLECCIONES

Colección Banco Sabadell, Sabadell, España.

## Índice de imágenes

Fig. 1. C. G. Friedrich, *El mar de hielo*, 1823. Imagen extraída de: <https://es.pinterest.com/pin/532832199637373340/>

Fig. 2. Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, 1967. Imagen extraída de: <http://paisaje.udc.es/>

Fig. 3 - 14. © Mar Guerrero, 2015.

Fig. 15. Man Ray y Marcel Duchamp, *Élevage de poussière*, 1920. Imagen extraída de: <http://artsplastiqueslcf.blogspot.com.es/2015/11/marcel-duchamp-et-le-dispositif-de.html>

Fig. 16. Cuqui Jerez, *The Real Fiction*, 2005. Imagen extraída de: <http://www.cuquijerez.com/the-real-fiction90>

Fig. 17. William Kentridge, *The Refusal of Time*, 2012. Imagen extraída de: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/02/19/arts/the-refusal-of-time-is-worth-every-minute/#.WXE-wVFLftQ>

Fig. 18. Christian Marclay, *The Clock*, 2010. Imagen extraída de: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1308>

Fig. 19. John Cage, *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. VVAA. MACBA, 2009. Imagen extraída de: <http://www.macba.cat/es/catalogo-john-cage>

Fig. 20. Dominique González-Foerster, *Splendide Hotel*, 2014. Imagen extraída de: <http://www.contemporaryartdaily.com/2014/06/dominique-gonzalez-foerster-at-museo-reina-sofia-palacio-de-cristal/>

Fig. 21. Ragnar Kjartansson, *A lot of sorrow*, 2013. Imagen extraída de: <https://www.timeout.com/newyork/art/ragnar-kjartansson-and-the-national-a-lot-of-sorrow>

Fig. 22 - 27. © Mar Guerrero, 2016.

Fig. 28. Joan Fontcuberta, *Sputnik*, 2013. Imagen extraída de: <https://www.ericvokel.com/blog/es/joan-fontcuberta-el-fotografo-de-la-palabra/>

Fig. 29. Agnes Meyer-Brandis, *The Moon Goose Analogue*, 2012. Imagen extraída de: <http://www.hek.ch/en/program/events-en/event/agnes-meyer-brandis-2/0/1483570800.html>

Fig. 30. David Bowie, *Ziggy Stardust*, 1972. Imagen extraída de: <http://www.alasarmas.org/ziggy-stardust-my-bowie/>

Fig. 31. Tom Sachs, *Space program*, 2017. Imagen extraída de: <http://www.tomsachs.org/exhibition/space-program-mars>

Fig. 32 - 47. © Mar Guerrero, 2016.

Fig. 48 - 55. © Mar Guerrero, 2017.

Fig. 56. SKA SA, fotografía aérea, 2016. Desierto de Karoo, Sudáfrica. Imagen extraída de: <https://www.ska.ac.za/about/location/>

Fig. 57. *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*, Ytasha L. Womack. Chicago Review Press, 2013. © Mar Guerrero, 2017

Fig. 58. Vista de Nirox Foundation, Sudáfrica. Imagen extraída de: <http://www.mycitybynight.co.za/retrofest3-at-nirox-sculpture-park/>

Fig. 59. Ragnar Kjartansson, *The End*, 2009. Imagen extraída de: <http://wag.ca/art/exhibitions/upcoming-exhibitions/display,exhibition/146/ragnar-kjartansson-the-end-rocky-mountains>

Fig. 60 - 68. © Mar Guerrero, 2014.

Fig. 69. - 73. © Mar Guerrero, 2013.

# Bibliografía

## BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

BAL, M. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Ediciones Akal SA, Madrid, 2016.

BAL, M. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. CENDEAC, Murcia, 2009.

BENJAMIN, W. *El autor como productor*. Casimiro Libros, Madrid, 2015.

BOURRIAUD, N. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo editora. Argentina, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008.

FONTCUBERTA, J. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg, SL, Barcelona, 2016.

FONTCUBERTA, J. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili SA. Barcelona, 1997.

HAN, B-C. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder Editorial SL, Barcelona, 2015.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, MA. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Editorial Micromegas, Murcia 2102.

INGOLD, T. *Líneas. Una breve historia*. Editorial Gedisa SA, Barcelona, 2015.

KRAUSS, R. *Lo fotográfico*. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona, 2002.

MOXEY, K. *El tiempo de lo visual*. Sans Soleil Ediciones. Barcelona, 2015.

SPERANZA, G. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Editorial Anagrama SA, Barcelona, 2017.

VVAA. *Contratiempos. Gramaticas de la temporalidad en el arte reciente*. CENDEAC, 2015.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

ARGULLOL, R. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Quaderns Crema SA, Barcelona, 2006.

- GABLIK, S. *¿Ha muerto el arte moderno?* Editorial:Hermann Blume, Madrid, 1987
- BORGES, JL. *Ficciones*. PRHG Editorial SAU. Barcelona, 2011.
- CABANNE, P. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. CAVHA. Cáceres, 2013.
- CALVINO, I. *Todas las cosmicómicas*. Siruela, Madrid, 2007.
- CALVINO, I. *Ciudades invisibles*. Siruela. Madrid, 2010.
- JAMESON, F. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Ediciones Akal. Madrid, 2009.
- JOUANNAIS, J-Y. *Artistas sin obra. "I would prefer not to"*. Acantilado. Barcelona, 2014.
- VILA-MATAS, E. *Bartleby y compañía*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2000
- VILA-MATAS, E. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2012
- VILA-MATAS, E. *Kassel no invita a la lógica*. Editorial Seix Barral SA, Barcelona, 2014.
- VILA-MATAS, E. *Marienbad eléctrico*. Editorial Planeta SA, Barcelona, 2016.
- BRADBURY, R. *Crónicas marcianas*. Ed. Ediciones Minotauro. Barcelona, 1979
- VVAA. *Travesías y permanencias*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. Murcia, 2011.

## WEBGRAFÍA

- S. PEIRCE, C. *El incono, el índice y el símbolo*. Disponible en: <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>
- MARCHÁN FIZ, S. *La muerte del autor, de Roland Barthes*. Disponible en: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/25808/Hitos\\_de\\_la\\_historia\\_reciente](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25808/Hitos_de_la_historia_reciente)
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, MA. *El tiempo es más antiguo que la luz*. Disponible en: [http://salonkritik.net/10-11/2010/09/el\\_tiempo\\_es\\_mas\\_antiguo\\_que\\_l.php](http://salonkritik.net/10-11/2010/09/el_tiempo_es_mas_antiguo_que_l.php)
- VVAA. Ziggy Stardust Lyrics. Disponible en: [https://play.google.com/music/preview/Tzjusglszh-7hshmb6pntj42czzaa?lyrics=1&utm\\_source=google&utm\\_medium=search&utm\\_campaign=lyrics&p-campaignid=kp-lyrics 14/7/2017](https://play.google.com/music/preview/Tzjusglszh-7hshmb6pntj42czzaa?lyrics=1&utm_source=google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&p-campaignid=kp-lyrics 14/7/2017)



“Papá, mamá, de mayor quiero viajar al espacio sideral”