

De la Villa Liso, Lourdes.

Profesora, UPV/EHU, Departamento de dibujo

Una vía hacia lo "real"

A way to the "real"

TIPO DE TRABAJO: comunicación.

PALABRAS CLAVE

Lo real, soporte pictórico, memoria, entorno.

KEY WORDS

The real, pictorial support, memory, environment.

RESUMEN

Este proyecto es la parte experimental de un estudio sobre la memoria entendida como dominio específico del canal sensorial de la vista. Se busca reflexionar sobre el vínculo entre dicha memoria y la consciencia visual desde un posicionamiento fenomenológico en relación a la imagen.

Para materializar esta reflexión en lenguaje visual, el planteamiento consiste en dar identidad imaginaria al entorno más íntimo, el de la mirada propia. Se entiende que "hacer imágenes" es la operación que permite tanto tomar distancia de la propia experiencia, como recuperar la identificación con dicho entorno.

La creación de la representación se explica en tres etapas. Se vinculan dos medios de temporalidad contrapuesta -la fotografía y la pintura-. La serigrafía es la técnica gráfica que se utiliza para vincular las características de imagen de ambos medios. Se discute brevemente sobre una cierta relación entre los procesos establecidos en estas etapas y las tres temporalidades de la memoria que se distinguieron en una previa reflexión teórica. Vista a la luz de dicha reflexión, se entiende esta experimentación como una forma particular que toma un acceso a lo "real", entendiendo por lo "real" aquella manifestación última de la memoria que viene a ocupar el terreno que ocupa el lenguaje hablado en la comunicación.

ABSTRACT

This project is the experimental part of a study about memory understood as a specific domain of the sensory channel of sight. The aim is to reflect on the link between this memory and visual consciousness from a phenomenological position in relation to the image.

To materialize this reflection in visual language, the approach consists in giving an imaginary identity to the most intimate environment, that of one's own gaze. It is understood that "making images" is the operation that allows both to take a distance from one's own experience and to recover identification with that environment.

The creation of the representation is explained in three stages. Two means of contrasting temporality are linked - photography and painting. Screen printing is the graphic technique used to link the image characteristics of both means. We briefly discuss a possible relationship between the processes established in these stages and the three temporalities of memory that were distinguished in a previous theoretical reflection. Seen in the light of this reflection, this experimentation is understood as a particular form that takes an access to the "real", understanding by "the real" that last manifestation of the memory that comes to occupy the domain occupied by the language spoken in the communication.

INTRODUCCIÓN

Si nos referimos al canal sensorial de la vista, decir que *vemos* el mundo a través de él resulta obvio. En cambio, no es tan evidente que lo *conozcamos*. Basta reparar en dos cosas: la primera, que habitamos un mundo de significados atribuidos a las cosas; y la segunda, que hay muchos otros procesos psíquicos, aparte del visual, teniendo lugar en paralelo en algún lugar bajo nuestro cráneo. Por ello, hablar de una memoria que surge, como dominio específico, en un ser cuyo único proceso psíquico fuese el visual, es solo una abstracción útil para especular teóricamente de lo que sucede en el cerebro en general y, en particular, en el cerebro del artista visual. A esa reflexión teórica acerca de la memoria se dedicó un anterior trabajo. Allí se definía lo "real" como el resultado o resto inevitable del problema de percepción que plantea la conciencia visual.

Sin embargo, si pasamos a la práctica del artista visual, sí podría decirse que la recién escrita abstracción se puede llevar naturalmente a término; y que, a modo de deformación profesional, puede acabar repercutiendo en la forma de habitar y de estar en el mundo. Es decir, mientras creamos representaciones visuales, mientras *hacemos* imágenes visuales, podemos actuar en cierto modo como un ser que solo poseyera el canal sensorial de la vista como modo de pensamiento y que a través de este canal tuviera que recuperar información que en otras condiciones se recibiría por el resto de los sentidos. En la medida en que el arte visual se ejerce desde tantos lugares distintos como artistas hay, la experimentación que aquí se presenta responde a un deseo de profundizar en el enfoque descrito desde una propuesta pictórica concreta. Vista a la luz de la reflexión teórica realizada anteriormente, se entiende esta experimentación como la forma particular que toma un acceso a lo "real" en esta investigación.

METODOLOGÍA

En la mencionada reflexión teórica (De la Villa, 2019), se consideraba la memoria como una reunión de temporalidades en el presente de cada acto de observación. En dicho acto se daría salida a dos necesidades contrapuestas: la de la función visual y la de la propia memoria. La función visual necesitaría un mecanismo neural (una memoria sin tiempo), y la memoria en sí misma necesitaría un espacio extenso, pluridimensional (una memoria con tiempo). El resultado del funcionamiento en simbiosis que satisfaga ambas necesidades sería el traslado de la percepción al espacio de un plano imaginario. Durante esta funcionalidad en marcha, la memoria es para el individuo la garantía de la continuidad de su conciencia, lo que le va a permitir reconocerse como siempre el mismo a través de los cambios. Resumiendo, la memoria como dominio desplegaría sus operaciones en el plano de un espacio imaginario.

El papel de ese espacio imaginario lo cumple en esta experimentación el soporte pictórico. Por lo tanto se entiende que:

- (1) el soporte pictórico es reflejo de lo que pasa en un cerebro funcional en la práctica solo por el proceso visual.
- (2) el soporte pictórico recoge el carácter heterogéneo de la memoria, es decir la memoria en su forma última, donde se reúnen tres temporalidades activas durante la función visual: memoria isomorfa, memoria autónoma, y memoria como ahora.
- (3) lo que sucede en el soporte pictórico se corresponde con la formación de lo "real".

Lo "real" es la consecuencia, el producto, o el resto inevitable de dicho despliegue de la memoria. De modo que, en definitiva, se entiende que lo "real" viene a ser la forma específica que toma una reflexión que prescinde de la palabra. Por ello, tiene que ver con una forma de comunicar diferente de la que facilita ésta, y también con aquello que va más allá de las capacidades de la representación; tiene que ver con el lenguaje "visual" mismo. Como se decía en el arriba mencionado anterior trabajo:

"Lo "real" no es una representación en sentido estricto, tal y como lo son las internas de nuestro cerebro o las externas del arte. En este sentido, lo "real" es irrepresentable. Pero en el dominio trascendente desde donde se produce es una representación, si bien lógica, sin soporte físico. Lo "real" es la representación "normal" del dominio ambivalente de la experiencia subjetiva de la realidad. Lo que trasladamos entonces al soporte pictórico como soporte físico de la imagen, como reflejo de ese dominio trascendente son las condiciones para acceder a lo "real" (De la Villa, 2019).

En el caso concreto de esta experimentación, la experiencia subjetiva de la realidad que establece dichas condiciones es la de quien escribe:

Lo que busco es dar forma imaginaria a mi entorno más inmediato en la convicción de que en este contexto de lo más cercano, es donde lo real puede cobrar vida como contraparte de su descripción. La idea de tomarlo por objeto de representación, surgió de la constatación de la influencia que como artista tenía sobre mi trabajo el paisaje propio tanto a nivel plástico como intelectual. (De la Villa, 2014)

Desde la fenomenología esto se entendería como una reducción fenomenológica al fenómeno en vistas de llegar precisamente a dicho fenómeno (Richir, 2016b, p. 26). Aquí la reducción implica al canal sensorial de la vista como único medio de acceso al mundo y, así, el

problema se simplifica. La construcción de la realidad es solo posible desde la lógica de este acceso al mundo; el mundo deviene comprensible desde esta lógica.

La existencia del entorno sin embargo presupone interacción, presupone al "otro". El fenómeno fruto de la reducción es que ese punto de vista "otro" no es alguien que tenemos enfrente nuestro con quien comunicamos por medio de la palabra, sino que es lo que vemos a través de nuestra propia mirada. Como ya se establecía en el anterior trabajo, el entorno así pensado en tanto que objeto de la percepción, asume la objetividad en el sentido de que conforma, tal y como concibe H. von Foerster dicha clase de objetos, un *contexto social atómico* que puede dar cuenta tanto de la *experiencia del observador* como de la *exterioridad del espacio común* (Foerster y Muller, 2003, p. 43). El fenómeno que transparentaría los dos sería lo "real"; lo que tendría que aparecer como consecuencia de la descripción del entorno de la mirada, sería lo "real"; lo "real" sería el paso de la rememoración, y en consecuencia, la salida de la perspectiva de la mirada.

DESARROLLO

En este caso concreto de descripción del entorno de una mirada que es personal y subjetiva, y que está formalizada desde un planteamiento pictórico, se vinculan por medio de la serigrafía las características de imagen de dos medios de temporalidad contrapuesta: la fotografía y la pintura. La creación de la representación está dividida en tres etapas.

1. Acción de inmersión en el paisaje. Fotografía

Para acotar este entorno, durante los meses de agosto a octubre de 2014 limité mis desplazamientos cotidianos al territorio que abarco a pie. Por las características del lugar en el que vivo, el paisaje en el que me sumerjo es por momentos nulamente urbano. Y en cualquier caso, donde la construcción humana está, no resta presencia a la naturaleza, sino que acaba por conducir a ella. De la documentación fotográfica que fui realizando, seleccioné y trabajé con fotomontaje digital hasta constituir la base imaginaria del proyecto. (De la Villa, 2014)

El propósito era formar una base imaginaria en el sentido de contenido mental a descifrar. R. Sixto llama *instante duración* a la temporalidad fotográfica: "en él el tiempo se tensa: en el reconocimiento del presente se funden memoria y anticipación" (Sixto, Rita, p. 343). La temporalidad de la fotografía mantendría a la mirada pasiva en el presente y activa hacia el pasado y el futuro. El lugar desde el que se dispara el dispositivo mecánico está en la conciencia. De ahí que dé forma visual a una imaginación de la mente. El disparo del dispositivo mecánico sería reflejo de un mecanismo que se activaría en nuestras cabezas, que no responde al estímulo visual, sino al reconocimiento en lo que se ve de algo que no se alcanza a comprender.

Las 71 fotografías manipuladas digitalmente a que dio lugar esta etapa, llevaban por título *Tramoyas –atmósferas*, en referencia a la doble naturaleza de la imagen; construida tanto dentro como fuera de nuestra cabeza, refiere sin embargo contenidos mentales, lo que hace que se mueva entre lo *real* y lo *imaginario*. Hasta poder ser sustituido lo uno por lo otro como en la foto, en la que la mirada se mantiene sin fin en busca de sentido, porque abre a un "otro" tiempo.

La idea es reflexionar desde esa apertura temporal que obra la fotografía. En este sentido decíamos más arriba que el entorno asume aquí la objetividad. Aparece en la esencia de lo que es como posibilidad de construcción de una realidad estable en el tiempo. En definitiva, se entiende la forma imaginaria de este paisaje no urbano como un "contexto social atómico".

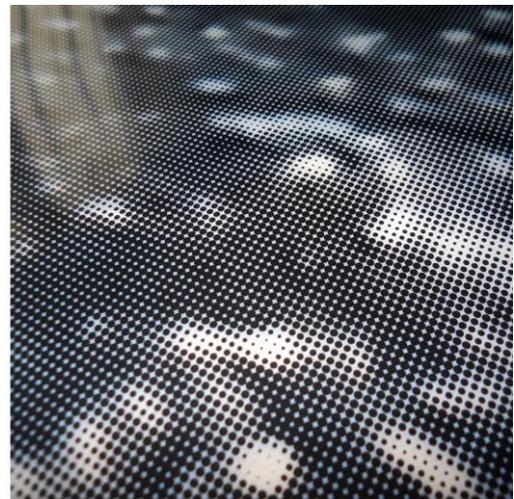
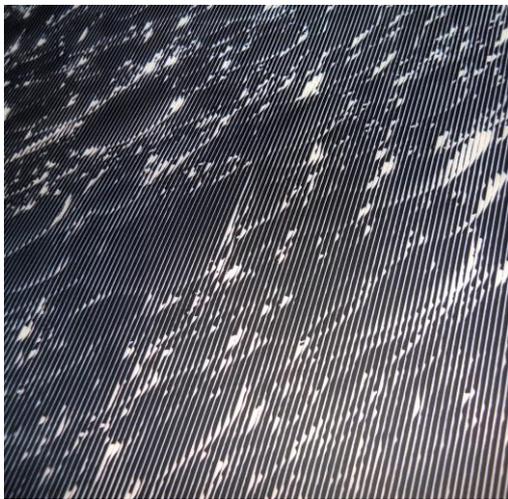


Figura 1. Siguiete página. Algunas de las imágenes resultantes de la etapa 1. Fotografía y fotomontaje digital. "Tramoyas-atmósferas"
<http://lourdesdelavilla.com/?portfolio=tramoyas-atmosferas-etapa-1-2015-2>, © 2014 Lourdes de la Villa

2. Reflexión. Serigrafía

La serigrafía como técnica gráfica, permite trasladar el imaginario del proyecto al soporte pictórico sin modificar su origen fotográfico y, al mismo tiempo, rescatar su cualidad pictórica, ya que se omite el paso de dibujar. Así, no son líneas lo que nos hace reconocer una forma, sino la luz (y la sombra). Para realizar este traslado es necesario tramar la imagen fotográfica, transformarla en una imagen de tono discontinuo. Ese paso supuso una pequeña investigación de formas, tamaños y ángulos del punto de la trama (de semitono). Se tomaron diferentes opciones para cada imagen sobre la que se quiere trabajar en el soporte pictórico. Lo que se busca es un choque entre la trama de la imagen y la trama del propio soporte pictórico, que ponga en evidencia cualidades pictóricas de la imagen que surja. Se realizaron los fotolitos de 27 imágenes.

La búsqueda de estos dos objetivos contrapuestos- mantener el carácter fotográfico de la imagen, y en el otro extremo, evidenciar su cualidad pictórica- deja fuera al trazo como gesto del cuerpo propio del medio pictórico. La serigrafía nos permite aunar ambos objetivos. De hecho, trabajamos la imagen desde el manejo de una base material propia del medio pictórico. Es la parte que tiene que ver directamente con la forma de recuperar información significativa acerca de la imagen; la parte de desarrollo técnico que influye en el control del proceso de surgimiento de la imagen, y lo dirige hacia terrenos inexplorados. Va desde la ruptura de la fibra de la tela, hasta la fabricación de una ténpera grasa, pasando por la adecuación de esta pintura para poder ser usada en la pantalla de serigrafía.



Figuras 2 Y 3. Fragmentos de los fotolitos de dos de las imágenes sobre las que se va a trabajar en el soporte pictórico. © 2014 Lourdes de la Villa
A la izquierda: Trama de semitono. Forma del punto: Línea - Ángulo: 45º - Tamaño: 15 l/p.
A la derecha: Trama de semitono. Forma del punto: Redondo - Ángulo: 45º - Tamaño: 20 l/p.

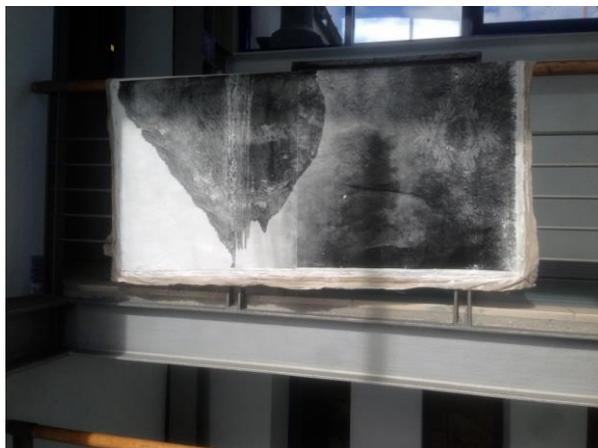


Figura 4. Estampación en proceso. Ténpera serigrafiada sobre lino. 160 x 160 cm



Figura 5. Una de las imágenes serigrafiada. Sobre ella se trabajará con pintura derramada y con una puntual recuperación del trazo. Témpera serigrafiada sobre lino. 160 x 160 cm

3. Reflexión sobre la reflexión. Pintura

La representación pictórica le da un sentido absoluto a la mirada. La mirada frente al soporte pictórico está activa solo en el presente, por lo que se representa como si lo representado estuviera allí. Es irrelevante si lo está o no; el asunto es que en la experiencia, para nuestro cerebro, lo está, ya sea que venga del fondo de la inconsciencia. Desde esta premisa, en esta experimentación se entiende este medio como una manera de traer al presente ese tiempo abierto en la foto hacia el pasado (desde la identificación con el entorno) y hacia el futuro (hacia la percepción del entorno).

Hasta aquí se ha tratado de mantener el surgimiento de la imagen pictórica en los dos polos implicados por su pertenencia al sentido de la vista: uno de origen óptico y el otro de origen propiamente pictórico. A partir de aquí la pregunta es por el papel del gesto del cuerpo en la salida del problema perceptivo planteado. La creación de la representación por etapas separadas, es lo que permite confinar a este tercer estadio un intento de respuesta.

Los resultados de una anterior investigación sugerían que en la creación de una representación con el medio pictórico no había dependencia del gesto del cuerpo. Con ello se quería decir que este gesto, por su propia naturaleza, se ve trasladado a un "otro" espacio. Un espacio que es extenso porque está abierto a una "otra" temporalidad. De forma parecida se podría describir lo que sucede con los movimientos componentes de la mirada humana; y la consecuencia es que en ningún nivel del funcionamiento de la memoria, va a ser posible insertar la libre movilidad de la mirada en la economía del procesamiento psíquico (De la Villa, Lourdes 2015). En el presente contexto, el gesto del cuerpo, es el que traduciría ese esquema rígido a través del que la mirada paradójicamente se libera. Sería el reflejo de la forma en que se restan los movimientos de la mirada en la economía de la función cerebral. Y se materializaría en el trazo, que sería la traducción en el soporte pictórico de ese último gesto del cuerpo que la mirada humana hace suyo: la traslación del cuerpo, la salida motora.

Durante la primera etapa de esta experimentación, sumergidos en el paisaje, la traslación del cuerpo era a la experiencia solo un incidente, de la misma manera que la memoria lo es a la función visual en marcha, al presente del cerebro. Esa apertura al tiempo y al espacio de la mirada es la que se busca en esta tercera etapa de trabajo, de encuentro sin intermediaciones tecnológicas con el soporte pictórico. Se busca llegar a la activación de esa alteridad, como un vacío que se abre y se llena en tiempo real. Se trata de poner a un lado la creación de la representación y a otro la interpretación de la imagen. El gesto del cuerpo, yendo a parar al soporte pictórico, tendría que ver con la interpretación de la imagen. La imagen, a pesar de estar siendo fabricada, volvería de este modo a su terreno de origen, mental, donde su soporte es el tiempo.

ELEMENTOS PARA LA DISCUSIÓN

A la luz de la reflexión teórica realizada en el referido anterior trabajo (De la Villa, 2019), se esboza brevemente una cierta relación que observamos entre las tres etapas descritas en la creación de la representación, y las tres temporalidades de la memoria que allí se analizaban. En la medida en que la tercera etapa de trabajo está por desarrollar, ésta es una discusión se mantiene abierta, y tiene como único fin identificar elementos susceptibles de análisis.

1. Memoria isomorfa

La primera etapa en la creación de la representación (*Inmersión en el paisaje*) vendría a corresponderse con la temporalidad de la memoria que se denominó *memoria isomorfa* en el sentido de que el proceso establecido y la representación fotográfica realizada materializa en rigor, utilizando las palabras de von Foerster, un *registro isomorfo al flujo temporal de los eventos* (1987)¹. Por lo tanto, se trata de una memoria con tiempo: no hay ruptura entre individuo y mundo, y sí hay indistinción entre imagen y mundo. Se acota el problema perceptivo en un corpus de 71 fotografías.

2. Memoria autónoma

La segunda etapa (*Reflexión*) se correspondería con la temporalidad que se denominó *memoria autónoma*, en el sentido de que la representación serigráfica de la imagen fotográfica tiene relación con la reducción del mundo a su cualidad sensible por proyección sobre un plano imaginario. Característica ésta que define el modo semejante de funcionamiento de cualquier sistema de visión animal. En este trabajo se ha hecho referencia a esa característica como cualidad pictórica de la imagen. Y lo que pondría en obra es la autonomía de la función con respecto a la producción de la conciencia visual.

3. Memoria como ahora

Se observa también una posible correspondencia entre la tercera etapa, que está por llevarse a cabo, y la temporalidad que se denominó *memoria como ahora*. En ese estadio de la memoria lo “real” se eleva al mismo plano que lo “imaginario”, donde la imagen no forma parte de ningún soporte físico, sino que vuelve a ser el fenómeno a través del que, como dice Schnell “nos relacionamos originariamente con el mundo” (Schnell, 2012, p. 114). El proceso y la representación pictórica tal y como se entienden en esta experimentación, darían la posibilidad de materializar esa transposición entre lo “real” y lo “imaginario” que se da en la realidad de la experiencia.

CONCLUSIONES

Durante la aprehensión el mundo por el sentido de la vista – para la conciencia visual- el soporte de la imagen es el tiempo. Si bien se trata de un tiempo externo a aquel del fluir en el que nos hallamos inmersos en un determinado contexto social e histórico. Ese tiempo recuperado de cuando aún no había distinción entre imagen y mundo, sería el *fuera de tiempo* que M. Richir llama *epojé fenomenológica hiperbólica*. El que seamos capaces de ello, representa para él

“uno de los más insondables enigmas de nuestra condición: esa manera de tomar distancia, aunque solo sea a momentos, distancia que es más que tiempo o temporalización originaria, distancia respecto del mundo, de las cosas y del tiempo mismo (...) es, sin lugar a dudas, lo que más profundamente nos diferencia de los animales” (Richir, 2016, p. 35)

Lo que más nos diferencia, y añadiríamos que, al mismo tiempo, es lo que mantiene un hilo de unión con lo que somos como animales. La toma de distancia con respecto del mundo para el ser (humano) no sería sino la conciencia de la plena identificación que un día podemos imaginar nos caracterizó en nuestra relación con el entorno.

Por eso en esta experimentación se entiende el *entorno* como el objeto de la percepción, como el modo de ahondar en la intrincada red de nuestra memoria en la que deben convivir indistintamente diferentes estadios de nuestra evolución. La percepción del *entorno* sería el evento de la conciencia en que se produciría ese *fuera de tiempo* o *recuperación de otra temporalidad* durante la que tenemos noticia de esa identificación. Identificación que significa ausencia de distinción entre imagen y mundo, en consecuencia *no mundo*. En la conciencia, por último, sería *no mundo* traído al presente, como condición del acceso al mundo. Paradójicamente por la conciencia pasa tanto la experiencia que hacemos del mundo como la construcción de su realidad.

¹ Así describe von Foerster una memoria que tuviera *tiempo*, cuando en aras de la evolución para cualquier organismo viviente capaz de percepción y de cognición, es mucho más económica una memoria *sin tiempo*. FOERSTER, H. von (1987) p. 70

Si tras esta operación imaginaria de acceso a lo "real" la realidad nos aparece transformada, es porque como observadores estamos implicados en su construcción. Esto hace que se mantenga abierta la pregunta por la intencionalidad como vía de trabajo posterior.

FUENTES REFERENCIALES

De la Villa, L. (2015). Aproximación a la figura del observador como forma específica de memoria. En *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales: Real/virtual*. Valencia: Universitat Politècnica de València. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1172>

De la Villa Liso, L. (2019). Correlato de la figura del observador. Estatuto del mundo en sus fundamentos imaginarios". *Aniav. Revista de investigación en artes visuales*, 4. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/aniav.2019.10093>

Foerster, H. von (1987). Tempo e memoria. En Telfner, Umberta y Ceruti, Mauro (coords.) *Sistemi che osservano*. Roma: Astrolabio. [Ed. Or.: *Observing systems*. (1982). Seaside: Intersystems Publications]

Foerster, H. von & Muller (2003). K.H.P. Action without utility. An Immodest Proposal for the Cognitive Foundations of Behaviour. *Cybernetics and human knowing*. "H. von Foerster, 1911-2002" 10 (3-4), 27-50 Copenhagen: Soren Brier.

Richir, M. (2016a). *La concepción husserliana de la epojé y su aporía*. La experiencia que somos. Metafísica, fenomenología y antropología filosófica, Ciudad de México: CEMIF

Richir, M. (2016b), *Sobre el inconsciente fenomenológico: epojé, parpadeo y reducción fenomenológicos*. La experiencia que somos. Metafísica, fenomenología y antropología filosófica, Ciudad de México: CEMIF.

Schnell, A. (2012). "Homo imaginans". Para una nueva antropología fenomenológica. *Eikasia revista de filosofía*, 46: 109-122. (Traducción de Nicolás Garrera). Oviedo: Eikasia. Recuperado de <http://www.revistadefilosofia.org/revista46.pdf>

Sixto, R. (1997). *Instante y duración. Aproximación a la temporalidad fotográfica* (tesis doctoral). UPV/EHU, Euskadi.