



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Ladrado-corteza: Relaciones de reciprocidad en la imagen

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Rubio Tapia, Miguel

Tutor/a: Forriols González, Ricardo Javier

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

# *Ladrido-corteza:*

Relaciones de  
reciprocidad en la imagen

*Miguel Rubio Tapia*





# ***Ladrido-corteza:***

**Relaciones de  
reciprocidad en la imagen**

***Miguel Rubio Tapia***

Trabajo de Fin de Máster,  
dirigido por **Ricardo Javier  
Forriols González**, bajo la  
Tipología 4. Facultad de Belles  
Arts - Universitat Politècnica de  
València. 2023



# RESUMEN

El presente trabajo recoge una serie de propuestas artísticas que se plantean como acercamientos y apuntes para trazar el rastro del dispositivo colonial y su forma de legitimarse desde la imagen. Se trata de una genealogía de las vinculaciones del naturalismo y cientificismo, desde sus cristalizaciones formales y pictóricas, con una génesis militar y colonial. La investigación parte del poder de agencia que tienen las imágenes para, en primera instancia, describir la realidad y, en segunda y como consecuencia; producirla.

La aproximación tiene dos ejes sobre los que se estructuran las formas y el contenido de las piezas. En primer lugar, varias expediciones militares hacia las Islas Canarias por parte del ejército francés en el contexto ilustrado con motivos de aparente interés cartográfico, donde se desvelan como cuerpos extraños una serie de imágenes que permiten y legitiman la circulación del relato colonial. En segundo lugar, la gestión de los cuerpos momificados guanches y su catalogación como objeto museístico y exótico, además de su desplazamiento entre Canarias, París y Necochea (Argentina), funcionan como repliegue temporal de la narración colonial, reabriendo la postura literal como metáfora del punto de enunciación Ilustrado.

Palabras clave: **Descripción, colonialidad, hiperstición, formalismo, Islas Canarias**

# ABSTRACT

The present work includes a series of artistic proposals that are thought as approaches and notes to trace marks of the colonial dispositif and its way of legitimizing itself from within images. This is a genealogy of the links between naturalism and scientism, from their formal and pictorial crystallizations, with a military and colonial genesis. The investigation is based on the agency power that images have to, firstly, describe reality and, secondly, and as a consequence; produce it.

The approach has two axes on which the shapes and content of the pieces are structured. In the first place, many military expeditions to the Canary Islands by the French army in the illustrated context, dealt with apparent cartographic interest, where a series of images that allow and legitimize the circulation of the colonial story are revealed as foreign bodies. Secondly, the management of the Guanche mummified bodies and their cataloging as museum and exotic objects, in addition to their movement between the Canary Islands, Paris and Necochea, function as a temporary retreat from the colonial narrative, reopening the literal position as a metaphor for the point of Illustrated enunciation.

**Key words:** Description, coloniality, hyperstition, formalism, Canary Islands

Este trabajo es para Álvaro, Mencía y Sofía, **por sujetar y ser sujetado**.  
Gracias a ellas.

“Espero una llamada, una reciprocidad, un signo prometido. (...) Todo es solemne: no tengo sentido de las proporciones” (Barthes 1993, p.91)

# ÍNDICE

<b>8</b>	<b>Introducción</b>
<b>9</b>	<b>Metodología</b>
<b>12</b>	<b>Objetivos</b>
	<b>El mundo es un vampiro (Marco teórico)</b>
<b>16</b>	<i>Sobre varios cuerpos atlánticos</i>
<b>22</b>	<i>Breve apunte sobre el repliegue</i>
<b>29</b>	<i>El mundo como cosa</i>
<b>36</b>	<i>Lo descriptivo y lo alegórico</i>
<b>42</b>	<i>La posición con respecto a la imagen</i>
	<b>Propuestas</b>
<b>50</b>	<b>La lógica es un esqueleto</b>
<b>60</b>	<b>Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo</b>
<b>74</b>	<b>Axioma de elección</b>
<b>80</b>	<b>Anexo</b>
<b>90</b>	<b>Conclusiones</b>
<b>92</b>	<b>Bibliografía</b>
<b>95</b>	<b>Índice de imágenes</b>
<b>98</b>	<b>ODS</b>

# INTRODUCCIÓN

*Ladrido-corteza: Relaciones de reciprocidad en la imagen* se plantea como Trabajo de Fin de Máster bajo la tipología cuatro. Esto es, que lo que se desarrollará a continuación es un marco teórico que permita contextualizar las propuestas producidas a lo largo del curso académico y posteriormente, durante los años 2022 y 2023, siendo lo más importante el establecimiento y desarrollo de un trabajo práctico de creación.

Si bien este trabajo de investigación comienza y se propone con motivo del inicio del Máster, retoma elementos y recursos que vengo incorporando en mi práctica artística desde 2018 durante mis estudios en BBAA en la Universidad de La Laguna. Estos pliegues tienen que ver con la activación de problemáticas de carácter histórico desde la imagen y desde el empleo de materiales atendiendo a la historia política que los conforman. Así, la tendencia de la obra es de carácter instalativo, centrándome más en los sistemas de relaciones que conforman las piezas que en los objetos individuales en sí, proponiendo una ruptura del adentro-afuera del espacio expositivo<sup>1</sup>. La disposición de los materiales propios de la arquitectura y la ingeniería civil también tienen su uso ahora. Si en mi propuesta de TFG, *Balsa-Fragata*, su necesidad respondía a una vinculación con las crisis sociales que conformaron el siglo XX en Occidente, como la crisis de la presencia que anunciaban Tiqqun, Agamben o Lyotard como respuesta al final y fracaso de la revolución y del relato moderno o totalizante; aquí aparecen esas nociones pero como espectros<sup>2</sup>, cercanas a las vinculaciones de la arquitectura con el desarrollo colonial y la producción del mundo como una imagen única, incrustando también otras vertientes que se trataron, como la noción de retícula que desarrolla Rosalind Krauss vinculada a la geometrización y dominio del cuerpo desde la representación y el capitalismo hasta la aparición de la noción de técnica como convergencia de todas las temporalidades en un tiempo universal y lineal<sup>3</sup>.

Este trabajo se construye desde la investigación; es decir, lo que se plantea es ver cómo las imágenes se relacionan con otras imágenes de forma continua históricamente, aunque de manera anacrónica, dando cuenta de cómo nuestro cuerpo y el contexto social, el socius en términos de Deleuze, las activan en el presente<sup>4</sup>. Los términos que aparecerán a lo largo del trabajo toman mucho de planteamientos decoloniales y aceleracionistas<sup>5</sup>. Así, temas como la historia política de los materiales (Jappe), la modulación del cuerpo y el espacio acorde a la representación (Deleuze y Guattari, Esteban Muñoz, Krauss) se escalan en un pensamiento fronterizo, utilizando el término de Mignolo, situados en los contextos de donde proceden las heridas y sin pretender la universalidad y totalidad en el tono.

**1** Comenta José Luis Pardo que una instalación es la deconstrucción aplicada al espacio. Hay una tendencia a desglosar los elementos pictóricos y escultóricos, pero no la hay por volverlos a encajar, sin terminar de pretender eliminar el encuadre ni soñar con una obra absolutamente 'desmarcada' (2001). Es un ejercicio de desdibujar el adentro y el afuera.

**2** "Si existe algo así como la espectralidad, hay razones para dudar de este orden anestesiado de presentes y, especialmente, las fronteras entre el presente, el actual o la realidad materializada del presente, y todo que se le puede oponer: ausencia, no-presencia, no-efectividad, inactualidad, virtualidad, o incluso el simulacro en general." (Derrida 1997, p.52)

**3** "La cronología es un fetiche anticuado" (Ireland 2022, p. 119)

**4** Si de algo nos sirven las investigaciones de Aby Warburg, o las de Estrella de Diego en torno a la relación entre óptica y colonialismo; es que el cuerpo en su fisonomía se acaba acomodando, físicamente incluso, a las imágenes que reconoce y que le rodean.

**5** Utilizando su aparente contradicción de sus propuestas para recontextualizar la modernidad en 1492 y pensar espacios que permitan dibujar un afuera (hiperstición).

El proyecto dista de estar cerrado y hay ideas o temas que no están acabadas o materializadas, pero considero que este encuentro permite esbozar una primera dirección desde la que mirar y reflexionar. Por último, es necesario señalar que este Trabajo de Fin de Máster se realiza de forma paralela a la curaduría, por mi parte y la artista Mencia Machado, de una serie de exposiciones a través del espacio y editorial *algo.algo*<sup>6</sup>; del Programa de Estudios Articulaciones del IVAM<sup>7</sup>, y del grupo de investigación derivado, *prrovisional*<sup>8</sup>; los cuales influyen de forma importante en el cómo se le da forma a este trabajo, por lo que serán mencionados y explicados a lo largo de la memoria.

## METODOLOGÍA

Este trabajo de Final de Máster se estructura a través de la relación continua de una serie de relatos inscritos en el contexto colonial: la dialéctica amo-esclavo que produce, y qué objetos aparecen como aliados y enemigos de esas formas de producción de conocimiento; y la producción de una serie de obras que pretenden denotar a la vez que funcionar como crítica<sup>9</sup>, desde el arte de contexto, de estas problemáticas. Si el disparador son las expediciones coloniales y sus pruebas realizadas en las Islas Canarias, eso se acaba extrapolando al gesto de descripción y cómo opera en su relación con la idea de técnica, con el formalismo y la reproducción del cuerpo desde fuera de la representación. Se trata, en resumen, de una cuestión de distancia técnica entre el cuerpo y la imagen.

9

El eje sobre el que orbitan estas cuestiones acerca de la colonialidad y la gestión de lo vivo tienen que ver sobre cómo se legitima y naturaliza una imagen, desde qué medios, y por qué un cuerpo se piensa a sí mismo en esos términos. El primer capítulo sirve como indicio de una serie de hechos que permean la investigación. Desde esa primera aproximación, que considero, toca los temas base de la investigación; se tratan y desglosan una serie de circunstancias que aparecen en el hecho histórico que se va a analizar y que definen todo el trabajo teórico y práctico.

El segundo capítulo trata de desglosar la aparición del mundo como término, desde el abandono de su uso premoderno, entendido como una conjunción de territorios o una multiplicidad de imágenes inconexas, por un todo en sí mismo, autofundante, y la incorporación de lo que está fuera de la imagen a su eje, produciendo la diferenciación centro-periferia. También se analiza su entidad de *hiperstición*<sup>10</sup> como objeto que define y orienta el futuro hacia un relato que se fundamenta a sí mismo. Apoyándome en los trabajos

**6** Algunas notas sobre el proyecto fueron publicadas en Valencia Plaza con motivo de la exposición de Álvaro Porras Soriano (<https://valenciaplaza.com/en-las-entranas-de-algo-algo-la-editorial-con-alma-canaria-que-opera-desde-valencia>) y con Lucía Sanz Montávez (<https://valenciaplaza.com/pipe-dreams-una-instalacion-del-siglo-xxi-desde-el-imaginario-de-los-80>).

**7** Para información sobre el programa de estudios, véase su entrada web (<https://ivam.es/es/articulaciones-programa-destudis-ivam-uv-upv-22-23/>)

**8** La entrada, también en la web del IVAM, a modo de bosquejo de la programación (<https://ivam.es/es/actividades/escala-acostada-una-aproximacion-al-gesto-menor-prrovisional/>)

**9** Crítica, en el sentido que expresa Judith Butler, apoyándose en Foucault, al hablar de una crítica que capte los modos en que las propias categorías, de lo que se critica y la crítica en sí, se instituyen.

**10** Ficción autofundante, una serie de coincidencias que dan a entender una estructura y conforman una verdad. Una herramienta de manipulación cibernética (Véase Land 2019).

de autoras como Svetlana Alpers, Enrique Dussel o Ayesha Ramachandran, pretendo una genealogía del problema y de cómo continuarlo, en términos de Haraway.

El tercer capítulo que contextualiza la obra tiene que ver con la división entre lo alegórico y lo descriptivo. Dicho apartado, respondiendo a su vez a la escisión protestante con respecto al catolicismo, propone dos genealogías que se mezclan e inundan lo científico, desde su atlantización, que posteriormente daría lugar a la Ilustración subvirtiendo la propuesta original de una descripción de hechos reales por la producción de los propios hechos en sí. La enunciación de un hecho acaba funcionando como productora; no hay verdad sino estructuras de discurso que nos apelan o no. Basándome también en la diferenciación entre la producción de estructuras de ficción y de hechos que hacen autoras como Donna Haraway o Mckenzie Wark, propongo también este capítulo como introducción a la escala como un tema computacional, concretamente a la división modular de un cuerpo para su introducción en espacios de forma más eficiente<sup>11</sup>.

10

El último capítulo del marco contextual nos permitiría conectar los temas tratados con la idea de distribución espacial o diagramática. La posición del cuerpo con respecto a la imagen, ya sea al mirarla o al reflejar cualquier tipo de respuesta, es un tema recurrente tanto en la teoría crítica occidental (Warburg y Benjamin) como en las prácticas visuales contemporáneas; y aquí se une parte de esos análisis con las asociaciones de la postura del cuerpo en la historia de la presentación colonial de lo horizontal como salvajamiento y lo vertical como producción de conocimiento o cercanía a lo divino. Este capítulo comienza con la relación entre la correcta distribución de espacio y cuerpos que propone Alfred H. Barr con la noción de objeto como una aparición ante un sujeto, y su desarrollo, por parte de Marx en clave anticolonial, de fetichismo de la mercancía, con la abstracción como una forma de animismo del objeto. El objeto museístico se enfrentaría desde ahí con la propuesta de espacialidad diagramada, como forma de encarnar una imagen y constituir un modelo<sup>12</sup> de Lina Bo Bardi; o el hecho expositivo entendido desde la posición y la espera del cuerpo en el espacio, como lo entienden artistas como Jon Mikel Euba.

La serie de propuestas artísticas serán contextualizadas más en detalle, mediante ensamblajes discursivos de las herramientas aportadas en el marco teórico. Estos proyectos se dan desde y de forma paralela al Máster en Producción Artística de la UPV. Se han incluido tres, siendo la primera la propia investigación, como práctica que, desde la gestión archivística acaba en nociones de *posdocumento* y *posminimal*<sup>13</sup>, y funciona como una especie de antesala al resto de proyectos. La investigación aparece con motivo de

<sup>11</sup> Presente, por ejemplo, desde las pruebas que hacían los pintores holandeses entre los siglos XVI y XVII, confundiendo escalas y el espacio representado, mediante ejercicios de escala comparada sin fondo o mapas con atmósfera, pintando la sombra proyectada de las nubes sobre una vista cenital imposible en el momento (Véase Alpers, Ramachandran).

<sup>12</sup> Apoyándome en las nociones, desarrolladas por Deleuze y De Landa, del pliegue en relación a la computación, como formas de dividir un cuerpo para introducirlo en sí mismo, es decir, el análisis del movimiento en sí mismo. Presentes, aunque no de forma intencional, en los bocetos y diseño expositivo del Museo de Sao Paulo, de Bo Bardi

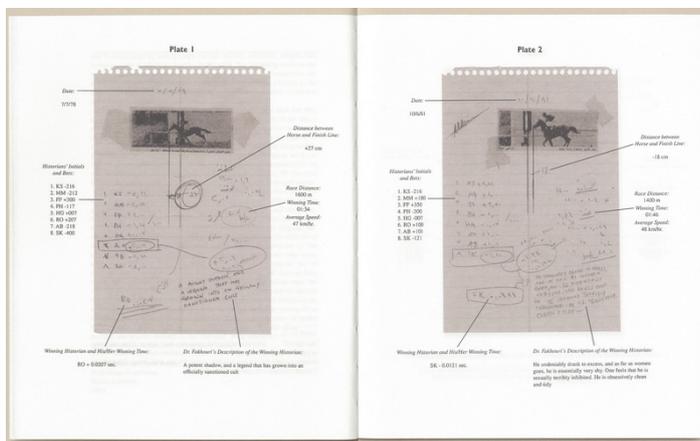
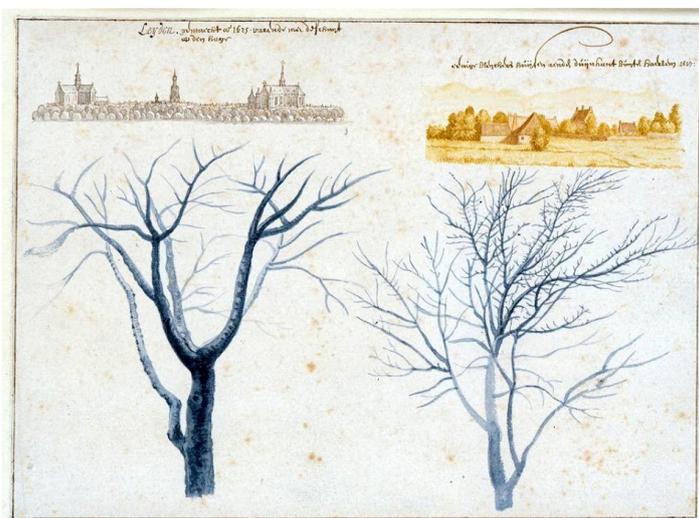
<sup>13</sup> Es decir, funciona como revisión crítica a la división documento-monumento y punto de veracidad del archivo (Sekulla, Raad), y a la monumentalidad y tendencia totalizante del minimalismo.

asignaturas como “Paisaje y Territorio” y “Retóricas del Fin de la Pintura”, en la clave de la construcción del paisaje y la naturaleza y el poder de agencia de la imagen pictórica sobre el cuerpo que la contempla. También cabe mencionar que una parte de la investigación se explica y contextualiza como breve conferencia o apunte en el programa Articulacions, del IVAM y posteriormente en TEA Tenerife.

El segundo proyecto, *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*, aparece en forma de boceto en asignaturas como “Instalaciones” y se desarrolla a través de diálogos con, y en el espacio de la artista Claudia Pastomas. Por último, está *Axioma de elección*, proyecto realizado junto a la artista Shabely Estévez, con motivo de la exposición *Pa(i)sajes del Intersticio*, comisariada por Carla Marzán y Lucía Dorta. Sabiendo que todas las propuestas aparecen en momentos y formas distintas, las asignaturas teóricas del máster, en especial las planteadas por Ricardo Forriols, David Pérez, Mijo Miquel y José Miguel G. Cortés, han servido de base y estructura desde las que pensarlas y adecuarlas.

Por último, y como breve apunte, el uso de la primera persona del singular al hablar en la memoria, en la investigación y en el marco teórico no son casuales. Las uso como posicionamiento al ejercicio que señala Foucault de que una de las primeras claves del pensamiento totalizante y global, propio de la Ilustración, es la omisión del yo en la escritura (quizás ayuda verlo desde la distinción burguesa entre novela y texto científico) por lo que rescatar la primera persona es en mi caso la defensa de una posición crítica contra un aspecto ordenador de la Ilustración, de estructurar el discurso como verdad universal. También me apoyo en una genealogía de autoras que van desde Walter Benjamin hasta Isabel de Naverán o Amy Ireland, que rescatan el empleo de la interrupción personal en el flujo de pensamiento impersonal.

**Imagen 1** (Izquierda): SAENREDAM, Pieter. *Profile Views of Leiden and Haarlem and Two Trees*, 1625. Staatliche Museen, Berlín. © Wikipedia Commons. **Imagen 2** (Derecha): RAAD, Walid. *Missing Lebanese Wars, Plate 1 & 2*, 1989. Fotografía. © Museo Nacional Arte Contemporáneo Reina Sofía.



# OBJETIVOS

Plantear una investigación desde la práctica artística implica ocultarse en las formas y metodologías de esferas como la sociología, la antropología o la arqueología (quizás estar en el cruce de esos planteamientos ayuda a situar los llamados estudios visuales). Si bien puede tomar en momentos determinados el rigor de alguna de estas, la investigación artística se caracteriza en términos generales por su disrupción, en forma de momento de ruptura. Así, los objetivos de esta investigación se realizan tanto desde los materiales (que se recogen en forma de archivo y contexto, y los materiales a mano) como desde el contexto sociopolítico. En primera instancia, y de forma más pronunciada, **el objetivo de este trabajo es codificar un cuerpo de obras en forma de instalación** que permita reflexionar e indagar en los temas tratados. Hacia afuera, explicar esta articulación se hace a través de los siguientes puntos que bien servirían como objetivos específicos:

**Trazar una genealogía** de la modernidad circunscrita en los marcos de pensamiento decoloniales y aceleracionistas, que permita pensar las imágenes y mi trabajo bajo los términos de pensamiento fronterizo e hiperstición, planteando cuáles son los problemas epistémicos de varias ramas de nuestro presente.

12

**Analizar qué relaciones hay entre la descripción y la colonialidad.** Esto pasa por unir los orígenes históricos del conocimiento científico ilustrado con su contexto de expansión colonial y de desarrollo del poder económico. Es señalar perfiles concretos, y relativos de ambas prácticas que se relacionan. Cómo la narrativa y la descripción es interpelada desde los procesos coloniales y cómo la colonialidad, como mensaje, coge la forma de una descripción espacial en ciertos puntos.

**Inscribir mi práctica artística** en una genealogía de agentes culturales que piensan y plantean metodologías desde el propio material y las condiciones que lo producen.

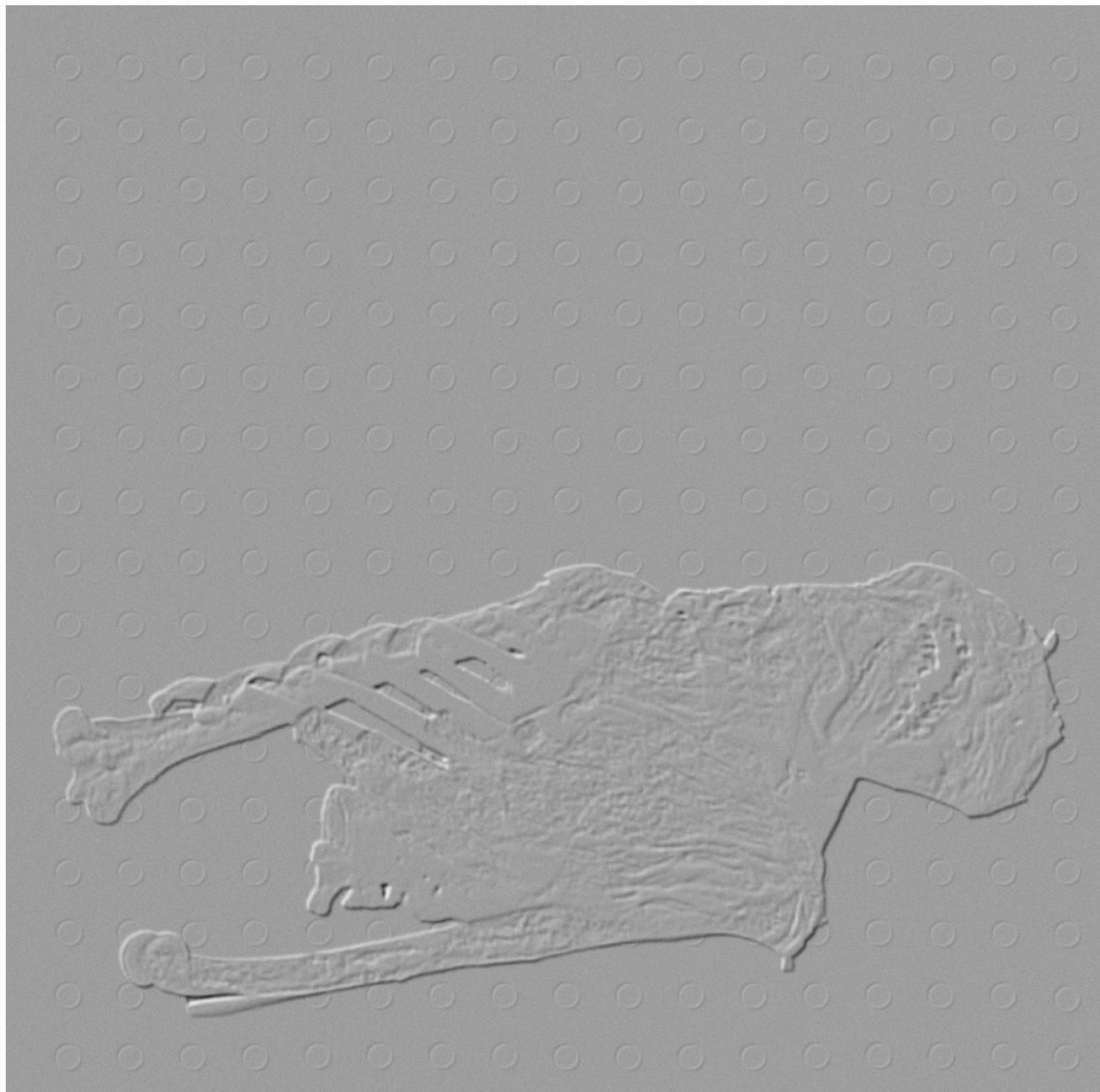
**Plantear puntos que permitan un análisis** entre la relación imagen-cuerpo producida desde las expediciones coloniales, además de términos que rodean y legitiman este contexto.

**Formalizar obra material** que trabaje desde las lógicas retóricas e instalativas como formas críticas de acercarse a una imagen. Esto se traduce en querer pensar desde la imagen y desde el material. Dentro de este punto se abre el objetivo de que **dicha formalización refleje y permita conocerse desde el marco conceptual** propuesto.

Adecuar la formalización de la producción **a lógicas sostenibles y desde la conciencia ecológica**, justificando así el trabajar con materiales reciclados y evitando gasto innecesario y el efectismo asociado a un exceso de materiales.

El doble ejercicio de **criticar el modelo de narrativa histórica ilustrada** a la vez de proponer y **situar las prácticas en modelos históricos no-lineares.**

# EL MUNDO ES UN VAMPIRO



**Imagen 3:** RUBIO TAPIA, Miguel. Extracto de la publicación *2 pisos/2 posiciones*, 2023 Imagen digital.

**Imagen 4:** OZANNE, Pierre. *Le Chevalier de Borda au Pie de Tenerife* (1776), © Musée de Borda. Fotografía de MC Meléndez.

14



**Imagen 5:** OZANNE, Pierre. L'écorce (1771), © Julius Lewis Endowment and Fund, The Art Institute of Chicago. (CC0)



# SOBRE VARIOS CUERPOS ATLÁNTICOS<sup>14</sup>

“Quizás, uno debe seguir de nuevo el viejo lema antievolucionista de Marx (a propósito, tomado literalmente de Hegel) de que la anatomía de hombre proporciona la clave de la anatomía del mono - esto es que, para desplegar la estructura nocional inherente de una formación social, uno debe empezar con su más desarrollada forma”<sup>15</sup> (Žižek 2001)

“El corazón de las tinieblas, de Conrad, se convierte en Apocalypse Now. En los primeros días del conflicto en Vietnam, agentes de la CIA desplegaban sus Operaciones en puestos remotos, movilizaban ejércitos privados, intimidaban a los supersticiosos nativos y alcanzaban el estatus de Dioses blancos. De esta manera el contexto del colonialismo decimonónico fue duplicado brevemente. De eso se trata la escritura: de viajes en el tiempo.” (Burroughs 2013, p 74 citado en LAND 2019, p. 115)

16

Se tratan [4. y 5.] de dos imágenes producidas de forma casi simultánea, cuya interacción y a dónde parecen conducir no termina de estar clara. Por un lado, el contraste entre el ejercicio cartográfico y la introducción del conocimiento científico -propio de la Ilustración- con las imágenes secundarias (como la construcción de aparatos tecnológicos, representaciones descriptivas del proceso y contacto con los habitantes de esos espacios) me parecía indicar que existe un elemento militar en la genealogía y funciones de los mismos sistemas de representación. Por otro lado, conforme aparecían más vestigios de las expediciones francesas y la aplicación del sistema métrico para pensar y ver el mundo, más me he estado convenciendo de que tanto naturaleza como mundo son construcciones que no existen más allá de la cartografía y de términos científicos. Hacer mapas es un gesto autófago, el porvenir es una construcción.

**14** El texto mostrado a continuación es planteado como forma de contextualizar la investigación desarrollada en el máster, y como artículo con motivo del número inicial de la revista de teoría de la imagen COMBA, proyecto dirigido por Sofía Alemán y Álvaro Porras Soriano. Originalmente bajo el título de *Ladrado-Corteza: Sobre varios cuerpos atlánticos*, ahora aparece ligeramente editado y en diálogo con el resto de capítulos de forma que permita pensarse de nuevo, ahora a través de piezas y de un marco teórico y de investigación más amplio. La revista original se puede consultar en <https://revistacomba.org/>

**15** Resulta casi obligatorio señalar el carácter evolucionista y especista (anticuado y problemático ya en el momento de la publicación original) de la cita de Žižek al sugerir una línea continua y progresista con relación al estudio de las especies (el ser humano como culmen del mono) y no como casos de estudio separados e independientes. Si esas palabras inician el texto, más allá de la conclusión del análisis del capitalismo, tiene que ver precisamente por el paralelismo entre la comparación de formas de vida en clave ascendente con respecto a un sistema de poder y de conocimiento que en realidad lo produce.

Estos dispositivos<sup>16</sup> recogen y se encuentran ante cuerpos que aparecen frente a los barcos del ejército francés del siglo XVIII. Parece que la mirada pertenece a las fragatas. La conjunción de imágenes es siniestra porque no deberían ir bien juntas, pero funcionan como un pliego de un mismo encuentro, es decir, los gestos que produce cada cuerpo en ambos casos son similares -reclinados y postrados o rectos y erguidos

El desplazamiento<sup>17</sup> es el momento que permite las posturas. La distancia entre el pie del Teide y la costa más cercana de África es de un centenar de kilómetros, por eso se siente como un pliegue que cristaliza en la repetición de los cuerpos en los cuadros. Las relaciones de poder se explicitan en ambas pinturas. Si bien la condición de la imagen de la medición del Teide se rige por su cercanía al conocimiento (tanto el repliegue como el estar erguido aparecen como evolución del cuerpo orgánico), en la segunda imagen, los cuerpos se repliegan sobre sí para convertirse en animal (como un desborde técnico, una *teleoplexia* salvaje). Estamos entonces ante los mismos gestos en dos imágenes, con dos códigos de conducta (quizás naturaleza) distintos, pensados y planificados desde el mismo espacio ilustrado que concibió el sistema métrico o el mapa científico.

Desde la fundación de la Academia de Ciencias de Francia en 1666 y de la concepción del ya mencionado sistema métrico decimal como sistema universal, propuesto en 1790, la recogida y gestión de la información geográfica pasa a cristalizarse un problema de primer orden, sobre todo en torno al desarrollo que se estaba dando con respecto al comercio naval en el Atlántico (que daría pie al pensamiento de un mundo global y dentro de la misma imagen) y las múltiples expediciones coloniales del siglo XVIII. Prueba de ello fueron las cuatro expediciones navales realizadas por la Academia -estrechamente relacionada y financiada por la armada francesa- que orbitaron las Islas Canarias con el propósito de medir y cartografiarlas. Como por ejemplo, la de Louis Feuillée en 1724, resultando en la medición de los meridianos de El Hierro y un primer intento en la medición del Teide. Otras, como las del oficial de la marina D'Éveux de Fleurieu (1764), llevaban como objetivo comprobar la viabilidad y practicidad de relojes marinos en la determinación de la longitud geográfica del mar. Si existe un interés por mejorar un saber y establecer una metodología que permita una lectura coherente de un todo, está desde luego subyugada a unos intereses militares-coloniales y a la creación de un espacio monotécnico (donde aparece la línea del progreso a la que se incorpora de forma jerarquizada toda forma de conocimiento).

17

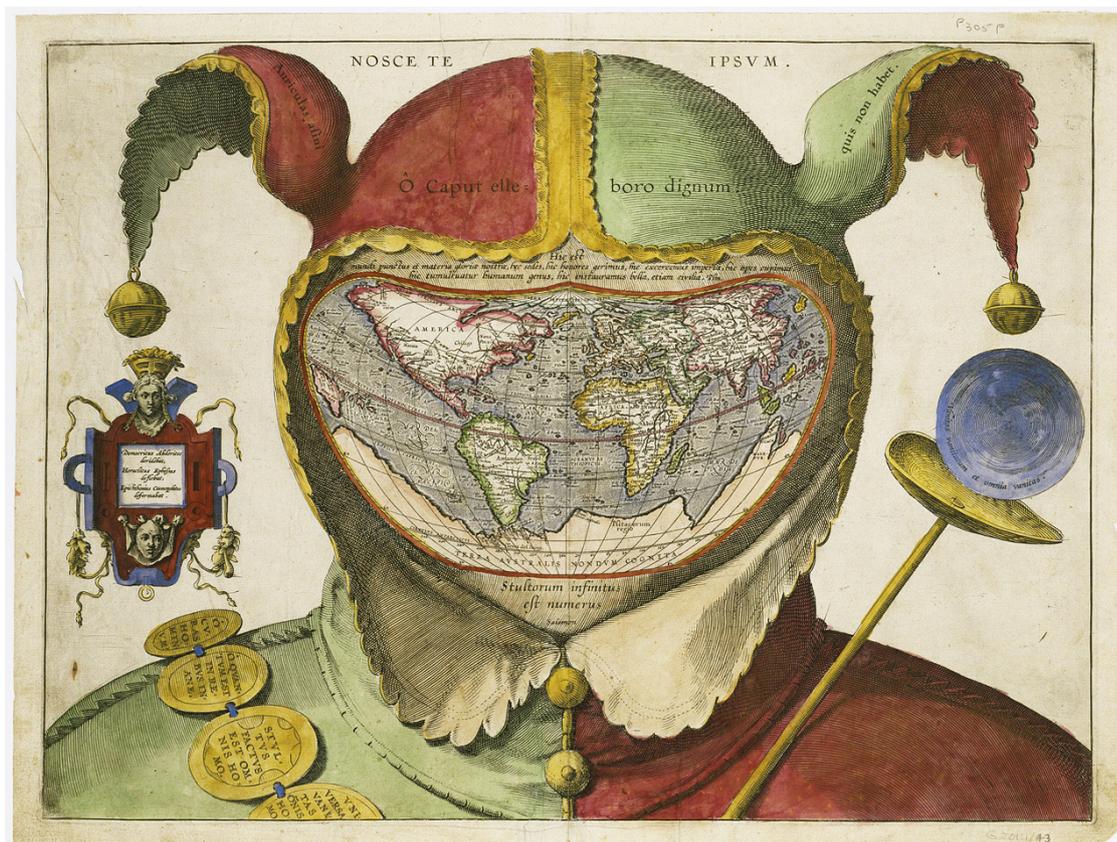
**16** Al hablar de dispositivo, me refiero a los cuadros de Ozanne, pero leyéndolos desde el término de Foucault al pensarlos no sólo en sus límites físicos, sino desde todo el enredo de relaciones de poder y de representación que produce y en los que se inscribe.

**17** Fundamentado en la técnica como eje. Tanto a través de la ordenación del mundo en aparatos técnicos que mediaron la representación de la realidad, como de la integración de partes de otras cosmologías como parte del desarrollo técnico occidental.

La última y que más me concierne es la expedición de Charles de Borda en 1776 [Imagen 4], como continuación a una primera aproximación en 1771. Al mando de las corbetas *La Boussole* y *L'Espiegle*, la intención de llegar a las Islas Canarias era la de construir la primera carta náutica del archipiélago a través de una metodología científica y la correcta medición del Pico del Teide. Ambas mediciones se realizaron a través del relevamiento astronómico (técnica inventada por el propio Borda) y con varios instrumentos de medición como el cuarto de círculo de Ramsden y el círculo de repetición, que resultaban innovaciones técnicas con respecto a cualquier ejercicio de medición anterior. La cartografía de las islas se vio acompañada de visitas al Norte de África y América, para continuar la exploración del territorio colonial a través de los nuevos avances técnicos (además de corregir cartas marinas para el correcto avance del comercio naval) y continuar el desarrollo con la trata de mercancías y esclavos hasta Europa (recordemos que, históricamente, Canarias ha servido de campo de entrenamiento de esclavos). Me gustaría colocar el mapa resultante como espacio de especulación con respecto a todos los elementos contextuales que lo conformaron, y para pensar la ilustración como un proceso colonial (y del despliegue de la técnica occidental).

18

Como ya se señalaba incluso en imágenes alegóricas anteriores, como en *El mapa del mundo cordiforme vestido de bufón* (1590) [Imagen 6], pensar el mundo parece estar entre dos paradigmas incompatibles, el de la geografía y el de la moral, entre el expansionismo imperial-comercial y la condena ética (primeros planteamientos de un conocimiento universal) y la misma complexión del mapa equivale a la creación del mundo como un concepto claro (conjunción de todos los elementos visibles), tal como plantea Christian Jacob (1992), citado por Edward H. Dahl (2006, p.29), “sin el mapa, el mundo no tiene contorno, ni límite, ni forma, ni dimensión”.

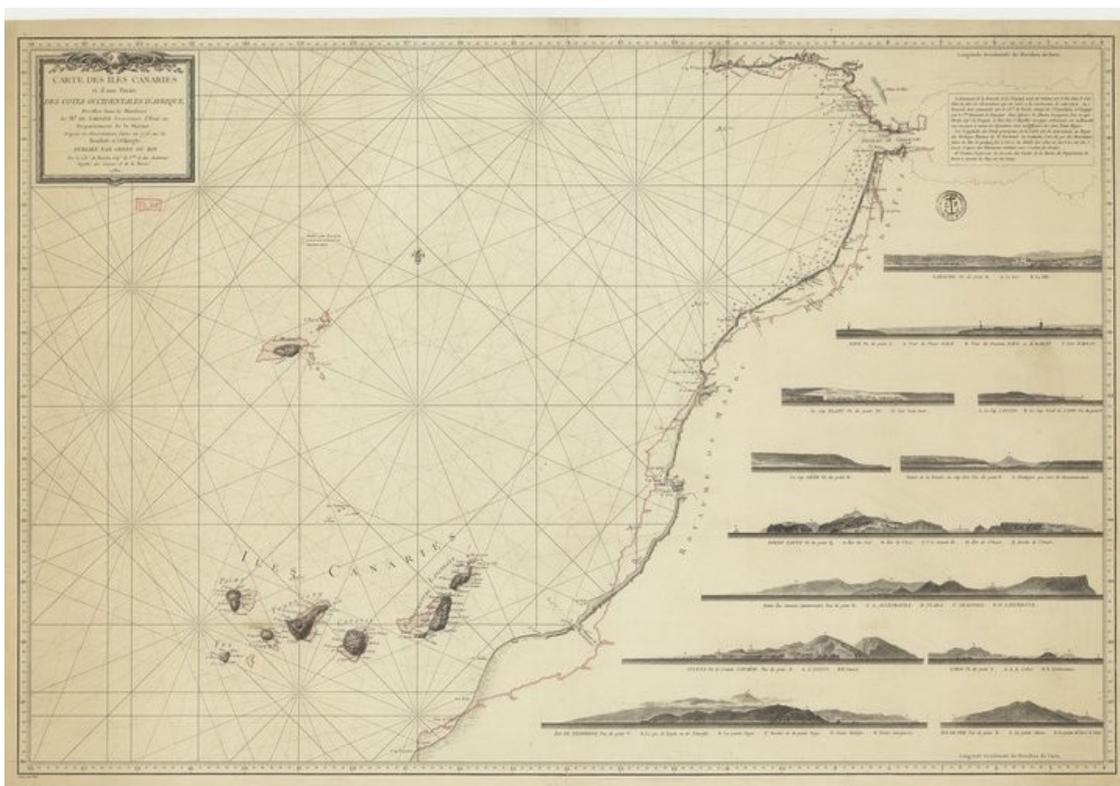


La creación de superficies ocurre como resolución dialéctica entre la planificación dibujada y las trazas hechas por los navíos coloniales (los sistemas de explicación premodernos habían dejado abandonado el concepto de mundo; cuando los primeros atisbos de la Modernidad lo ponen en la mesa, lo hacen sobre las trazas de realidad e identificación ya existentes).

El mundo ocurre como la equivalencia de todo en una imagen plana, cuya intención de convertir todos los cuerpos en sujetos planetarios se enfrenta con los cuerpos coloniales que están sumergidos en las líneas. Hacia 1780, el mapa ya realizado deja ver su carácter propagandístico, con respecto a los avances tecnológicos (y las formas de relacionar el cuerpo con estos avances), sincronizando todas las temporalidades que documenta en un único eje temporal, global, priorizando formas específicas de conocimiento como fuerzas productivas. El mundo del cual esa imagen forma parte sólo existe como su representación en forma de mapa, siempre posterior a su síntesis. La imagen, como aparato estético (descriptivo) da forma a conceptos totalizantes, como en este caso, mundo. El sistema de representación estético no es diferente al sistema lógico, por lo que establecer una diferenciación que superponga un sistema sobre otro es algo inservible, esto es, que el mapa hoy resulta ineficiente, por su genealogía y por la naturalización a la que dirige, incapaz de reflejar las relaciones entre las políticas del detalle y lo completo.

**Imagen 6** (Página anterior): ANÓNIMO (atribuido a Oronce Fine y a Jean de Gourmont, entre otros). *Fool's Cap Map of the World* (ac. 1590) © Bodleian Libraries, University of Oxford. (CC BY-NC-SA 3.0)

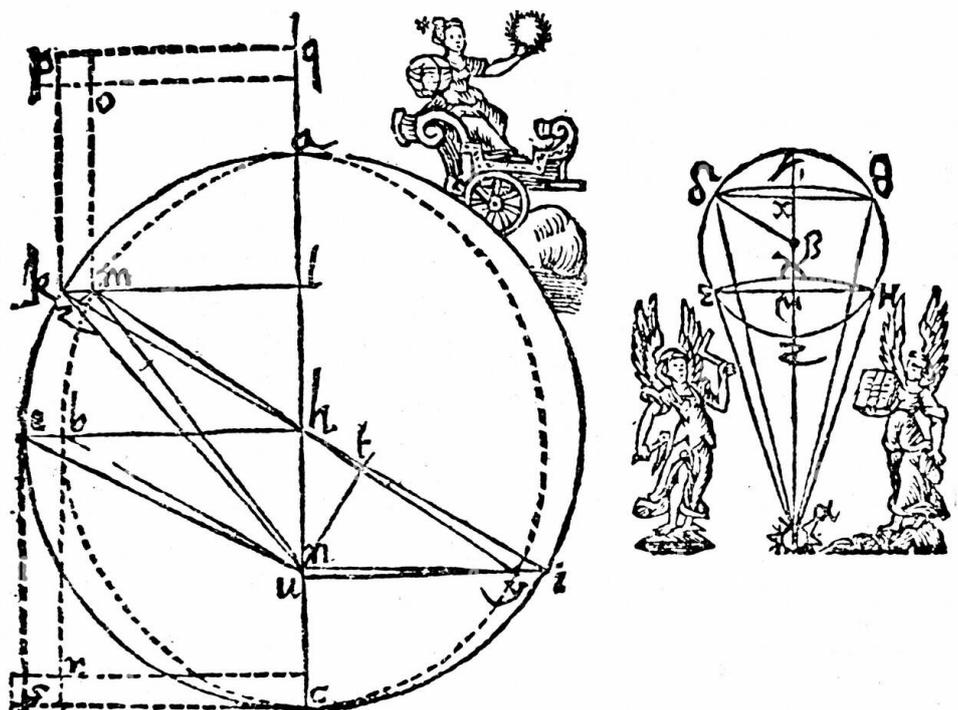
**Imagen 7:** BORDA, Jean Charles. *Carte des iles Canaries avec corrections* (1780) © BnF. Biblioteca Nacional de Francia



La naturaleza es otro estadio consecuente del mapa y de las expediciones científicas. La mirada que se proyecta desde los barcos es un espacio monotécnico, un poder constituyente que le permite elevarse más allá del orden fenomenal de la causalidad que su propio entendimiento condiciona, fundamentado en la separación autofundante entre naturaleza e historia. Lo que entendemos por natural es una categoría científica surgida también en un proceso colonial (parte de los bocetos y apuntes fueron enviados a Humboldt para la elaboración de dibujos y libros de geografía) de modernización de conocimiento y de la realidad. Es natural la organización del mundo desde la perspectiva occidental de centro-periferia. Me es sencillo unir este binomio bajo el cual se regía la cartografía y las bases de establecer lo natural con la base cultural y alegórica bajo la que se construyó la economía atlántica, que es la dicotomía entre la figura de Heracles y la Hidra.

El héroe griego, como metáfora del imperio, opera como figura de orden, unificador del estado territorial centralizado y símbolo de la vasta ambición imperial para los romanos. Las labores de Heracles simbolizaron el desarrollo económico: la limpieza de la tierra, el drenado de los pantanos, y tanto el desarrollo de la agricultura como la domesticación del ganado, el establecimiento del comercio y la introducción de la tecnología. El héroe que representaba progreso y servía para sugerir el carácter casi divino del capitalismo por definirse, se oponía a la figura monstruosa de la Hidra de múltiples cabezas, metáfora de la dificultad del imperio colonial europeo de establecer el orden en el recién inventado sistema de trabajo global. La construcción colonial de un territorio empleado como punto intermedio como es el archipiélago canario opera como la bestia mitológica, no sólo por la base colonial, sino por el carácter múltiple de conexión y relaciones establecidas entre espacios fuera de la comunicación que estableciese el estado-nación.

“Este lugar sigue deteriorándose. Las habitaciones de hotel tienen sus propios criterios acerca del tiempo” (Negarestani 2016, p. 22)



Registros y documentos acerca de la expedición de Borda a Canarias en 1776 hay varios, sobre todo cartas náuticas (más allá de la suya, perdida hace siglos entre transcripciones). Pero posiblemente, el registro más inaudito y delatador de las circunstancias es la obra producida por el ingeniero naval a bordo Pierre Ozanne, el año de la primera aproximación, 1771. Ozanne fue encargado de añadir ilustraciones de los perfiles de las islas a los mapas científicos, de narrar las posibles situaciones bélicas a las que se enfrentase la fragata, y la entrada a distintos puertos a lo largo de la expedición. Tampoco hay mucha información sobre las circunstancias de producción de su obra, en qué momento y qué circunstancias le llevaron a cada registro, por eso el campo de análisis que abre la relación de sus obras es complejo y hay lagunas que me impiden salir de la zona de la especulación.

Así, dentro de lo conflictivo que resulta plantear conexiones y desencuentros en las imágenes realizadas, siempre retorno al cuadro de *Le Chevalier de Borda au Pie de Teneriffe* (1771), donde aparecen varios miembros de la Academia y de la armada francesa inclinados y otros erguidos en la tarea de medir el Pico del Teide, con *L'écorce* (1771), donde también se dan esas posturas, pero viniendo de tres africanos que desde una balsa contemplan aterrados un encuentro con los barcos franceses.

*L'écorce* tiene dos traducciones al castellano: la corteza, y el ladrido. En una interpretación más inmediata pueda parecer que La corteza sea una mala traducción, que no refleje ninguna relación con la escena, mientras que *El ladrido* parece referir a la figura erguida que señala, como si fuese el sonido que saliese de su boca, incapaz de ser sujeto de enunciación, resultando en un alarido totalmente incomprensible para los académicos ilustrados. Es una imagen incómoda, no sólo por el contexto de humillación al que someten a los individuos mediante la identificación<sup>18</sup>, sino también por el punto de vista, el dónde se encuentra el espectador. Cuando miramos, parecemos estar en otra barca acompañando a los nativos, siendo avisados de los extraños aparatos que acechan, o bien estar en la costa, contemplando de forma fronteriza lo que será un violento desenlace.

La incomodidad aquí tiene que ver con la doble identificación de los cuerpos como salvajes, como extensiones de la hidra, y a la vez como elemento protagonista del dibujo, donde el imperio aparece como un cuerpo raro. Al final poco importa, el conjunto de contradicciones sigue moviendo la rueda en la misma dirección, la que determina la génesis monotécnica. El desarrollo técnico occidental opera desde aquí en distintos niveles, está la identificación, pero también está el encuadre, la descripción y en la posición. El encuadre es el elemento más sutil. Al fin y al cabo, el punto de fuga surge en el Renacimiento<sup>19</sup> y condiciona la fisonomía del ojo a mirar (no es que siempre haya sido así, ni que sea un estado natural) y entender el mundo de una forma estática (el cuerpo se hace a la imagen). La descripción

<sup>18</sup> A propósito de esto, merece apuntar que, si bien las intenciones ilustradas planteaban la síntesis del conocimiento global con la experiencia del ser individual, el resultado casi paródico en que desembocó fue en el carácter contextual del ser en oposición a lo verdaderamente global y universal, que es el no-ser.

<sup>19</sup> Como señala Stevlana Alpers (1984), continuando los estudios de Panofsky, la imagen de imitación está en perspectiva por los italianos, después los holandeses añadieron la naturaleza.

se puede considerar como una forma de encuadre. El primer elemento descriptivo que emplea la pintura, y Ozanne aquí concretamente, es el rectángulo, la ausencia de un marco a priori, haciendo de la imagen un fragmento de lo real que continúa fuera de la imagen.

El ejercicio pictórico de la ingeniería naval de esta expedición produce aquella realidad que pretende estar describiendo, viene de la mirada. De hecho, y tirando del hilo hasta Kepler y su modelo óptico, la imagen tiene más que ver con el proceso de captación (digamos, descripción) que el artefacto acabado en sí mismo. Es inseparable las condiciones y los agentes, de los mecanismos de producción y lo que está siendo descrito. Es el gesto de la producción de la apariencia de un mundo existente a priori de nuestra mirada.

Si esta parte del término no sólo condiciona la representación de las zonas colonizadas, sino que justifica su dominación (se contrasta el alarido con la enunciación de conocimiento, la barbarie con lo civilizado) sino que también determina la subjetividad de los cuerpos por venir (en fisionomía y en capacidad), entonces ¿qué pasa con la acepción de corteza? Lejos de ser coincidencia, pienso que se relaciona con el gesto cartográfico que traen los barcos. La corteza como capa, estrato, como una escena que ve venir la producción geográfica del mundo. La doble conquista del capitalismo, en tierra y en representación se completa no sólo alrededor del cuerpo, sino dando cuenta de que la superficie, acuosa o terrestre, que pisaban los pueblos a civilizar, es una superficie geométrica, que viene de otra cosa y que posee otros límites, otras dimensiones

La construcción de los opuestos que es esta ficción autofundante es problemática y desde luego es una genealogía que sigue activa en el presente, pero no deja de tener sentido pensar que, dentro del poder afirmante de la ficción, se abra espacio al derrame de la forma.

## BREVE APUNTE SOBRE LOS REPLIEGUES

Como continuación del artículo, y meses después de su redacción, me encuentro con un pliegue temporal. La relación del cuerpo horizontal [9], cercano a lo plástico en términos de Land (2019), donde la postura del cuerpo responde a las tendencias productivas del sistema económico; y la extraña verticalidad [10] que aparece en la cercanía a lo divino y lo ilustrado, tiene su réplica en la documentación de los varios cuerpos momificados guanches que son exhibidos en París en la exposición Universal a principios del siglo XX y luego son trasladados a Necochea, Argentina hasta finales del siglo pasado, al no quedar clara su catalogación.

**Imagen 9:** ANÓNIMO. *Momia de un guanche en el museo Casilda de Tacoronte, fecha desconocida.* © Colección Ramón Gómez



**Imagen 10:** ANÓNIMO. *Momia guanche expuesta en París, perteneciente al museo Casilda de Tacoronte, fecha desconocida.* © Museo municipal de Bellas Artes de Tenerife



El repliegue que me interesa es la obvia aparición de estructuras que levantan o tumban el cuerpo momificado y que desaparecen en la fotografía. Hay una primera imagen, con poca información al respecto, de una momia tumbada sobre una mesa. Visualmente llama la atención el gesto, visceral e inexplicable; y el tamaño del mueble, que queda corto en aguantar el cuerpo y deja las piernas, secas y sólidas, en el aire. La fotografía se toma en el museo Casilda, en Tacoronte (Tenerife). Una casa convertida en gabinete de curiosidades, en algún punto no fechado del siglo XIX, propiedad de Juan Bethencourt Alfonso, burgués, vinculado a centros científicos y al ejército. El extrañamiento sucede ahora. Consultando archivos, textos y memorias de viajeros que pasaban por la isla y el museo, parece haber discusiones sobre la postura de la momia. En algunos dibujos toma una postura que contradice la descripción del siguiente viajero, en proporciones, partes del cuerpo y género. Poco a poco, al hablar con investigadores<sup>20</sup>, va apareciendo primero como anécdota, y luego como posibilidad, la historia de que las momias que se conservan en el Museo de Naturaleza y Antropología son ensamblajes. Hecho que me ayuda a pensar formas en que se produce la segunda imagen, del cuerpo en vertical, sin un soporte exterior, sobre la mesa. La carencia de un cuerpo completo permitiría la introducción de algún tipo de estructura que se moviese entre los pliegues de tela y los fragmentos del cuerpo. Un material que hiciese de cohesión del relato colonial, de una postura artificial, y que invitase a pensar la fisonomía viva en términos de esa imagen expuesta.

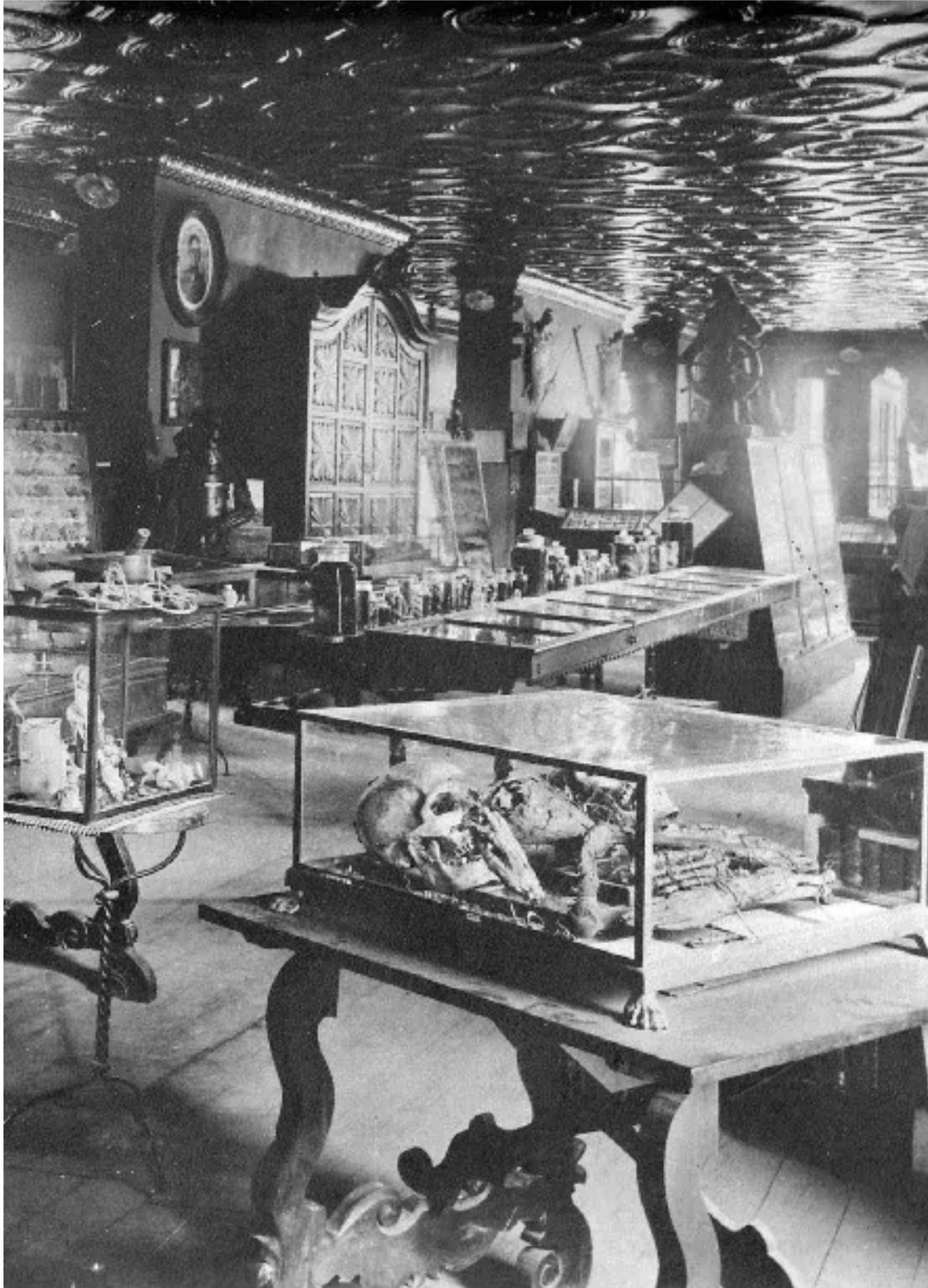
25

Esta hipótesis se basaría en que, ante la aparición de las momias en el imaginario popular occidental y deseosos de poseer una para sus propios gabinetes de curiosidades, muchos burgueses buscaban restos de cuerpos guanches en barrancos para construir, sin mucho rigor anatómico ni histórico, sus propias momias, como objeto fetiche absoluto.

**20** Entre los que destaco las conversaciones con Raisa Maudit, Roberto Gil Hernández, Adrián Alemán Bastarrica y Larisa Pérez Flores, quienes han permeado cómo se ha llevado a cabo la investigación y a quienes estoy profundamente agradecido.



**Imagen 11:** COCHIN, Charles Nicholas. *Cave Sépulcrale des Guanches*, 1764. Grabado, Antiqua Print Gallery. © Alamy Stock Photos.



**Imagen 12:** ANÓNIMO. *Museo Casilda en Tacoronte*, Fecha desconocida. © Museo de Naturaleza y Antropología de Tenerife.

“Poco antes de mi llegada a las islas [1820] una nueva necrópolis acababa de ser descubierta: la brutalidad de unos pastores lo había arrasado todo: las momias fueron lanzadas al fondo del barranco de Tacoronte y no se conservaron más que las pieles de las mortajas, de las que se sacaron correas y zurrones. Un aficionado a las antigüedades se trasladó al lugar para rebuscar entre los restos esparcidos por el fondo del barranco: regresó a Santa Cruz con una cabeza y otras piezas anatómicas, que trató de recomponer a su manera” (Escribano Cobo y Mederos Martín 2021, p. 140).

Si los cuadros de Ozanne abrían la cuestión de cómo un cuerpo reproducía una postura reconociéndose como sujeto en imagen, los restos momificados guanches de los distintos gabinetes de curiosidades de Tenerife la abren desde la literalidad. La postura, al igual que el cuerpo aquí, es consecuencia directa del deseo colonial. El aquí y el ahora de reconocer modelos y encarnarlos deviene un proceso de hacer propios un ahí y entonces<sup>21</sup>, modelos cristalizados en cuerpos literales, que se presentan en una ambivalencia de objeto exótico y sujeto (carga de la historia cultural de un territorio).

Tanto la postura de descanso, como el equilibrio del cuerpo de pie, llaman la atención sobre el propio soporte, las mesas expositivas, como mecanismos posesivos que, al igual que los mecanismos descriptivos de los navíos coloniales, actúan como conectores de relatos, trayendo coreografías coloniales como ontogénesis a la tierra. Referencias, notas, coincidencias. La continuidad de los dibujos y documentaciones de las momias también oscurecen cualquier tipo de conclusión al respecto. La reconstrucción de los cuerpos como objetos escultóricos, materiales que son otra cosa. La postura es artificial, pero responde a criterios de códigos coloniales que ya existen. La momia es una traslación de los cuadros. En ambos cargos, producen una necesidad de cargarse a sí mismo muerto (como cuerpo físico y como sujeto). La producción de territorio tiene su repliegue en la producción de cuerpos. El eje de torsión<sup>22</sup> es de orden colonial.

“Las convulsiones en la corteza terrestre y el plan corporal de los animales están interconectados rigurosamente (...). La postura erecta con su perpendicularización del cráneo es una calamidad detenida en el tiempo” (Land 2019, p.181)

**21** El paso de un aquí y ahora a un ahí y entonces los uso tras leer cómo los piensa José Esteban Muñoz (2020) como herramienta política. Si bien no es en los mismos términos. La separación temporal creo que anuncia las mismas palabras.

**22** Un último juego, para pensar en un futuro. “Maximiano Trapero señala que guanche es el nombre que se dio a los indígenas canarios «de todas las Islas, no solo de Tenerife». El filólogo sostiene, además, que este es un gentilicio de origen europeo, en tanto que «guanche no es un guanchismo, sino un galicismo introducido en Canarias por los normandos» en 1402, y que significa «‘el que esquivaba un arma arrojadiza girando su cuerpo’, ‘el que se gira’, ‘el ágil’».” (Gil Hernández 2019, p.35).

# EL MUNDO COMO COSA

“El modo de representación estético no sería específicamente diferente del modo lógico, y así esta diferencia de denominación sería enteramente inservible, puesto que es imposible trazar de modo determinado el límite divisorio entre ambos” (Kant 1991, p.48-49)

Las crisis a las que nos enfrentamos hoy, frente a las que hay que elaborar nuevas respuestas, son las crisis de las respuestas que se dieron a crisis anteriores. Las operaciones de caídas cíclicas bajo las que opera el capitalismo no tienen una forma clara, y aparecen como un fantasma, similar a cómo lo entiende Derrida al plantear enfrentamientos dialécticos no resueltos, donde aquello que no se materializó acaba por definir lo ya materializado (Véase 1997). La dicotomía entre centro y periferia no hace sino activar un problema que realiza el doble movimiento de dar cuenta de categorías no resueltas y trazar un nuevo origen del problema, devolver la sangre a sus heridas; la cartografía y el colonialismo (Véase Gil Hernández 2019).

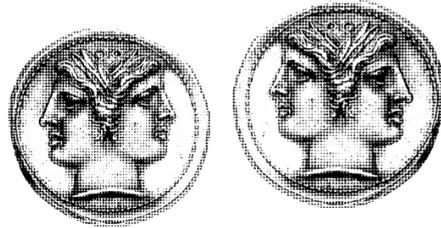
El mundo es un objeto, con su carácter histórico, su carácter fetichista y sus connotaciones ideológicas; que se ha encontrado ligado a formas de dominio coloniales, desde su conformación sólida en la así llamada *modernidad temprana*<sup>23</sup>, donde se revisan las genealogías que se habían forjado en las cosmologías y contextos que desembocaron en el capitalismo, formando un ensamblaje de códigos que reestructura la historia y prepara las bases epistemológicas de la Ilustración.

Tras la conquista de América y descubrimiento de nuevos cuerpos planetarios, como novedades al imaginario occidental, los viejos sistemas de explicación comienzan a desmoronarse. La noción de mundo clásica, en su indefinición, comienza a desplazarse desde el léxico. Los términos empleados hasta el siglo XVI, en versiones clásicas y vernáculos de idiomas latinos, derivan de dos conceptos clásicos relacionados: la *oikoumene*, u *orbis terrarum* (conjunto de tierras); y el *kosmos*, o *mundus* (mundo, o de forma más extensa, el universo). En consecuencia, los términos para referir “mundo” en la mayoría de los idiomas vernáculos europeos, como mundo, *welt*, *monde*, *mondo*, *world*; comienzan a combinar ambas connotaciones de cara a la entrada en el Siglo XVII. El mundo aparece como un objeto post-Colón y proto-imperial a la vez, que intuye la imagen de la diosa Juno (empleada en múltiples alegorías cartográficas), al mantener la mirada sobre el cosmos mientras también la mantiene sobre un marco moral, como fruto de las tensiones entre la exploración colonial-comercial y las tendencias intelectuales en torno al cuestionamiento teológico y la especulación astronómica.

**23** El uso de este término es complicado al trabajar con la colonialidad, por lo que matizo que si bien me sirve para situarnos en un contexto histórico muy concreto (Europa, desde mediados del siglo XVI hasta un punto muy difuminado del siglo XVII), es preferible leerlo desde posicionamientos decoloniales que la llevan a la conquista de América, apoyando a Enrique Dussel cuando anota: “Desde 1492 Europa conquista el Atlántico, centro geopolítico que reemplaza al Mediterráneo (...), organizando un mundo colonial del siglo XV al XVIII y casi exclusivamente americano” (2020, p.21).

**Imagen 13:** RUBIO TAPIA, Miguel. Doble Juno. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

30



**Imagen 14** (Izquierda): VERMEER, Johannes. *La muchacha del collar de perlas*, 1664. © Gemäldegalerie de Berlín. **Imagen 15** (Derecha): Radiografía del cuadro de Vermeer, mostrando un mapa que el artista decidió tapar. © Gemäldegalerie de Berlín



**Imagen 16** (Izquierda): BERRETTINI, *Pietro. Tabulae anatomicae XXVII*. Edición de 1778 (1618). Extraído de Christie's

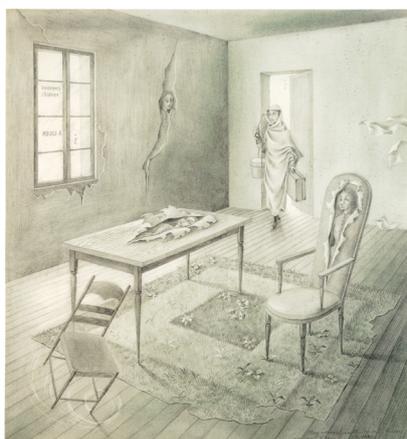
**Imagen 17** (Derecha): VARO, Remedios. *Visita al pasado*, 1957. © Remedios Varo

No es sólo a través de este binomio de códigos que el mundo toma forma, sino a través de la síntesis de múltiples situaciones contradictorias que no terminan de resolverse. El pensamiento premoderno, dentro del carácter contingente de sus términos, se valía de palabras, como cosmografía o corografía, para tratar el espacio, respondiendo ambas a analogías o contextos semióticos de anatomía y medicina. Si el uso de cosmografía refería a una explicación del universo desde términos matemáticos, la corografía atravesaba acercamientos a la anatomía, la danza y la descripción mimética de la superficie física. El objetivo de la corografía sería anotar impresiones de una parte concreta en relación a un todo (ya sean órganos, movimientos o territorios). El corte corográfico del mundo en fragmentos para un escrutinio más preciso era paralelo con el estudio de la anatomía en su práctica de la disección: la apertura del cuerpo humano para un escrutinio más certero.

La medicina y la geografía se solapan en un nivel práctico<sup>24</sup>. La cartografía del mundo y el mapeado del cuerpo parecen conducirse por medios similares. Retóricamente, las materialidades del espacio corpóreo y geográfico se vuelven estrechamente unidos en el período de la modernidad temprana<sup>25</sup>.

Mundo, como término, comienza a permear la extensión geográfica del enclave imperial, donde se empiezan a rescatar y distribuir de nuevo tratados antiguos sobre geografía y narración espacial, destacando el tratado de Geografía de Ptolomeo<sup>26</sup>, que acabaría por influenciar de forma directa muchas de las cuestiones en torno a la forma del mundo. Es sólo ahora cuando el concepto adquiere un significado estable, cuando ya ha adquirido una forma visual en una serie de imágenes ahora canonizadas, y a través de la producción de su lector en imagen: el cosmopolita<sup>27</sup>.

32



**24** La anatomía está frecuentemente yuxtapuesta con la cartografía como heraldo de la modernidad, nuevas técnicas de recoger datos produjeron nuevas formas de conocimiento.

**25** Si la modernidad afirmó al hombre como imagen del mundo, es porque se inscribía a esta tradición de pensamiento microcósmico que conectaba cuerpo humano y cosmos de manera material, espiritual y metafórica.

**26** En la Geografía, Ptolomeo presenta la corografía como una especie de operación quirúrgica, un proceso de cortar el cuerpo del mundo entero (cosmográfico) en piezas para poder investigar mejor la parte individual. El verbo que utiliza (*apotemnomaí*) significa un acto de disección, un cortar, separar o dividir un cuerpo o un área.

**27** Este término es un neologismo acuñado por algunos círculos humanistas renacentistas, para captar ciertas aspiraciones de estar en el mundo de forma moderna. Ayesha Ramachandran desarrolla las implicaciones de la construcción de esta figura, al afirmar por ejemplo que “ el término comopolita ya carga una resonancia de doble filo, una que apela a una moral humana universal que también rechaza las obligaciones político-legales de los estados individuales.” (2017, p.660)

“El cosmopolita produce y es producido por la idea de “mundo”. La llamativa reciprocidad de esta imagen, la enredada interpretación del bufón y el mundo, sugiere que los dos polos no son opuestos a pesar de la apariencia contraria; es más, se conectan mutuamente y, de hecho, dependen del otro para establecer una coherencia intelectual.” (Ramachandran 2017, p.656)

La distribución y atención a la disección anatómica en los tratados geográficos ayudan a entender que la proyección del mundo se realizase de forma cuneiforme, escalada en forma de corazón anatómico, a la vez que una referencia literaria con la racionalización geométrica del propio espacio. Y es que, el abandono de los términos alegóricos, de la hermenéutica del signo, sólo significó abandonar algunos, y naturalizar otros, hacerlos términos descriptivos.

Si la comprensión del mundo requería de una oscilación precisa entre detalles locales y un marco global, una reconfiguración de lo particular contra lo universal sería una tarea de dimensiones no sólo prácticas sino metafísicas, camufladas como hallazgos. “La conexión o armonía del mundo, conocida también como la razón natural de los artículos de la fe cristiana” (Ramachandran 2017, p.660). El mapa es la materialización de un orden intelectual abstracto extraído de un universo empírico. En la cartografía, creación e imitación se vuelven indistinguibles.

Si para representar el mundo, el cartógrafo debe primero crearlo, tiene que tener también un medio asociado<sup>28</sup>, un hiperobjeto<sup>29</sup> que active la imagen y la haga parte del relato canónico, una forma que manipule la historia introduciendo las nuevas formas de conocimiento que se estaban produciendo. Los Atlas aparecen así como distribución de los experimentos en cartografía científica que desarrollan humanistas como Mercator (en 1578), Ortelius (1570), Hondius (hacia 1610 aproximadamente) y Blaeu (1662). Los primeros atlas eran anatómicos y geográficos, y por la naturaleza de sus temas, fueron forzadas hacia terrenos metafóricos y metafísicos: para abrir un cuerpo humano y revelar la estructura del mundo, es necesario un punto de vista divino, una mimesis del creador en el acto de reconstrucción.

**28** Cuando empleo “medio asociado”, lo hago intentando entender a Deleuze y Guattari, cuando lo usan para hablar de “fuentes de energía” de “estratos orgánicos”, “materiales exteriores”, que “regulan los grados de complejidad y de diferenciación de las partes de un organismo”. “Un estrato considerado en su unidad de composición sólo existe, pues, en sus epistratos sustanciales que rompen su continuidad, que fragmentan su anillo y lo gradúan. El anillo central no existe independientemente de una periferia que forma un nuevo centro y reacciona sobre el primero, y que se dispersa a su vez en epistratos discontinuos” (2004 p. 57)

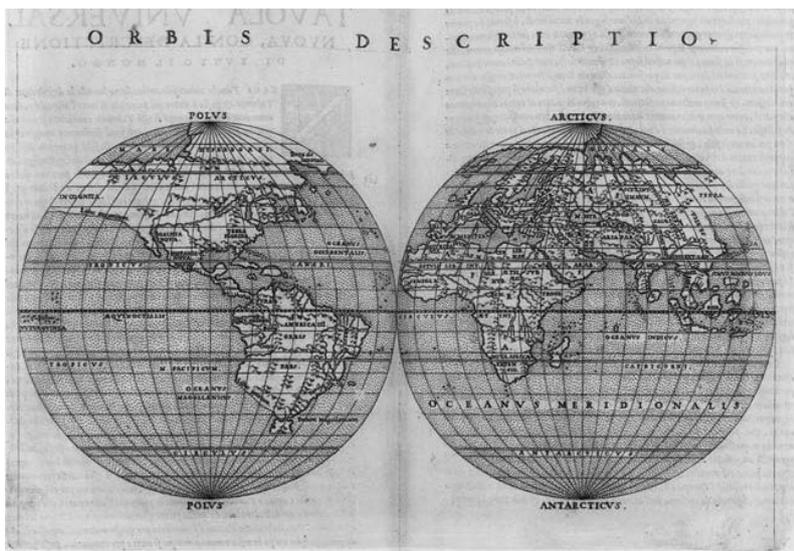
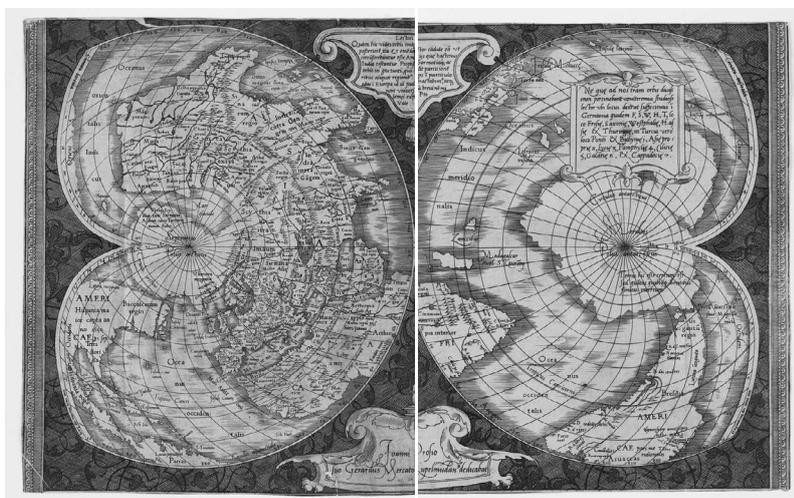
**29** Me apela el ejemplo que utiliza Timothy Morton, al mencionar que cuando mira a través del espejo retrovisor, se siente “producto de la carne del espejo retrovisor” (Morton 2013, p. 28). Y si bien el autor rodea el concepto, como un objeto que se entiende a través de otros objetos, más que dar una explicación concreta; me interesa la característica de viscosidad de un objeto, como “descripción de la forma en el que el tiempo emana de los objetos”, en oposición al tiempo como un continuum donde los objetos se inscriben y flotan (Morton 2013, p. 33)

**Imagen 18** (Arriba): MERCATOR, Gerhard. *Orbis imago*, 1538. © Rare Books Division, the New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

**Imagen 19** (Abajo): RUSCELLI, Girolamo. *Tavola universale nuova: Orbis descriptio* En: La geografia di Claudio Tolomeo, 1561. © John Carter Brown Library, Brown University

Con la publicación de los Atlas y la corta separación entre cuerpo, movimiento y cartografía, se asientan una serie de metáforas performativas que servirán a la ciencia producir y ordenar la realidad desde los atributos que propone. “La maquinaria técnica invade el cuerpo: lo rutiniza, lo reprograma, lo vuelve plástico” (Land 2019, p. 133). La medición, pierde su materialidad en el mito, en sus aparatos de mediación con la realidad. “La trata de marfil es una pantalla (...) Las técnicas virtuales desvían la realidad en lugar de cancelarla o eclipsarla. La materia en tanto que intensidad del circuito, no la adecuación de la representación” (Land 2019, p.137).

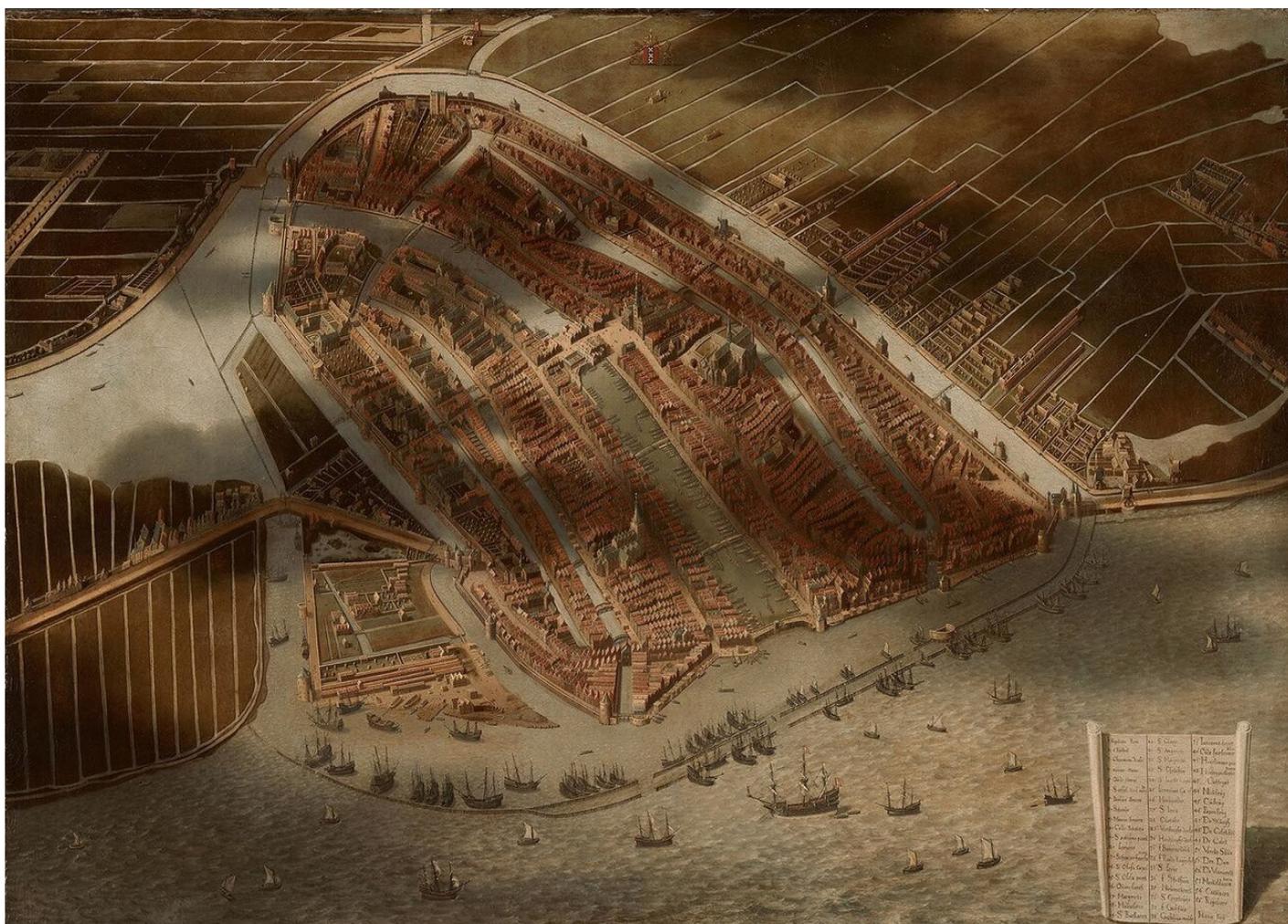
34



**Imagen 20** (Arriba): ORTELIUS, Abraham. *Speculum mundi*, En: Miroir du monde, 1579. © John Carter Brown Library, Brown University. **Imagen 21** (Abajo): MICKER, Jan. *A Bird's Eye View of Amsterdam*, 1652. Actualización cartográfica del cuadro de Cornelis Anthonisz de 1538 del mismo nombre. © Amsterdam Museum



35



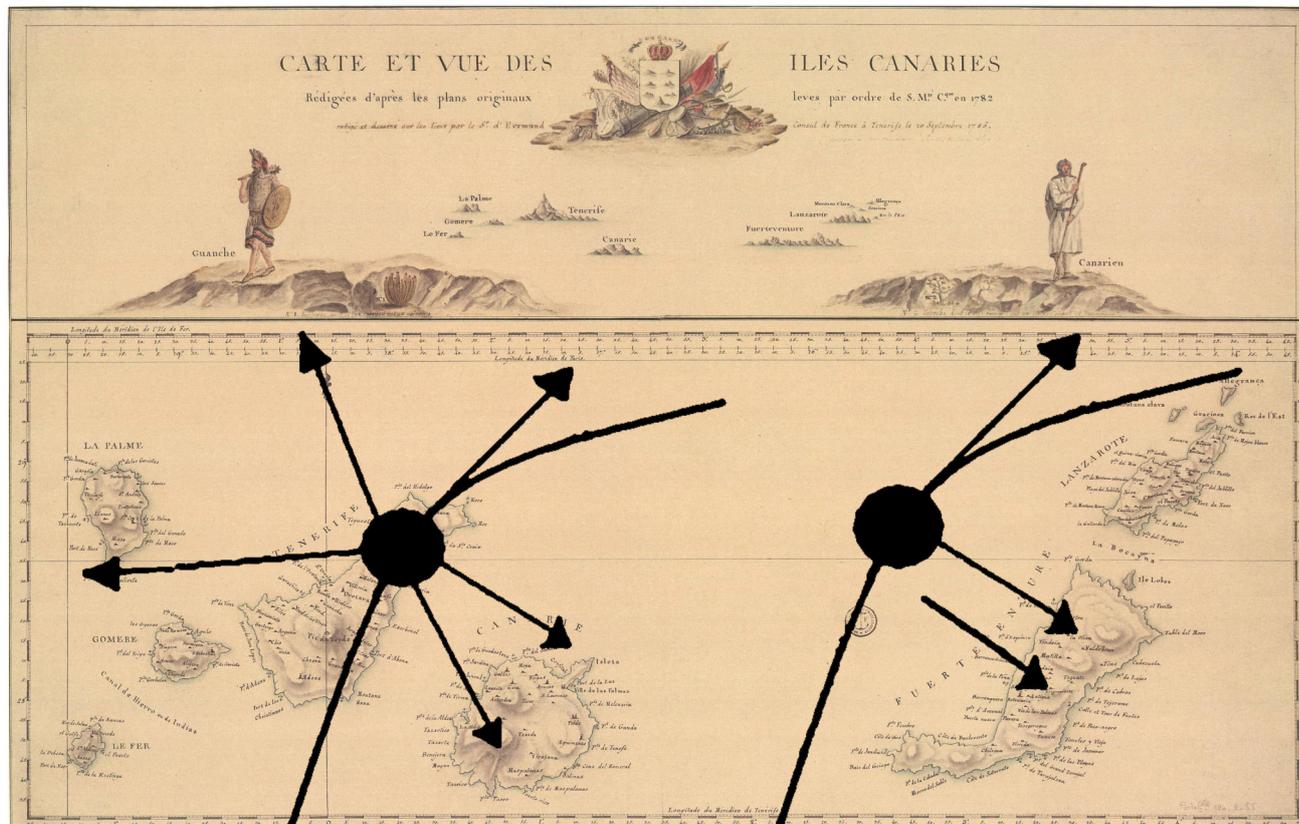
# LO DESCRIPTIVO Y LO ALEGÓRICO

El lenguaje atrapa tipos naturales. Las palabras refieren a las cosas a través de descripciones o a través del bautismo.

Los elementos narrativos que componen una explicación son extraños y se vuelven aún más al componer una imagen espacial a partir de la relación entre un cuerpo y lo que lo rodea. La relación que convierte el objeto de descripción en otra cosa es un juego muy simple; no describimos lo que ocurre sino disponemos de la afección de los hechos. Explicamos observaciones sobre un evento, medidas en las que esa situación se relaciona con nosotros, más allá de lo neutral.

Michael Baxandall desarrolla este problema al pensar cómo históricamente se han descrito cuadros, imágenes que ya no existen y sólo nos quedan narraciones que nos permiten acercarnos a ellas. Estoy de acuerdo con él cuando comenta que “el lenguaje no es muy capaz de ofrecer el conjunto de signos de un cuadro determinado. Es un instrumento generalizador” (1989, p.17). El hecho de que toda representación requiera mediación significa que cuanto más complejo nuestro modelo de mundo se vuelva, más deberemos de plegarnos hacia nuestros propios sistemas, por lo que, como señala Thomas Moynihan (2020) al notar un correlacionismo entre la detección de postura propia y de dolor con los sentidos, esta complejización “implica una herencia maldita” (Moynihan 2020, p.41). Una relación entre incrustar el tiempo en el cuerpo y el dolor, que el autor une con el reconocimiento de la representación.

36



**Imagen 22:** Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión. Carta geográfica las Islas Canarias de 1785, realizada originalmente por Bernardino Lorente García de Linares, intervenido con diagramas de fuerza centrífuga y centrípeta. La ilustración superior del mapa parece diferenciar guanches de ciudadanos canarios, como las dos formas de vida presentes en las islas.

Hay un añadido al plantear “secuencias cromáticas, relaciones espaciales, proporciones” (Baxandall 1989, p.17) y demás elementos: la reorganización bajo una tendencia concreta de todos los elementos. La producción de este sentido, en la ekphrasis griega responde al análisis de campo como una forma literaria, donde “el hecho de mirar un cuadro es tan lineal en el tiempo como el lenguaje” (Baxandall 1989, p.18). Cuando narramos esa mirada, es la representación del pensamiento producido a posteriori de haber visto un cuadro. Entonces, la descripción es un modo indirecto, son hechos y pensamientos que están fuera del objeto, donde de hecho se podría argumentar que la creación de sentido ocurre en los elementos más indirectos o de efecto de la descripción, hasta llegar a confundir el sentido de los términos con sus referencias. Este uso del lenguaje refiere a todo lo que no son términos directos de un ente, sino al efecto que tiene este sobre nosotros, a través de elementos comparativos cuyo efecto sobre el cuerpo descriptor resulta similar.

Cuando explicamos un objeto, lo hacemos como contenedor de “la historia de su elaboración” (Baxandall 1989, p.21), de una forma normalmente especulativa, y como proyección de agencia, explicando un uso o un anclaje de ese objeto en una narrativa concreta. Así, la descripción dentro de la narrativa. “En la jerarquía de la sintaxis, un tipo de pensamiento está subordinado a otro” (Baxandall 1989, p.21), lo que aplica no sólo en un contexto estrictamente literario, sino también en las grandes narrativas que justifican una línea temporal, es decir, que producen discurso. La forma de operación es de estructuras de hechos, de “combinaciones de tipo que se producen sobre todo entre lo interferencial y lo comparativo”.

La producción y jerarquización de conocimiento, atada a las bases coloniales, se encuentra también a las limitaciones cognitivas, que a Kant preocupaba tanto, al asentar las bases de la razón política en la orientación espacial (derecha e izquierda, por ejemplo). La comparación que establece Kant de la razón autolegislatante con el repliegue contrapuesto del globo captura, como imagen, el hecho de que la propia posibilidad de conocimiento está asegurada por un pliegue o cierre. Únicamente a través de generar sus propios límites el conocimiento se hace posible. Así, también ni los términos directos derivados de la captura cognitiva son elementos neutrales ni objetivos, sino que refieren a una producción de significado concreto de un contexto, producido por una arquitectura bilateral<sup>30</sup>. “En efecto, las palabras y conceptos que quisiéramos manejar como descripción mediadora del cuadro no son descriptivos en ningún sentido normal (...). El objeto está presente o disponible como vaga visualización derivada del conocimiento de otros objetos de la misma clase” (Baxandall 1989, p.23).

**30** La verdad no es un conjunto de formas dadas como hechos, sino el hecho de cobrar forma, impensable si no se tiene en cuenta el factor tiempo

“Damos por entendida la presencia o disponibilidad del objeto” en entornos físicos de lógica difusa, es decir, en cada descripción de un entorno o de un hecho va implícita la creación de unas condiciones de criterios que apoyan y dan pie a lo anunciado. Esto se entiende mejor al plantear la observación de un objeto, pongamos un árbol concreto por ejemplo, en un entorno donde está presente y donde no. Si digo que el drago es grande, en ausencia del objeto, el alcance de altitud dependerá de los límites de significación del contexto de la medida de los dragos. Si lo hago en presencia del objeto, “grande” pasa a ser una característica de interés, de definición sobrenatural.

Teniendo estos elementos como extraños y haciéndolos determinantes, no es casual que la justificación y uno de los ejes de funcionamiento coloniales fuesen los mecanismos de descripción. La búsqueda de una realidad objetiva a través de mecanismos científicos que permiten un acercamiento real más allá del fenómeno, a través de sus propios sistemas; se ve atravesado y confundido por su antecedente de expansión colonial renacentista. Una actualización del modelo, donde el pliegue responde a un camuflaje que permite justificar procedimientos y narrativas lineares concretas. El mundo no sólo aparece sino que lo hace bajo la estructura de hechos ilustrada, y aparece como si siempre hubiese estado ahí. Incorporando modos de vida y encuentros como signos que ya estaban, que justifican su dominio (la imagen del ladrido, el canibalismo, lo ritual y demás elementos que hacen la conquista como algo necesario). Hace aparecer una narrativa que se mueve tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Todo queda justificado en los términos de la conquista, y siglos después como repliegue, de la anticonquista<sup>31</sup>.

**31** El concepto es de Mary Louise Pratt, y estoy totalmente de acuerdo con ella cuando al definirlo, habla del proceso en el que, como respuesta a la conquista física de América, aparece otra forma de dominio pacífica, donde “los libros de viaje escritos por europeos sobre partes no europeas del mundo crearon el orden imperial para los europeos “locales”, y les otorgaron un lugar dentro de él.” (2010, p.24), otorgándoles propiedad.

El abandono de lo alegórico, parcial<sup>32</sup>, coincide con la aparición de inventarios y taxonomías como una extensión del cuerpo colonial. Los objetos se inscriben en la geografía que se produce, y se les ata a esas categorías. La ciencia moderna comienza con la diferencia a través de la descripción. Diferenciación entre lo normal (hecho definido, descripción mundana) y lo patológico (confusión entre el campo de lo alegórico y lo descriptivo). La interpretación, como categoría científica, hace los objetos familiares. Pinturas como Europa (1666), de Jan Van Kessel, señalan este proceso. Todos los continentes siguen siendo representados a través de metáforas de su dominio, pero el continente colonial pasa a representarse y a identificarse con la flora y la fauna descrita, el territorio cartografiado, más que en símbolos de poder, alegorías hermenéuticas. Los objetos devienen naturales (otros lo harán extranjeros). La producción de la naturaleza se hace desde la descripción.

En relación a los objetos que llegan de las Indias, aparecen objetos vernáculos, que dan cuenta de lo propio y humilde del territorio colonizador. La distinción entre indígena y lo exótico aparece así, alrededor de los debates en torno a estos objetos naturales. El repliegue es, de nuevo, el acercamiento a lo retórico y lo simbólico desde la afección descriptiva. Las categorías de los objetos proponían ontologías sobre los territorios que los producían. La definición de los objetos viene dada así por las rutas coloniales que los trasladan.

39

La descripción de nuevas tierras como exóticas y su posterior cartografía responde a la transformación de la naturaleza en propiedad como la piensa McKenzie Wark, donde la forma de propiedad convierte a la naturaleza en objeto y a su propietario en sujeto. O así aparece en la representación que es la relación de propiedad” (2015, p.70). El hecho de apropiación, primero literal y luego mediante su dominio en representación, produce la apariencia de un desplazamiento de la naturaleza. Aparece separada en forma de mundo en imagen, descrita. La narración,alzada como científica, se concede a sí misma ser un principio ordenador, una hiperstición que convierte circunstancias en un relato. El “qué sucedió” extiende sus extremidades para permear pasado y futuro<sup>33</sup>, convirtiendo el ruido en imagen.

**32** Ni Adán, ni Hércules, ni Edipo dejan nunca el imaginario de la narración occidental, por lo que la agencia de la descripción es limitada, o por lo menos contradictoria.

**33** Quizás por eso De Certeau se obsesiona por esta dicotomía a la hora de pensar la escritura de la historia como una forma de producir tiempo (Véase 1999)

**Imagen 23:** KESSEL, Jan Van. *El continente de Europa*, En: Anvers Les 4 Continents, 1664-1666. © Munich Alte Pinakothek.



**Imagen 24:** KESSEL, Jan Van (aunque se debate si la autoría es realmente de Erasmo Quellinus). *Alegoría de Europa*, versión de 1670. © Richard Green Collection.



# LA POSICIÓN CON RESPECTO A LA IMAGEN

La colocación de una serie de objetos e imágenes en un espacio, una sala pongamos, implica una coreografía concreta. Resuelta, en parte, por la atención y reconocimiento del sujeto por el repertorio de artefactos que se encuentran dispuestos. El decorado burgués, que atiende a la construcción de una identidad propia e individual a través de la colocación de estos objetos y las relaciones que activan sobre estos, tiene su proyección en la modernidad en la forma de la planificación espacial en todas sus escalas.

Con la Modernidad, la ciencia, la arquitectura, la ingeniería industrial y el arte, se empiezan a pensar en términos de diagramas, es decir, resoluciones espaciales de problemas (De Landa 2001), tendencias de movimiento, pero ahora también trazabilidad del futuro. “Un punto negro sobre un muro blanco” (Deleuze 2017, p.170).

42



**Imagen 25:** EUBA, Jon Mikel. *Animales que aguantan el peso de cargas misteriosas*, 2021. Acero inoxidable perforado. Vista de la instalación en la galería CarrerasMugica, Bilbao. © CarrerasMugica, Bilbao.

“Nuestra época tecnológica puede prescindir de la serpiente para explicar y comprender el rayo de la tormenta” (Warburg 2004, p. 62). Los avances técnicos modernos, fruto del ciclo narrativo que trae la modernidad temprana y la Ilustración, comienzan a separar “la pura expresión racional mítica” del símbolo, para “semánticamente, dar a ciertos términos o palabras una significación unívoca, definible, con contenido conceptual fruto de una elaboración metódica, analítica, que puede ir del todo a las partes para fijar gradualmente su significado preciso” (Dussel 2020, p.15). Quitando las relaciones hermenéuticas, permanecen un tipo de ecuaciones semióticas. La sacudida de la modernidad provoca ejercicios de abstracción, señala, se obsesiona y contempla los mecanismos (llegando a constituirlos como ornamentos o como fantasías exóticas en el caso de mecanismos semióticos de culturas del sur global).

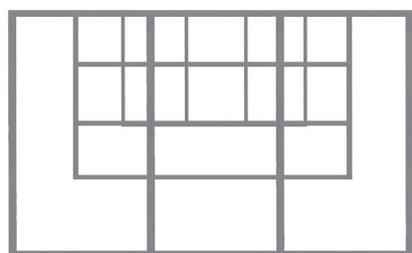
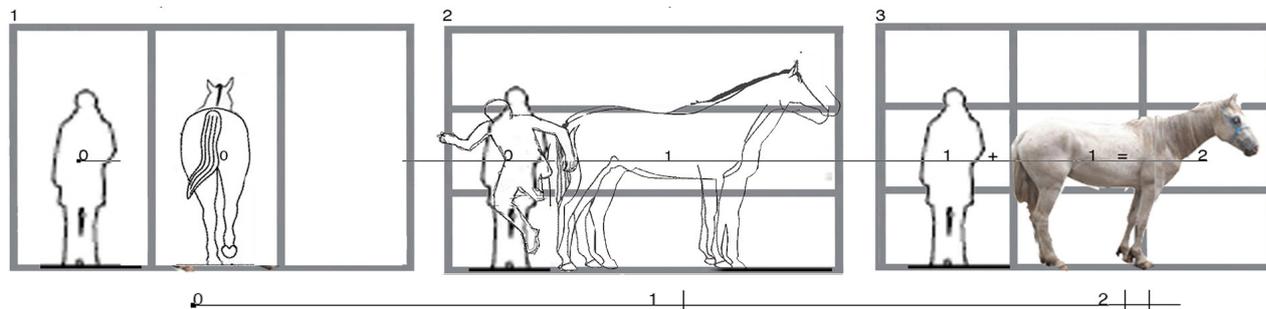
La razón moderna, estructurada como totalidad, pone en duda la existencia del objeto como ente completo. Se piensan más las proyecciones y puntos de contemplación sobre este. El objeto es la conexión, una síntesis de perfiles. La elaboración de estos aparatos de mediación, ecuaciones de integración de apostillas al relato, se lleva a cabo también espacialmente. Tanto los planteamientos higienistas de Le Corbusier como la distribución espacial de Alfred H. Barr se lleva a cabo en este marco.

**Imagen 26** (Arriba): EUBA, Jon Mikel. Vista de la exposición «*Cybernetics of the Poor: tutoriales, ejercicios y partituras*», en Tabakalera, Donostia, 2020. Fotografía: © Mikel Eskauriaza. **Imagen 27** (Abajo): EUBA, Jon Mikel. . *29 condiciones para una imposición*, en Tabakalera, Donostia. 2020 © Tabakalera. Centro Internacional De Cultura Contemporánea.

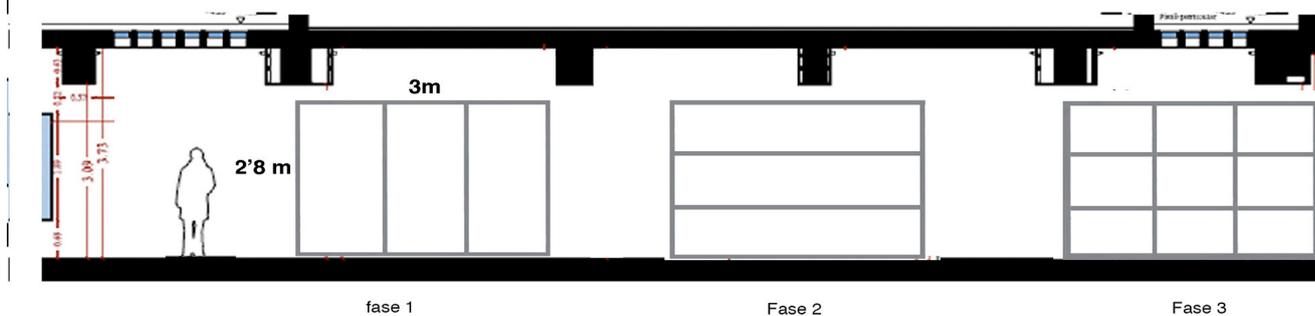
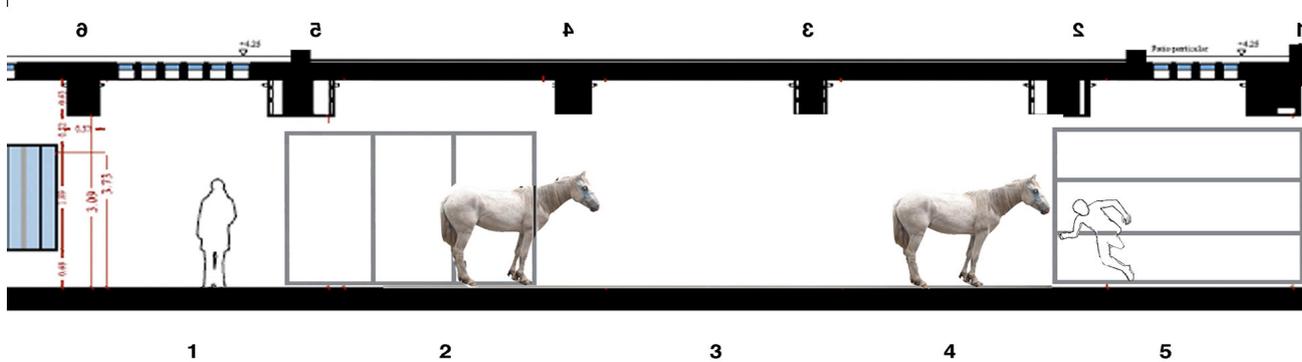


**Imagen 28:** EUBA, Jon Mikel. *Visiones para un instrumento de selección para animales de dos y cuatro patas. (Notación adicional para una carrera y varias músicas)*, 2015. Collage, Impresión sobre acetato. © CarrerasMugica, Bilbao

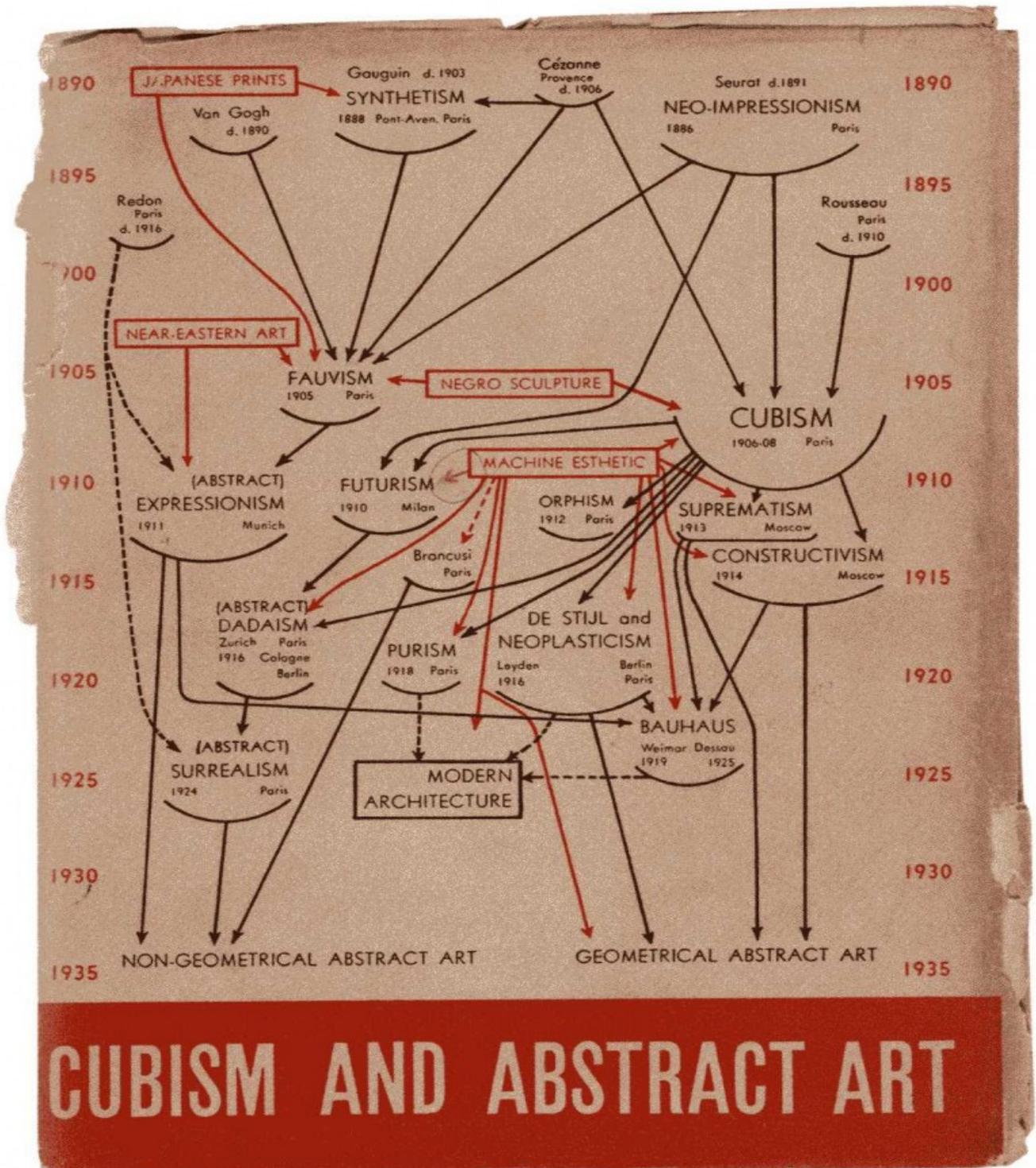
Ensayo para **Filtro en 3 fases, o How to become a Filter (in three steps)**  
 Materia porosa, a través de la cual se hace pasar un fluido para clarificarlo o depurarlo. Objeto que sirve para separar las partes sólidas de un líquido.  
 En electricidad, dispositivo para eliminar determinadas frecuencias en la corriente que lo atraviesa.  
 Filtrar: Dejar [un cuerpo sólido] que pase un fluido a través de él.



44



**Imagen 29:** BARR, JR. Alfred H. Jacket for the exhibition catalogue *Cubism and Abstract Art*, with a chart of modernist art history by Alfred H. Barr, Jr. 1936. Impresión en Offset. Esta versión era propiedad de Barr. © The Museum Of Modern Art Archives, Nueva York.



Me detengo un momento en Barr, por el dispositivo que activa con su diseño expositivo para la notoria exposición postimpresionista del MoMA en 1929. Por un lado, reconocida como una de las primeras genealogías realizadas del arte moderno, con la implicación de construcción no sólo de una narrativa universal, que se justificaba a sí misma a través de parentescos con la narrativa de la historia del arte occidental (es decir, todo esto ha conducido hasta aquí) en términos casi evolutivos, sino que además presentaba a culturas no europeas como una serie de apostillas a esa gran narrativa, que daban justificación a su forma (esculturas de negros, como término que acompaña al cubismo).

La producción del tiempo histórico en términos espaciales también trae consigo la producción de sentido por parte de las narrativas museísticas. “Barr eliminó la agrupación decorativa tradicional de obras de arte hacinadas (...). En cambio, puso en práctica una colocación bien espaciada de objetos dispuestos por temas y estilos y paredes abiertas y suelos. El efecto fue crear una dimensión estética que parecía autónoma e histórica a la vez” (Foster 2006, p. 221)

Según Foster “la vocación del museo de arte moderno es descontextualizar” (1985, p.200). Lo cual podría no significar un problema si la metodología de descontextualización fuese homogénea, sin embargo el proceso resultaba problemático. Este acercamiento estético resulta excluyente hacia las políticas de las representaciones. La descontextualización del objeto moderno<sup>34</sup> atrae todos los artefactos hacia las tendencias de la forma y superficie europea. Este pensamiento se define por lo siguiente: esto puede ser afinado. La afinidad es un término moderno que sirve para integrar formas seleccionadas, africanas y latinoamericanas (tribales en términos europeos) dentro del dispositivo moderno.

Los displays primitivistas son un diagrama. Lo que se expone en realidad es una inmensa red ideológica, la del deseo del artefacto. La modernidad se plantea proponiendo estos aparatos de complejización, posiciones, desde tendencias de control, higienistas y coloniales. La antropología, hermanada con estos procesos, toma como su sujeto no la representación de otros sino la mediación occidental de la otredad. Sin saberlo, el sujeto burgués también se ve afectado por la ordenación diagramática mediante el carácter fetichista de la mercancía<sup>35</sup>. “El burgués piensa que solo los salvajes tienen fetiches. El salvaje equivocadamente atribuye poderes a las cosas; el civilizado burgués sabe que solo Dios, la Razón y el Mercado tienen tal poder. Cuando el burgués piensa que está siendo más razonable, ahí es cuando más se parece a los salvajes de su imaginación” (Wark, 2022 p106).

El cuerpo coordina y lee los objetos de una sala como una partitura que interpretar y asumir en una postura concreta, un comportamiento, una identidad. Se hace objeto de puntos de enunciación<sup>36</sup> propios o ajenos. El poder de la pintura por atrapar cuerpos exteriores al lienzo desde la representación (la postura literal de los cuadros mencionados en apartados anteriores), si bien agota su potencial de dispositivo en la modernidad, este se adapta a otros medios, principalmente

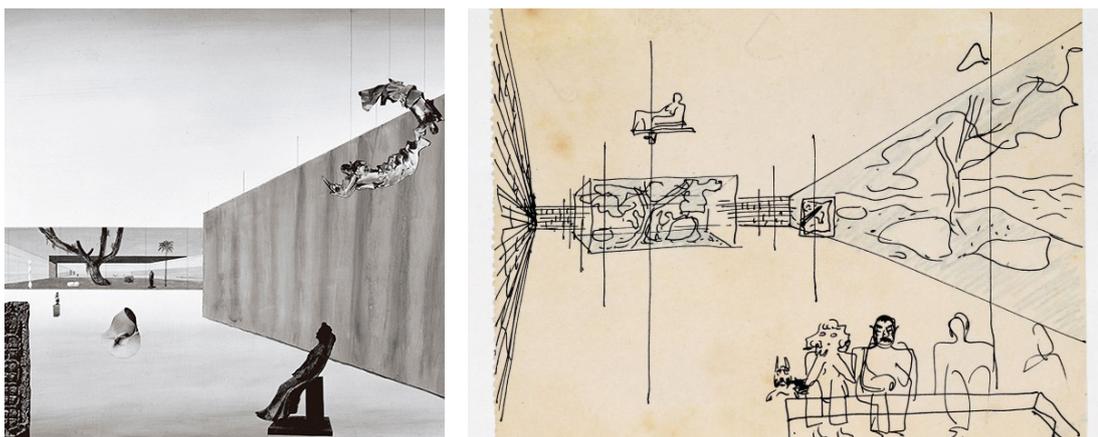
**34** El interés actuar de convertir términos en verbos se debe a que hemos tardado en darnos cuenta que la ontología de las cosas es falsa, Son fenómenos, atributos del centro para integrar elementos selectivos de la periferia en términos del gran relato.

**35** El mérito de Marx, considero, radica en haber rehabilitado lo oscuro y lo místico como momentos necesarios en la comprensión del mundo social, al mismo tiempo de integrarlos en una teoría racional y desmitificante de lo real.

**36** La historia occidental de la pintura viene adelantando un poco esto; la proporción del cuerpo, en este caso humano, como tema fundamental del punto de enunciación y de cercanía a unos códigos u otros. La relación de lo vertical con el conocimiento es, por otro lado, confusa. El conocimiento no se distingue de lo divino en la genealogía que nos presta el Renacimiento, sin embargo, la pintura de castas, de primeros encuentros colonos y de conquistas generan una visión extraña sobre qué es acercarse y qué es postrarse.

a la relación del sujeto con el espacio. A la producción de diagramas del centro, que invade la periferia bajo el umbral de la universalidad, me interesa pensar el diseño museístico (en términos arquitectónicos) de Lina Bo Bardi, especialmente en la construcción del Museo de Sao Paulo (en 1958), tanto algunos bocetos más tarde descartados como la propuesta final.

La distribución espacial del museo puede considerarse como una contestación al diseño expositivo lineal, al carácter fetichista, abstracto de los objetos, y la producción de una postura y coreografía concreta que atendiese a formas de conocimiento eurocentristas. No hay una tendencia del espacio a resolverse de una forma concreta. Las piezas están ancladas a unos soportes de cristal y cemento, colocadas en un espacio sin paredes, que permiten la contemplación de las obras tanto desde delante como desde el bastidor. El gesto de Bo Bardi comienza y acaba con dar cuenta del espacio construido, su perímetro y las relaciones que puede reconfigurar, sin atar ninguna a una narrativa concreta<sup>37</sup>. Incluyendo la suspensión de esculturas a las que apuntaba en algunos bocetos, con un sistema no resuelto de puntales, que permitiría un pensamiento diagramático ambiental.



**37** Estas anotaciones, las hago teniendo en cuenta que tanto la colección del MASP, como el contenido de sus salas, sí que responden a la distribución del relato clásico de la Historia del Arte. El potencial no se encuentra directamente relacionado con las intenciones de Lina Bo Bardi, sino con implicaciones puramente espaciales que nos podrían ayudar a pensar puntos de fuga.

**Imagen 30** (Izquierda): BO BARDI, Lina. Fotomontagem da Pinacoteca do Museu à Beira do Oceano, projetado para a cidade de São Vicente, 1951. Fotomontaje. © MASP, São Paulo. **Imagen 31** (Derecha): BO BARDI, Lina. *Interior de la Casa de Vidrio*, São Paulo, 1951. Lápiz de color y tinta china sobre papel © Fundació Joan Miró.

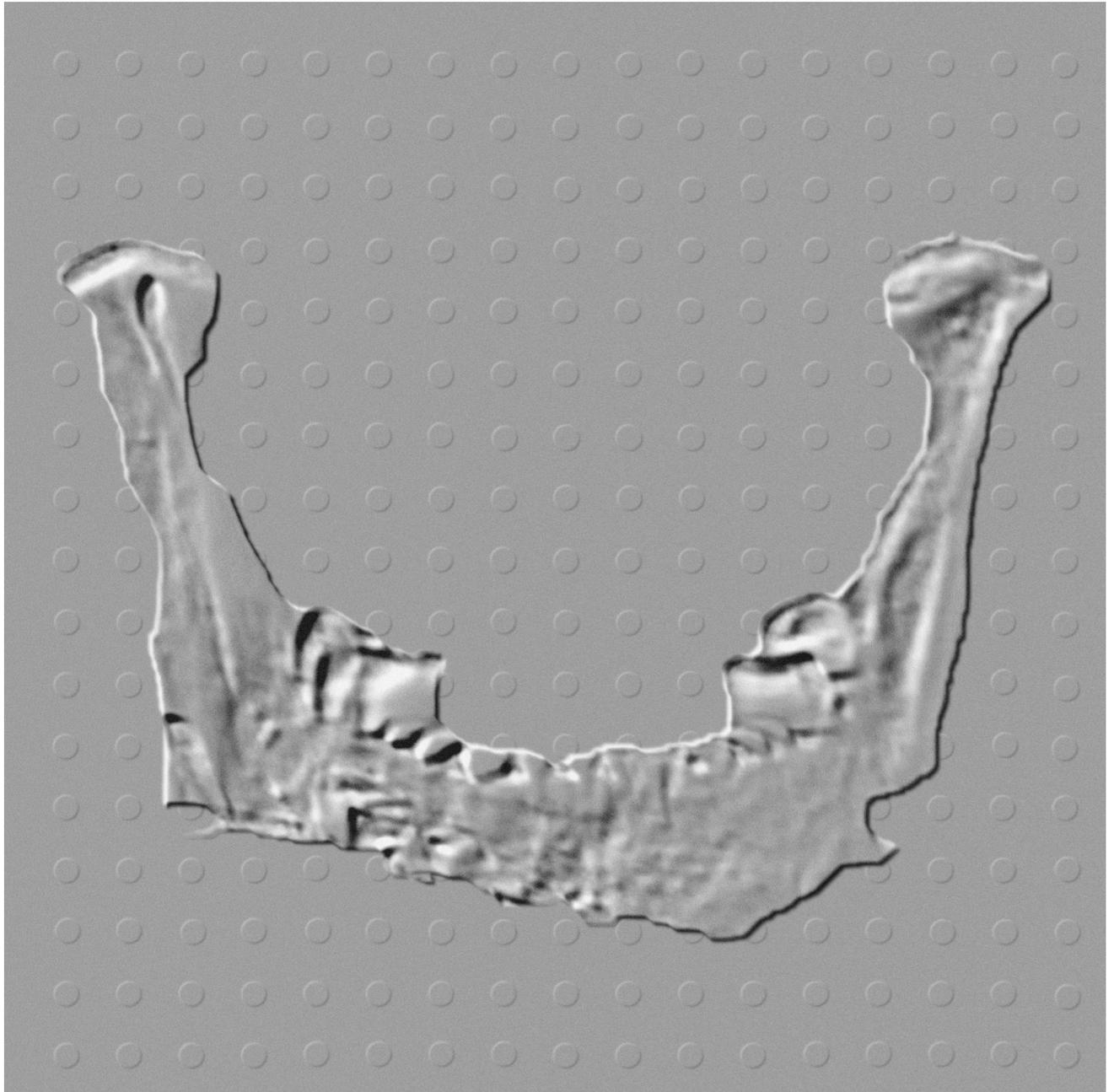


48



**Imagen 32** (Arriba): CONDORELLI, Celine. Another reality. After Lina Bo Bardi, 2016. Vista de la instalación, replicando el dispositivo de Bo Bardi. © Stroom den Haag, Holanda. **Imagen 33** (Centro): BO BARDI, Lina. Vista de la pinacoteca del Museo de Arte de São Paulo, 1968. © Paolo Gasparini. **Imagen 34** (Abajo): BO BARDI, Lina. Vista del Museo de Arte de São Paulo, 1970. © Instituto Bardi / Casa de Vidro / Paolo Gasparini.

# PROPUESTAS



**Imagen 35:** RUBIO TAPIA, Miguel. Extracto de la publicación *2 pisos/2 posiciones*, 2023 Imagen digital

# LA LÓGICA ES UN ESQUELETO

“¿Cómo sería ser contrabandeado por el futuro, para subvertir sus condiciones antecedentes? ¿Cómo sería ser una ciberguerrilla escondida en un camuflaje humano tan avanzado que incluso el propio software es parte del disfraz? ¿Exactamente como esto?” (Land 2019, p.113)

La lógica es un esqueleto es la materialización de la investigación ya mencionada en el marco teórico, a través de una serie de piezas impresas y conferencias performáticas, realizadas en el IVAM, en Valencia, y en TEA, en Tenerife, en 2023. Más allá de tratar con las problemáticas de la representación colonial, no resueltas en el presente, las piezas también trabajan desde una puesta en duda de la propia condición de documento y el carácter verosímil que se le atribuye, en oposición a lo monumental de la definición de obra de arte.

50

El acercamiento que pretendía con la investigación era hacia los mecanismos de representación coloniales camuflados en formas de producción de conocimiento. La descripción de viajes y encuentros, en un juego de tensiones entre la literatura y el bosquejo visual, la medición del territorio, unificando la multiplicidad de mundos en una sola imagen correspondiente al régimen representacional del imperio; la traducción de costumbres y formas de vida a lo propio, introduciendo aquello que se puede convertir en productivo en el canon del relato universal y excluyendo lo otro (Véase Fanon 2009). Por último, me interesaba investigar qué mecanismos hacen levantar los cuerpos dentro de las varias imágenes que activaban las relaciones.

Si Hegel entendía la lógica como una metodología que vertebraba y estructuraba todo el pensamiento dialéctico, donde nuestro marco de actuación sería en contra de nuestra inclinación (Véase Hegel 1966, p.195-196), las piezas se mueven en forma de conciencia desventurada<sup>38</sup>. Una columna vertebral que pierde solidez y se inclina.

Hubo un momento donde, en el canon de pensamiento occidental, pudimos pensar que había una verdad y una estructura mediante la que se nos mostraba y permitía discernir lo que era, de lo que no. Así, Derrida no sólo da con la evidencia de su historicismo y atadura a un contexto ideológico concreto, sino que plantea una práctica de acercamiento interesante cuando comenta que “tenemos pues, la impresión de no poder plantear ya nunca más la cuestión del concepto, la historia del concepto, y especialmente del concepto archivo. No podremos seguir haciendo al menos según la moralidad temporal o histórica dominada por el presente o el pasado. Ya no nos sentimos con derecho a plantear cuestiones cuya

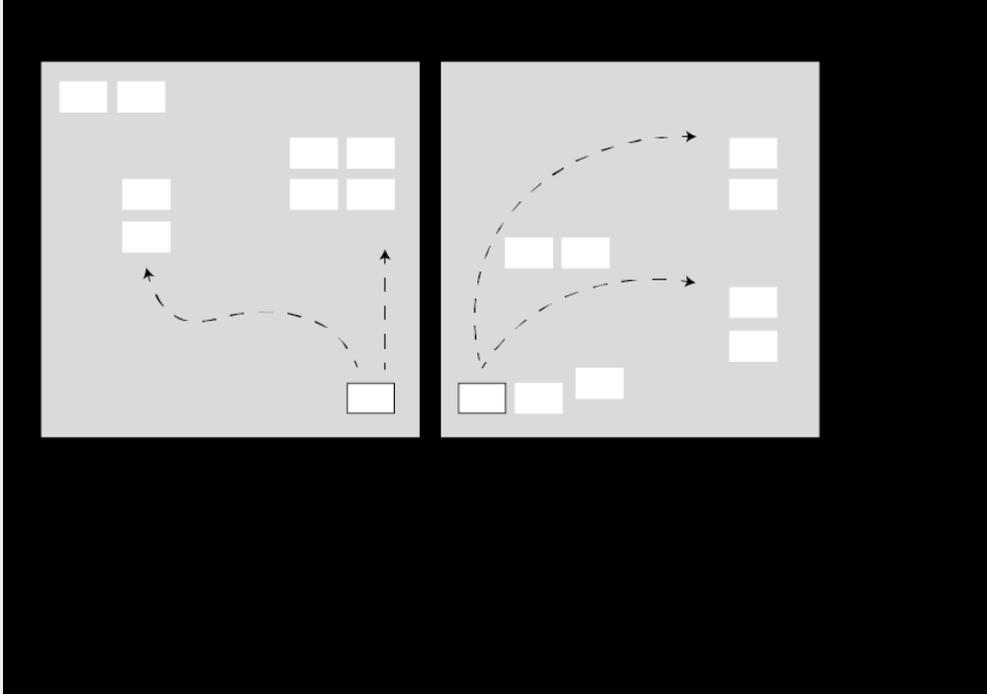
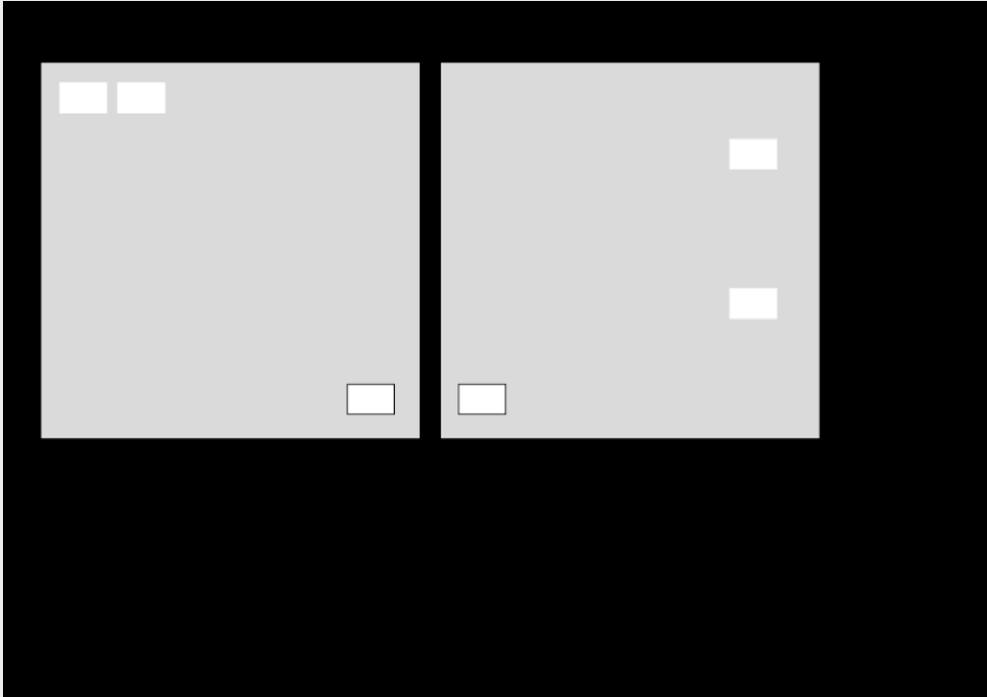
**38** Hegel emplea este término como una especie de aberración dialéctica. En el movimiento de la inteligencia exteriorizándose para interiorizar sus propios productos, el autor contempla la posibilidad de un repliegue en la exteriorización. Donde la inteligencia acabaría subordinada a sus propios productos, pensando el fenómeno por el fenómeno. Lejos de seguir a Hegel en sus términos, me parece un mecanismo interesante para explorar cómo nos relacionamos con una carga material, cómo la damos por hecho o la extrañamos.

forma, gramática y léxico parecen sin embargo tan legítimas, a veces tan neutras” (Derrida 1997, p.41).

Las piezas son articulaciones que imitan y ponen en duda estos mecanismos de estructurar hechos. Los sistemas de enunciación y descripción, que rodean al cuerpo en la arqueología, y determinan narraciones, aparecen aquí manipulación, para plantear otras orientaciones. Codificaciones e infiltraciones que invierten la relación de observación y producción de conocimiento. Si el centro “depende de sus otros” (Pratt 2010, p.26) para pensarse, me interesa pensar qué forma toma una invasión de ese mecanismo desde ese otro señalado. En resumen, la creación de esta forma de acercarme materialmente a la investigación, coincide plenamente con la obsesión que lleva a Donna J. Haraway a dudar de la universalidad: “Como todas las neurosis, la mía remonta hasta el problema de la metáfora, es decir, el de la relación entre los cuerpos y el lenguaje” (1995, p.318)



**Imágenes 36** (Arriba) y **37** (Abajo): Imágenes de la conferencia *2 pisos/ 2 posiciones*, en conversación con la artista Maï Diallo [37], 2023. En TEA, Tenerife. La conferencia se realizó en la exposición *La conquista del mundo a través de la imagen*, sobre Óscar Domínguez [36], con motivo de la residencia *Producción 0: Una detonación invisible*, coordinada por Raisa Maudit. La conferencia se realizó proyectando varias piezas de archivo de *La lógica es un esqueleto*, debajo de la pieza *Volver al pasado* (1957), de Remedios Varo [Imagen 17].



**Imágenes 38 (Arriba) y 39 (Abajo):** Diagramas explicando la dinámica de la conferencia de *La lógica es un esqueleto* a través de la colocación del archivo sobre la mesa, 2023. Imagen digital.



53



**Imágenes 40 (Arriba) y 41 (Abajo):** Imágenes del antes [40] y después [41] de la conferencia performática, realizada en el IVAM en febrero de 2023. La colocación de las piezas de archivo se realizó sobre dos planchas de pladur, una ligeramente más elevada que la otra, mediante cilindros de *foam*, empleados en proteger estructuras de construcción. Algunas piezas estaban atornilladas al pladur, para servirme de ellas como ejes de la conferencia e ir colocando el resto de archivo desde relaciones de afinidad.



El mirar de estos insulares no desmiente su buen natural, está lleno de expresión en las mujeres y casi provocativo. Humildes y afables en general, pero en extremo susceptibles; sus ojos melancólicos se animan con el gesto, con una palabra, y descubren todos los movimientos del alma; su semblante lo revela todo a la menor sensación, la alegría brilla por todas partes: es una risa que nada puede contener; todos los miembros se conmueven para acompañar el gozo del corazón; o bien en la desesperación que se exhala en sollozos, buscando quien simpatice con sus penas y atormentándose en su delirio.

El guanche no ha muerto, por el contrario, ha pervivido constituyendo la mayoría de la población de las Islas. Este «descubrimiento» de Berthelot ha pasado por ser su contribución más notoria. Ahora bien, ni por su propia metodología de investigación ni por su recopilación de datos, tal descubrimiento se puede calificar de original. Fue el resultado de la fiel aplicación de los principios teóricos de la raciología, del único e incuestionado paradigma antropológico durante todo el siglo xix. Y Berthelot no fue precisamente su inventor. De entre otros, estos principios los tomó de William F. Edwards. El fundador de la Sociedad de Etnología apuntó el que sería, con ligeras modificaciones, el principio básico de la raciología: En «Los caracteres fisiológicos de las razas humanas, considerados en su relación con la historia», de 1829, Edwards expuso que «Los principales caracteres físicos de un pueblo pueden conservarse a través de una larga serie de siglos en una gran parte de la población, a pesar de la influencia del clima, de la mezcla de razas, de las invasiones extranjeras y de los progresos de la civilización. Debemos, pues, esperar encontrar entre las naciones modernas, con algunas ligeras variaciones y en una proporción más o menos grande, los rasgos que los distinguían en la época en que la historia nos enseña a conocerlos». Sin necesidad de datos empíricos ni de mediciones craneométricas —que tan de moda estarían pocas décadas después—, Berthelot sólo tuvo que limitarse a adaptar esta tesis a la prehistoria de Canarias. Salvo que el genocidio haya hecho desaparecer a la población, los caracteres esenciales de la raza perdurarán indefinidamente. Como los guanches no fueron exterminados, extremo que Berthelot afirmó con rotundidad, su fisonomía y carácter habrían de reproducirse generación tras generación en la población canaria después de la conquista. El plan de Edwards fue, lógicamente, de fácil aplicación para Berthelot. Bastaba por tanto con realizar el retrato físico y psicológico de los canarios actuales para obtener, por extrapolación, el de los guanches. En esto consistió, sencillamente, el gran «descubrimiento» de Berthelot, a partir del que se elaboró la imagen del guanche más sólidamente implantada hasta la actualidad. Berthelot estimó no sólo que el tipo guanche sobrevivió, sino que era dominante, especialmente en el campo y aun en la ciudad. Y observando a los campesinos de su época plasmó la siguiente estampa:



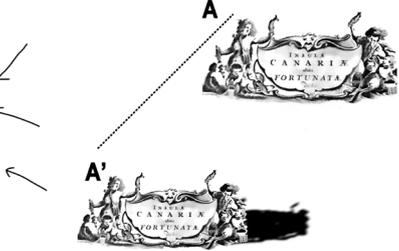
1. Ese imaginado ellos representa a la invisible conspiración de científicos y de filósofos masculinistas que gozan de laboratorios y de abundantes subvenciones y, el nosotros, a «las otras», esas mujeres a quienes (...) se nos prohíbe no tener un cuerpo o poseer un punto de vista o un prejuicio en cualquier discusión (rencores paranoicos y académicos).
2. sus patrones tienen un enorme interés en lanzarnos arena a los ojos
3. Aquí, los artefactos y los hechos forman parte del poderoso arte de la retórica. La práctica consiste en persuadir y todo está enfocado hacia la práctica. Todo conocimiento es una condensación en un terreno de poder agonístico.
4. La estabilización y el almacenamiento del texto de la naturaleza humana promete costar más que su escritura, lo cual es un terrible panorama de la relación entre el cuerpo y el lenguaje para aquellas de nosotras que aún quisiéramos hablar sobre la realidad con más confianza (como todas las neurosis, la mía remonta hasta el problema de la metáfora, es decir, el de la relación entre los cuerpos y el lenguaje).
5. El formalismo es un ejercicio de manipulación.
6. estas interacciones sólo pueden manifestarse como perforaciones. Lo sólido devora su exterior.

**Imagen 43:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Guanches y catastrofismo espinal* (8). Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4. La amplitud del archivo está disponible para descarga y libre navegación a través de este link: [https://drive.google.com/file/d/1BmK7zV2qF8d8lOQruPpBn4K5Zdi2p8Gn/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1BmK7zV2qF8d8lOQruPpBn4K5Zdi2p8Gn/view?usp=drive_link)

La sombra como dispositivo del movimiento. Inicio (A-A').  
Aparición del clima como consecuencia del mapa (A').

Im. 31. Basándose en la famosa pintura del siglo XV —o acaso en la aligación— de Cornelis Anthonisz, Willem Inhoudt pintó el mapa de Amsterdam. En esta obra característica, trata de combinar la naturaleza gráfica del mapa con un paisaje que muestra a la pintura en un paisaje. La línea que envuelve los edificios importantes en el mapa —semejante a un paisaje— muestra un paisaje urbano. El mapa se representa en que la ciudad está representada coloreada y salpicada de manchas de luz y sombra amarilla. La ciudad está coloreada. Matar envía una ambición para plasmar un problema pictórico. En un *Haarlemmer* (fig. 88). Realidad aparece un paisaje que Matar no pudo recrear. El que el autor pintó en el cielo para incluir los ríos, que en el mapa pintado de Vermeer. Como un fondo para su estilo pictórico. Hemos visto un momento por lo que un mapa y una perspectiva puede ofrecer. La *Vista de Delft* de Vermeer es la solución pictórica al problema de que el paisaje y una perspectiva puede ofrecer. Se ofrece una perspectiva en el modo de los grabados de vino ucraniano, pero es difícil recrearla a un modelo. La ciudad de Delft ocupa un espacio en relación al gran plano, así cubierto, pero su presencia es más dominante: cielo, agua, luz y sombra parecen estar allí para embellecer. De acuerdo a un autor, tener un mapa en un paisaje en los mapas: la elección pictórica de la perspectiva. En el *Vista de Delft* de Vermeer, la cartografía por el mismo se convierte en una forma de dibujo.

Un elemento fundamental en la transformación del medio gráfico en pintura es la aplicación de color. Fundamentalmente el color no se utilizó solo de una forma simbólica. Aunque los mapas se reproducían en grabado, la aplicación del color los hacía difíciles de conseguir, se dice, en un dibujo original y a la acuarela. En los mapas pintados, el color toma el papel de la línea. Así, como había sido un dibujo de un paisaje, el color se utilizó en la Europa septentrional. Dentro del círculo en su *Paisaje grande de Haarlem*, en el *Cielo* y en su paisaje. En la *Historia del siglo XVII*, De Chirp realizó también muchos de sus dibujos de animales en sus originales, y no en reproducciones, sorprende la abundancia con que se emplea el color. La acuarela es una técnica que destaca la diferencia entre dibujo y pintura, y fue empleada principalmente por el carácter inmediato que permite dar a la representación. Finalmente, a la acuarela, que es una técnica que permite al dibujo mostrar simultáneamente los aspectos simbólicos y representativos del dibujo como representación (como registro sobre una superficie) y el dibujo como imagen representativa.



**Imagen 44:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Descripción (Clima)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4. **Imagen 45:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Descripción (L'ecorce)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4. **Imagen 46:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Descripción (Fondo-figura)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4. **Imagen 47:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Descripción (Bautismo)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

44.

Aceptar la realidad del tamaño, tal como la vemos el ojo con la ayuda de las lentes, plantea la cuestión de la fidelidad y coherencia en la imagen. Venir una parte de una imagen, cuando una lente amplía el tamaño de una parte de ciudad, y de otro cuando parece mucho más pequeña que una parte de ciudad. ¿Cuál de los dos viene en la realidad? ¿Cómo definir la identidad de la cosa del mundo cuando los vemos con un aparato de tamaño? ¿Pueden contar en nosotros que? ¿Pueden entonces se haber rechazado las lentes juntamente porque se consideraba que representaba la realidad real? La complejidad de imágenes en la irremediable cuestión del tamaño significa que acepta el hecho de que al producir una imagen dentro una lente transparente.

1-1

Desde la organización espacial a la representación de los objetos y el uso del pigmento en una, una parte para lo que necesitamos en esta actividad, se ha observado en algunas ocasiones la cámara oscura. Pero en en estos aspectos una demostración del uso de la cámara es, en efecto, establecer una diferencia entre la visión natural y un dispositivo visual del aparato. En lugar de ser un representante de la visión natural, la cámara oscura se convierte en un recurso estético. Además de ello, también es el arte de la imagen de tender a la realidad y a su réplica en la imagen, estando copiando las anomalías del instrumento.

1-1

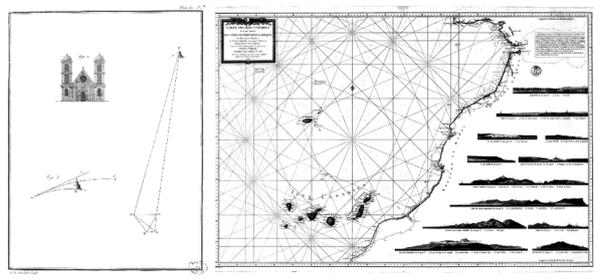
Trasero a la naturaleza para explicar el arte figurativo holandés está justificado por un específico ambiente cultural: los interiores empíricos de lo que se ha dado en llamar la época de la ilustración. Se caracterizó por la representación de interiores de la época de la Ilustración, la flora, el cuerpo humano y sus fluidos. Pero si consideramos en qué consiste esa observación empírica nos encontramos con una sorpresa. En lugar de haber una concentración directa en la naturaleza, lo que habíamos en una descripción en los aparatos, los instrumentos que nos ofrecen la naturaleza representada. El giro principal con las lentes. Los lentes y los espejos para las representaciones para el lugar entre las imágenes del arte, que también son, naturalmente, representaciones. El arte de la imagen se advierte junto con la necesidad.

Pero al definir el propio ojo humano como un mecanismo productor de imágenes y definir la realidad como representada por una perspectiva al mundo; que representamos para una peculiar identificación entre descubre y hacer

1-1

Aunque, la visión se produce por una pintura (ficticia) de cosas vistas que se forman en la superficie de una lente.

45.



La figura emblemática, Vermeer lo reconoce, no es sino una de sus modelos habituales, disfrazada para representar a la Historia. Está posando, interpretando un papel. Sobre la mesa, las telas, los libros y la máscara -cualquiera que sea el significado que se le atribuya- son los mismos materiales con que se puede componer una identidad emblemática.

46.

La falta de un marco previo (la realidad representada en las pinturas holandesas a menudo parece cortada por los bordes de la obra, o, a la inversa, parece extenderse por fuera de sus límites, como si el marco fuera un retoque final y no un recurso previo de la composición); un poderosísimo sentido del cuadro como superficie (como un espejo o un mapa, pero no una ventana) sobre la cual pueden imitarse o escribirse palabras junto con los objetos.

(-)

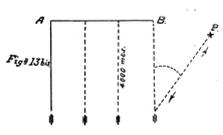
Desde los insectos y las flores hasta los nativos de Brasil en tamaño natural o los enseres domésticos de los habitantes de Amsterdam. Los mapas impresos en Holanda describen el mundo y Europa para ella misma. El ellas es una forma decisiva de conocimiento histórico a través de la imagen cuya extensa difusión en la época se debe a los holandeses. (...) Mientras que en otros países una batalla sería relatada en un gran cuadro de historia preparado para el rey y su corte, los holandeses harían un popular mapa de noticias.

(-)

Las imágenes documentan o representan los comportamientos. No son prescriptivas, sino descriptivas. Se percibe un constante afán por establecer distinciones, por retratar cada cosa sea una persona, una flor o un tipo de conducta -para darla a conocer. Pero junto a esta manía de definir se da cierto relajio con la cuestión de los límites. Es notorio que el arte holandés tiende a confundirse con la vida. Y esas barreras culturales y sociales tan fundamentales para la definición del Occidente europeo.

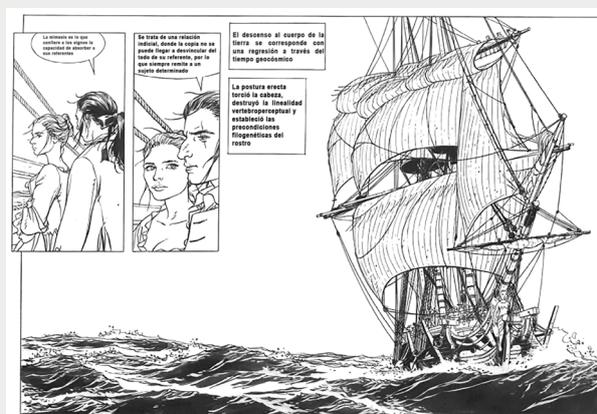
El lenguaje stripa tipos naturales. Las palabras refieren a las cosas a través de descripciones o a través del bautismo.

47.



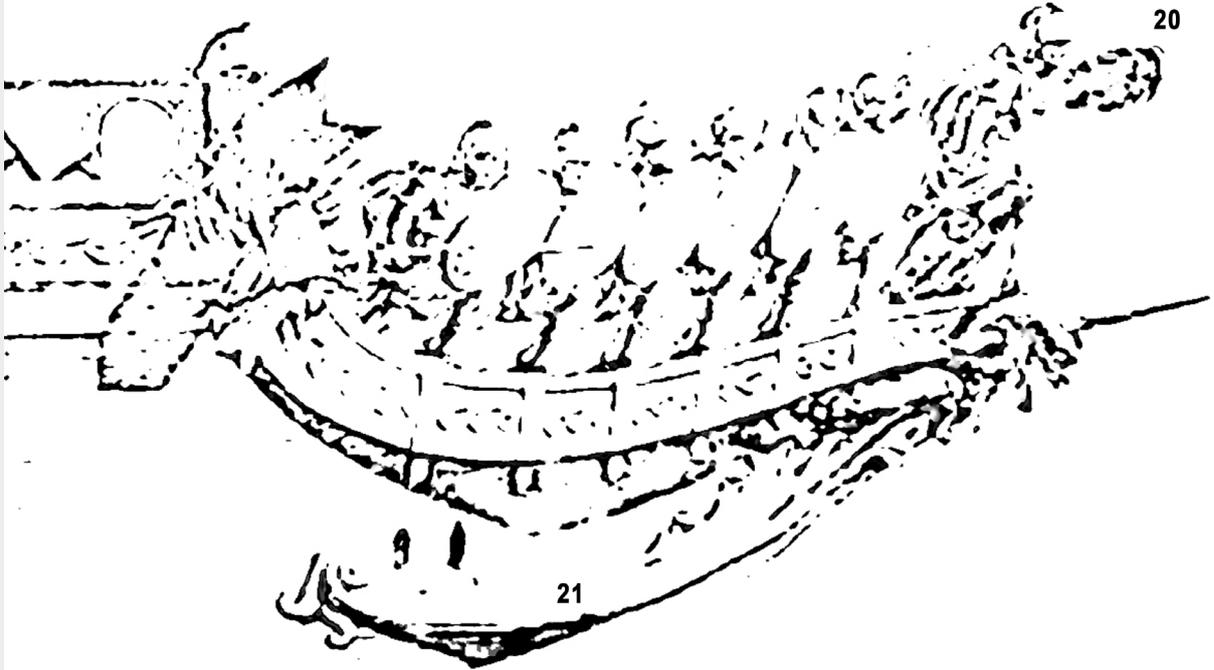
**Imagen 48** (Izquierda): RUBIO TAPIA, Miguel. *No hay salida a la mimesis (1)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4. **Imagen 49** (Derecha): RUBIO TAPIA, Miguel. *No hay salida a la mimesis (2)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4. Se trata de una intervención sobre el cómic erótico de Patrice Pellerin, *The Springer* (1999), que introduce el relato sexual en las expediciones de Jean-Charles de Borda a Canarias, y toma como apuntes gráficos las imágenes de Pierre Ozanne realizadas en la expedición. La intervención consiste en colocar textos de Reza Negarestani y Donna Haraway en los diálogos de los dos personajes, convirtiendo un relato de piratas en un punto de fuga sobre las expediciones coloniales.

En la página siguiente. **Imagen 50** (Arriba): RUBIO TAPIA, Miguel. *Ornamento e hiperstición (9)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4. **Imagen 51** (Abajo): RUBIO TAPIA, Miguel. *Ornamento e hiperstición (2)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4. Este apartado de la investigación se centraba en bocetos y apuntes gráficos que realiza Pierre Ozanne en Canarias en 1776. Las ilustraciones son ornamentos de proas de barco, que van desde símbolos de poder coloniales, a símbolos de masculinidad, a perros y criaturas mitológicas.

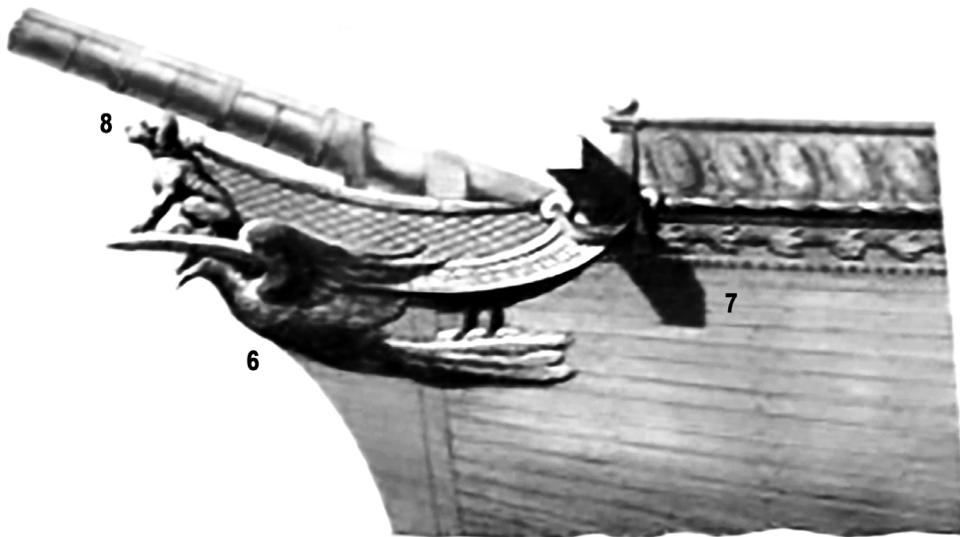


20. La idea de abducción en Peirce- 'alejarse' (ab + ducere) -está en el centro de su pragmática hipersticional. El pensamiento se sofoca cuando reina la retroalimentación negativa. El razonamiento abductivo no necesita seguir lógicamente de observables o premisas evidentes (como con la deducción), o de información excluida pero necesariamente implicada (como con la inducción), sin ataduras a las condiciones iniciales, y aunque no es análogo al descubrimiento o la justificación, está profundamente entrelazado con ambos.

21. La potencia de la realidad es una función de la consistencia, pero una guarida para la puesta en escena ayuda. Uno debe esforzarse hacia la construcción de un mundo consistente que realice la reterritorialización necesaria para que la hiperstición surta efecto, requiriendo inevitablemente el mimetismo de jerarquías y patrones epistemológicos y formalistas por los cuales algo puede ser ratificado en solidez conceptual.



58



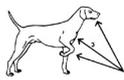
6. La apofenia, convencionalmente categorizada como un error patológico de reconocimiento de aglomeraciones significativas de información dentro del ruido, puede ser valorada positivamente en términos de su capacidad para encontrar nuevos patrones y, por lo tanto, inventar el futuro. Es una delgada línea entre la creatividad y la paranoia. (La premonición lovecraftiana obligatoria: "Lo más misericordioso del mundo, creo, es la incapacidad de la mente humana para correlacionar todos sus contenidos... Algún día, la unión del conocimiento disociado abrirá perspectivas tan aterradoras de la realidad, y de nuestra espantosa posición en ella, que nos volveremos locos por la revelación o pasaremos de la luz mortal a la paz y la seguridad de una nueva era oscura).

7. ¿No afirmó el padrino de la antropología cibernética Gregory Bateson que "todo lo que no es información, ni redundancia, ni forma y ni restricciones es ruido, la única fuente posible de nuevos patrones"?

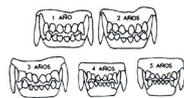
8. "Un perro es distinto; lo que les reprocho ante todo a los perros es que ladren. El ladrido me parece de veras el grito más estúpido. Sabe Dios que hay gritos en la naturaleza, hay muchos tipos de gritos, pero el ladrido es sin duda la vergüenza del reino animal, vaya; en cambio, puedo aguantar, aguanto mejor (siempre que no sea por mucho tiempo)... el grito, no sé cómo se llama, el aullido a la luna, un perro que aúlla a la luna, lo soporto mejor (...) que el ladrido. Y además, desde que hace poco me enteré que los perros y los gatos defraudaban a la seguridad social, mi antipatía ha aumentado más aún." Gilles Deleuze



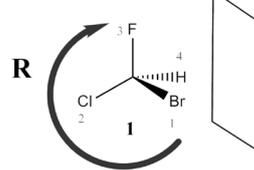
Nosotros, como sistemas representacionales, nunca hemos estado en contacto (inmediato) con nada que no fuese nuestros propios modelos: esto también apela no únicamente al conocimiento estructurado sino también a las formas de representación en general, ya sea sentencial o sintiende. Por lo tanto, lo mundano (entendido como un sintoma global), procede no sólo de aperturas racionales sino también de aperturas nerviosas (donde el término apertura es sólo el requisito de restricción a través del cierre para una perspectiva), y podemos generalizar sobre armaduras vertebrales y conceptuales: para la finitud (como una implexión hacia una endogeneidad sistemática identificable a través de formas de construcción neurales y jurídicas) se incrusta de forma adecuada en su propia prehistoria. (..)



Hemos estado colapsando hacia dentro desde mucho antes que empezásemos a orientarnos racionalmente en este planeta.



Aristóteles anuncia que los pájaros no vuelan hacia detrás o desde la cola. Esto no es simplemente un hecho de etología aviaria, sino un exponente de las coreografías del mundo, que en principio, son resistentes. Cualquiera muestra de un mundo resistente debe cohibir estas coreografías, por ejemplo, debe delimitar sus series en una forma finita que contribuya a esos movimientos.



Sin duda, Dean MacCannell estaba en lo cierto cuando afirmó que «La sociedad global acepta a los grupos minoritarios en la medida en que se contentan con ser imágenes 'auténticas' de sí mismos; hace ahora con admiración lo que ya hacía antes con perros y fueles. Desde la conquista, los muy numerosos viajeros que recalaban por las islas, al no encontrar ningún atractivo en los canarios «vivos» y «reales», aliviaron su pulsión exótica en los aborígenes



«muertos» e «imaginados». De esta forma, todos se entregaron con pasión a la tarea de describir a los guanches, término que fue consolidándose como el etónimo genérico para los aborígenes de todas las islas.

“Que los antiguos canarios fuesen una nación original y de costumbres simples, semejantes a las de los héroes y patriarcas, es fácil convenarlo, porque, cualquiera que pase mentalmente los ojos por sus usos, ideas, ceremonias y modos de pensar; que examine su gobierno y su religión; que compare su tenor de vida con el de los primeros hombres, no hay duda tendrá la satisfacción, y aun el placer, de encontrar la naturaleza en toda su simplicidad y primera infancia.”

1. El cartografiado se erige en un espacio cotidiano cuando el mundo se percibe como un espacio de formas espaciales, no es otro mundo que el cotidiano espacio de la relación de la realidad que propiamente el cartografiado, "transformado en un espacio artificial, el mundo que se abre a la vista".

2. La totalidad abstracta. El cartografiado del mundo requiere de una totalidad precisa entre dos límites: una línea que define el espacio y una línea que define el espacio. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

3. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

4. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

5. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

6. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

7. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

8. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

9. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

10. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

**Imagen 52: RUBIO TAPIA, Miguel. Guanches y catastrofismo espinal (4).** Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4. **Imagen 53: RUBIO TAPIA, Miguel. Guanches y catastrofismo espinal (5).** Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4. **Imagen 54: RUBIO TAPIA, Miguel. Traducción (1).** Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4. **Imagen 55: RUBIO TAPIA, Miguel. Traducción (2).** Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4. **Imagen 56: RUBIO TAPIA, Miguel. Traducción (23).** Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

1. un mundo cartografiado. El mundo cartografiado es un mundo que se abre a la vista. El mundo que se abre a la vista es un mundo que se abre a la vista.

2. Para avanzar el espectador se abre a la vista. El mundo que se abre a la vista es un mundo que se abre a la vista.

3. La totalidad abstracta. El mundo cartografiado es un mundo que se abre a la vista. El mundo que se abre a la vista es un mundo que se abre a la vista.

4. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

5. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

6. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

7. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

8. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

9. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

10. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

24 CHAPTER ONE

1. un mundo cartografiado. El mundo cartografiado es un mundo que se abre a la vista. El mundo que se abre a la vista es un mundo que se abre a la vista.

2. Para avanzar el espectador se abre a la vista. El mundo que se abre a la vista es un mundo que se abre a la vista.

3. La totalidad abstracta. El mundo cartografiado es un mundo que se abre a la vista. El mundo que se abre a la vista es un mundo que se abre a la vista.

4. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

5. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

6. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

7. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

8. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

9. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.

10. La representación espacial de la totalidad precisa porque establece un mundo de formas espaciales que se abre a la vista. El espacio que se abre a la vista es un espacio que se abre a la vista.



# HAY UN CUERPO SUSPENDIDO EN EL AIRE Y NADIE SABE SI ESTÁ FLOTANDO O ESTÁ CAYENDO

Por todo el trabajo, diálogo y tiempo, estas piezas son tan mías como de Claudia Pastomas y de Eduardo Hodgson, con quienes fueron pensadas y llevadas a cabo. Este apartado lo pienso como una conversación con ellas.

“El estilo mobiliario de la segunda mitad del siglo XIX únicamente lo ha descrito y analizado satisfactoriamente a la vez cierta clase de novelas policíacas en cuyo centro dinámico se halla el terror provocado por la casa. La disposición de los muebles es al mismo tiempo el plano de las trampas mortales, y la serie de habitaciones prescribe a la víctima el trayecto de su huida. Que precisamente esta clase de novela policíaca comience con Poe – es decir, en una época en la que apenas quedaban ya viviendas de ese tipo – no prueba nada en contra. Pues sin excepción los grandes escritores ejercen su arte combinatorio en un mundo que viene tras ellos, tal como las calles parisinas de los poemas de Baudelaire no existieron sino después de 1900, ni tampoco antes los personajes de Dostoievski. El interior burgués de los años sesenta a noventa, con sus gigantescos aparadores rebosantes de tallas de madera, los rincones sin sol donde se alza la palmera, el balcón parapetado por la balaustrada y los largos corredores con la cantarina llama de gas, solo al cadáver le resulta adecuado como morada. «En este sofá la tía solo puede ser asesinada». La inánime opulencia del mobiliario únicamente se vuelve verdadera comodidad ante el cadáver” (Benjamin 2015. p.19)

60

Los muebles, como los piensa Benjamin, determinan la forma de los cuerpos y el tipo de movimiento que realizan sobre el espacio. Parecen una especie de trampas, o fuerzas centrípetas, que atraen a quienes habitan esas salas sobre sí para provocar su muerte. Los espacios parecen invertirse y no estar condicionados por sujetos que ordenan un cuarto para mayor comodidad o por un interés decorativo, sino que los muebles, como fetiches, mercancías, tienen agencia sobre lo vivo. Son una especie de aparatos que esperan un uso poco común de ellos.

Ya apunté en el marco teórico que Kant plantea la génesis del pensamiento político a través de la orientación espacial en nuestro cuerpo. En una habitación oscura, la primera herramienta de guía sería la capacidad de distinguir en nuestro cuerpo dónde está la izquierda, la derecha, lo posterior y lo anterior. Heidegger también considera el cuerpo anatómico como base política, aunque vincula la orientación espacial a la familiaridad con el mundo (Véase Heidegger 2012). Estos posicionamientos me interesan desde el orden

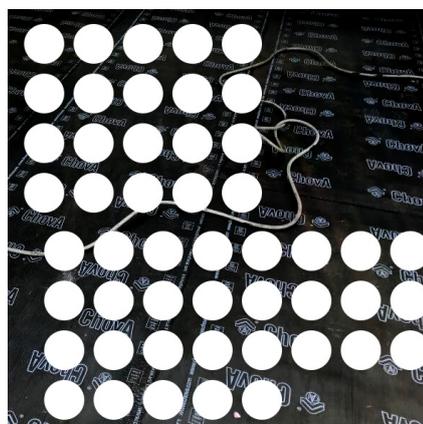
que propone Sara Ahmed, al sintetizar a ambos filósofos, donde “orientarse implica alinear el cuerpo y el espacio: solo sabemos en qué dirección girar una vez que sabemos en qué sentido estamos orientados (...) Nuestra familiaridad con ciertas habitaciones, incluso a oscuras, puede permitirnos determinar nuestro rumbo” (Ahmed 2019, p.20).

Si estamos de acuerdo con la autora, cuando “incluso en un entorno extraño o desconocido podemos orientarnos por nuestra familiaridad con las formas sociales” (Ahmed 2019, p.20), hay algo con esas formas sociales que produce exactamente todo lo contrario. La mesa como objeto, y las tensiones entre la familiaridad de su forma social y lo espectral de su carácter fetichista, vienen de la capacidad de este mueble para hacer operar de nexo entre más objetos. La llamada pintura del siglo de oro holandés construye el mundo global, como imagen única, desde su fuerza de atraer más objetos. Tras la reforma protestante y ante la coyuntura de no tener una tradición en la que reconocerse (recordemos que el protestanismo rompe con el culto a la imagen cristiana), la pintura holandesa del siglo XVII está forzada a atar estímulos, trazos de cultura que no se encontraba cohesionada. La invención de la vida privada, de la familia nuclear como la entendemos bajo el capitalismo, y la conquista del mundo literal, desde las rutas de comercio global, y su posterior captura en imagen. Vincular ambas situaciones en una misma imagen requería de una serie de bisagras entre hechos. Conectores, saltos camuflados. En la gran mayoría de Vermeer aparecen mesas, nexos del correlato, que permiten unir mapas y cuerpos en vida privada. La repetición de estos pliegues es lo que nos lleva a constituir una imagen como modélica, de hacer modulaciones.

“El cuerpo ya no puede soportar ser un cuerpo” (Lispector 2012, p.62)

61

Conectando también el origen de la cibernética a los varios trazados oceánicos que se abren con la cartografía moderna (Véase Ramachandran 2015), cabe destacar su base como una unión más con el problema de la representación: lo modular. Concretamente, las proporciones de un cuerpo y cómo se podría dividir o reordenar para introducirlo de forma eficiente en una versión más pequeña de sí mismo. La instalación la pienso en estos términos. Como un ejercicio de pensar la investigación realizada sobre la postura colonial a través de formas y materiales que condicionan la postura o producen ritmos, pero que



**Imagen 57** (Izquierda): RUBIO TAPIA, Miguel. *Boceto sobre los diagramas y Judd*. Collage digital, 2023.

**Imagen 58** (Derecha): RUBIO TAPIA, Miguel. *Boceto sobre los módulos y la tela asfáltica*. Collage digital, 2023.

se resisten a ser forma. Elementos que funcionen de valor añadido a otros elementos estructurales para acoplarse y cambiar la sensación espacial. Por ejemplo, la tela asfáltica y su uso para aclimatar el espacio, o el levantamiento de segundas arquitecturas y materiales modulares como el pladur, que además de producir un escenario, me interesa verlo como una traslación literal del levantamiento estudiado en el caso de las momias y los cuadros ya mencionados.

Como apunte, la réplica con materiales encontrados de los diseños de mesas de Donald Judd viene dado por el interés de pensar su metodología. Pensar el diseño de mobiliario en los términos minimalistas de escalas corporales totalmente higienizadas, alcanzando el punto en el que casi todo su diseño mobiliario parece confundirse entre mesas, camas, tumbas o sillas. Este gesto de hacer contingente un objeto, de hacer tibio un material templado, me interesa unirlo y trabajarlo desde la colocación de momias sobre la mesa, debido seguramente a la limitación económica de la burguesía que adquiriría momias en forma de “souvenirs exóticos” (Véase Estévez 2007). La instalación desea hacer obvia esta relación. Señalar las estructuras que levantan al objeto a la vez que se señala el propio objeto.

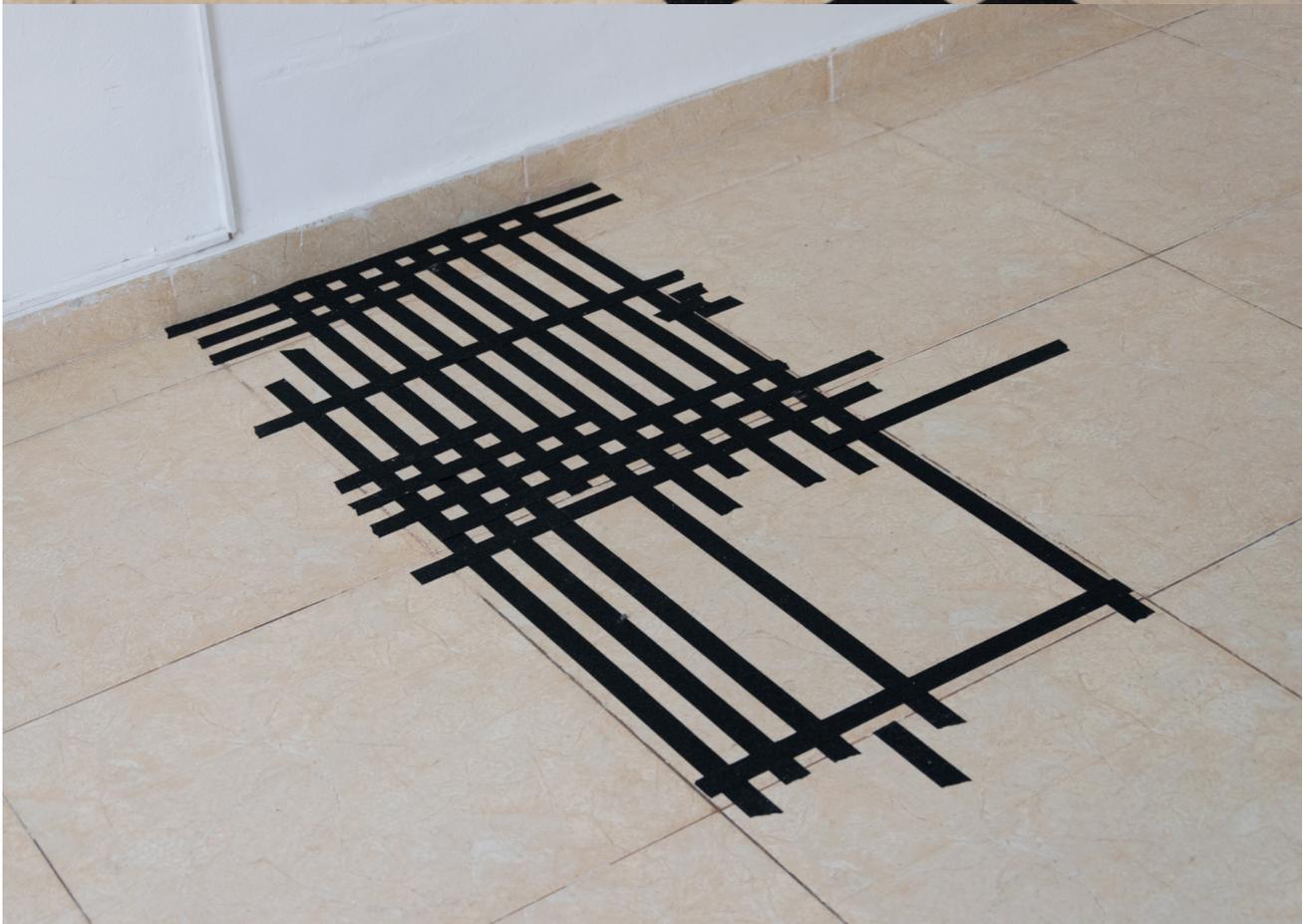
62



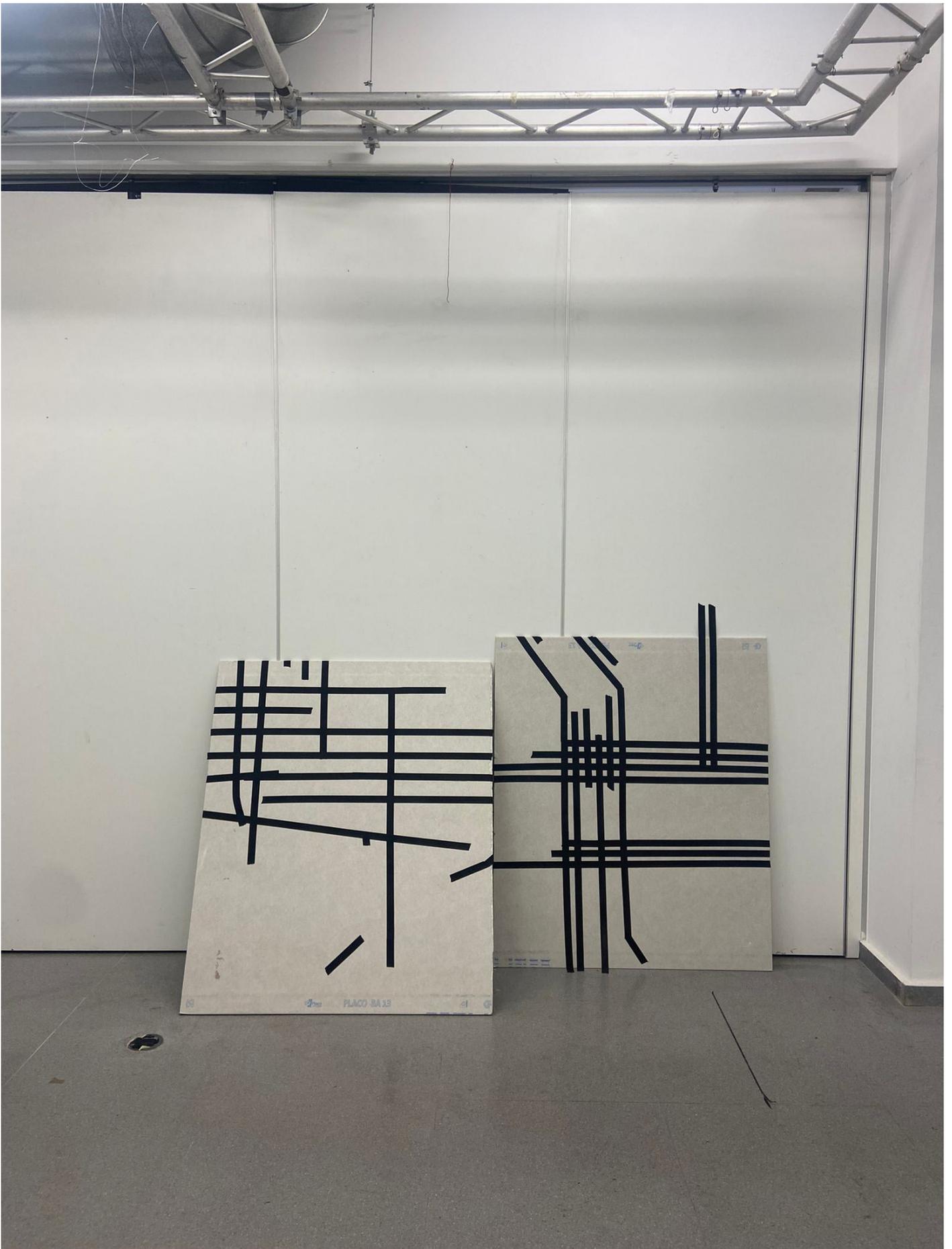
**Imagen 59** (Arriba): RUBIO TAPIA, Miguel. *Boceto sobre Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación, serigrafía sobre malla de protección, 2021. **Imagen 60** (Abajo): RUBIO TAPIA, Miguel. *Boceto sobre Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación, Cinta antideslizante y cajas de control eléctrico, 2021.



63



**Imagen 61** (Arriba): RUBIO TAPIA, Miguel. *Boceto sobre Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Cinta antideslizante, 2021. **Imagen 62** (Abajo): RUBIO TAPIA, Miguel. *Boceto sobre Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación, Cinta antideslizante, 2021.



**Imagen 63:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está cayendo o está flotando.* Instalación (Detalle), cinta antideslizante sobre planchas de pladur, 2022.



**Imagen 64:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está cayendo o está flotando.* Instalación (Detalle), Pladur, madera y objetos (libros, plantas y picos de vallas).

**Imagen 65:** Proceso de producción de varias piezas en el taller de Claudia Pastomas, plegando pladur.  
**Imagen 66:** El pladur, doblado a través de cortes y enyesados, sin partirse. **Imagen 67:** Prueba de tamaños en relación a mi cuerpo

65.



66.



66

67.



**Imagen 68:** Imagen de proceso del pladur ya cortado, maleable. **Imagen 69:** Proceso y pruebas con las piezas de tela asfáltica. **Imagen 70:** Prueba de envoltura de un cuerpo con el pladur, para comprobar ángulos de apertura.

68.



69.



67

70.





68

**Imagen 71:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo.* Instalación (Detalle), Tela asfáltica agujereada con una broca circular, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.



69



**Imagen 72** (Arriba): RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo.* Instalación, tela asfáltica y pladur, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.

**Imagen 73** (Abajo): RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo.* Instalación (Detalle), pladur, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.



**Imagen 74** (Arriba): RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación, cinta antideslizante sobre pladur, archivo, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena. **Imagen 75** (Abajo): RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación, cinta antideslizante sobre pladur, archivo y réplica agujereada del modelo de mesa de Donald Judd, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.

**Imagen 76:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo.* Instalación (Detalle), 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena. **Imagen 77:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo.* Instalación (Detalle), cinta antideslizante sobre pladur, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena. **Imagen 78:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo.* Instalación (Detalle), cinta antideslizante sobre pladur, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.

76.



77.



78.





**Imagen 79** (Página anterior): RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación (detalle), réplica agujereada del modelo de mesa de Donald Judd, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena. **Imagen 80**: RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación (detalle), 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena. **Imagen 81**: RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación (detalle), 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena. **Imagen 82**: RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación (detalle), paño de tela en el agujero de la réplica, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.



80.



81.



82.

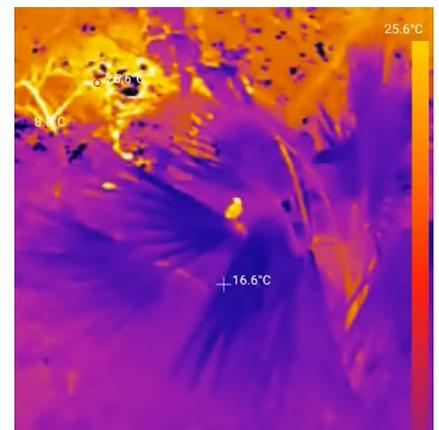
# AXIOMA DE ELECCIÓN

“El surrealismo, esa planta exótica aclimatada en Canarias” (Castro Borrego 1989, p. 34)

La instalación nace de una investigación que abro con Shabely Estévez, artista visual e investigadora, con motivo de la exposición Pa(i)sajes del intersticio, curada por Carla Marzán y Lucía Dorta, en el Centro Cultural el Tanque, en Tenerife, a principios de 2023. La propuesta expositiva reunía a una serie de artistas nacidos ya en entornos digitales y cómo dicha mediación tecnológica había influido en la construcción de un paisaje ya extrañamente exotizado y sobreidentificado como es Canarias.

Las piezas de la instalación se conforman por tres vídeos grabados con una cámara térmica en el Jardín Botánico de la Orotava, Tenerife, cuyos orígenes coloniales resultan fundamentales en la pieza. Proyectadas sobre varios paneles de lana de piedra volcánica de aislamiento, hay imágenes de varias plantas que se encuentran en el jardín de aclimatación. Uno de los vídeos lanza una acción realizada sobre un busto ahí presente de Alonso de Nava y Grimón, fundador del jardín, donde colocho los dos pulgares de mis manos sobre las pupilas de la escultura hasta generar suficiente calor como para que la huella de calor sea captada por la cámara térmica y dibuje una mirada sobre la estatua. A ojos de las curadoras, lo que planteamos Estévez y yo, tiene que ver con una respuesta irónica “a la idea impuesta de paisaje exótico, y plantean la revisión de los ordenamientos urbanísticos que han heredado históricamente las islas desde que se encuentran bajo la soberanía de la Corona española. La pieza se centra en el Jardín Botánico de la Orotava, un lugar de aclimatación para el cultivo de especies traídas del Nuevo Mundo para el beneficio de la Casa Real” (Marzán y Dorta 2023).

“Por todas partes buscábamos el cuerpo y en ningún sitio lo encontrábamos. El análisis no revela sino fragmentos y acciones. Descubre cabezas, brazos, pies, etcétera, que se articulan en diferentes maneras de comer, saludar, cuidarse. Se trata de elementos ordenador en series particulares, pero uno nunca encuentra el cuerpo. El cuerpo es algo mítico, en el sentido de que el mito es un discurso no experimental que autoriza y reglamenta unas prácticas. Lo que forma el cuerpo es una simbolización sociohistórica característica de cada grupo” (De Certeau 2007, p. 13)



Al interés de la modernidad temprana por constituir inventarios, categorías y la vinculación de una geografía concreta a una serie de objetos, hay que añadir el matiz clínico del desarrollo higiénico de la arquitectura, urbanismo y modo de vida. Como negación del cuerpo y desde los análisis en torno a la gestión del cuerpo que propician estudios como la autopsia, la ciencia moderna aparece en la idea de entrar dentro del cuerpo. Una primera noción de conocimiento de profundis de lo que es un individuo, permeando otras capas sociales como es el lenguaje, la imagen y la relación del cuerpo con el espacio. La apertura e introducción anatómica, por otro lado, también coincide con el origen de la universalidad como ficción. Constituirse como objeto de estudio da pie a una globalización, comparativa, de las categorías.

No es extraño que Locke, ya en el Siglo XVII, defina “persona” como un término forense (2005, p.330); desde la modernidad temprana, el ser humano se da a sí mismo como objeto científico a través de su propia destrucción; se acentúa la relación entre la muerte y lo científico ya que es el único punto universal de lo individual. Esta relación, de explicación del fenómeno a través del fenómeno, constituye uno de los principales problemas acerca de la representación, el lenguaje aquí opera como un juego de multiplicación de superficies (Véase Foucault 1968).



**Imagen 83** (Página anterior): RUBIO TAPIA, Miguel y ESTÉVEZ, Shabely. *Axioma de elección*. Videoinstalación, grabación con cámara térmica proyectada sobre lana volcánica, 2023. Disponible en: <https://youtube.com/shorts/ZXxOtKrzUxE?feature=share> **Imagen 84** (Izquierda): RUBIO TAPIA, Miguel y ESTÉVEZ, Shabely. *Axioma de elección*. Videoinstalación, grabación con cámara térmica proyectada sobre lana volcánica, 2023. Disponible en: <https://youtube.com/shorts/3gStT30WP-l?feature=share> **Imagen 85**: RUBIO TAPIA, Miguel y ESTÉVEZ, Shabely. *Axioma de elección*. Videoinstalación, grabación con cámara térmica proyectada sobre lana volcánica, 2023.

Los movimientos a caballo entre el cuerpo abierto que nace con la arqueología y la proliferación de varios jardines de aclimatación (varios siglos después de sus primeros prototipos) dan a entender que imágenes como el repertorio de dientes den lugar al nacimiento de las tipologías en los primeros planteamientos museísticos, donde de hecho se puede empezar a hablar de una pulsión universalista (Hernández 2023), donde planteamientos comparativos, como los de August Pitt Rivers, entre objetos similares en forma de distintas culturas podría arrojar luz sobre cómo la cultura ha evolucionado o se ha extinguido<sup>40</sup> en ciertas zonas del mundo. El relato de Occidente comienza a ser evolutivo y comparativo, la ontología de las cosas se piensa como algo que justifica la vida del Norte Global.

Si la instalación la planteamos con cámaras termográficas, una herramienta de orígenes militares para el mapeo y reconocimiento de enemigos, es para señalar desde los dispositivos de control e información, las propias estrategias coloniales. La traducción de una pluralidad de mundos bajo una misma imagen tiene su ejemplo más obvio en el transporte y catalogación de plantas de los continentes colonizados. Tradiciones y relaciones territoriales con la flora se codifican como ornamentos o medicinas, aparecen en tipologías comparativas. La separación figura fondo se exagera, donde la única vinculación de la planta con su origen se queda en el lenguaje, ya que la contradicción entre la existencia de seres que dependen de un clima muy concreto para sobrevivir se ve atravesada por una serie de espacios de abstracción, donde todas las plantas sobreviven y se adaptan a una neutralidad que les es ajena, que modula los cuerpos en base a un sistema de representación concreto. Se categorizan como objetos-fetiché, se homogeneizan bajo la misma temperatura y aun así sobreviven. Las categorías sobreviven a los cuerpos (un último devenir, ser ornamento y ser exótico).

También están los objetos de transporte. Los barcos que llegaban a Canarias con plantas eran los mismos que traían esclavos del nuevo mundo, y si bien el diseño de los compartimentos era distinto, siendo el de la flora exótica una serie de muebles de madera, semejantes a duchas, el propósito de la estancia en las islas era el mismo. Aclimatarse o entrenarse de acuerdo a la representación colonial. Establecerse de acuerdo a unos códigos antes de ser mandado al centro. Las islas se configuran así como un aparato de mediación colonial, de adecuación.

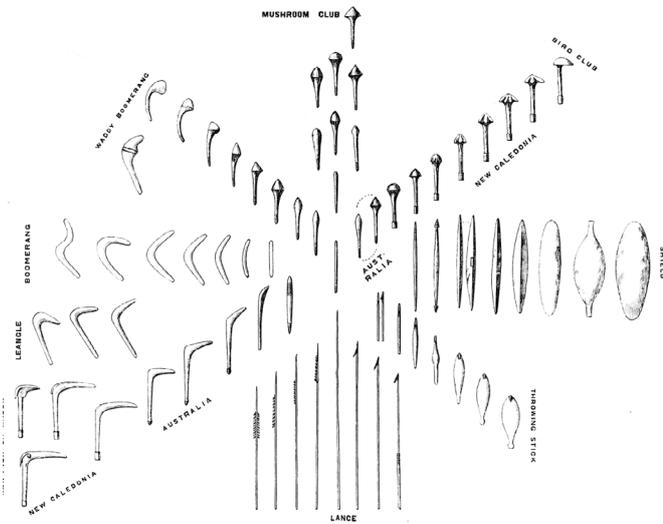
Este problema permanece vinculante con las taxonomías museísticas. El Museo de Berlín surge de forma simultánea a las lecciones de estética de Hegel (primera lectura del arte como contemporáneo) , donde se da un primer sentido a la historia como algo que se materializa en hechos que acontecen, y se lee bajo el prisma de la universalidad.

**40** Extinguir nunca operó como un verbo inocente. Si la arqueología integra el término, y arma un relato en torno a formas de vida que acabaron de forma distinta, también ayuda a integrarlo en las lógicas universalistas de los museos y el dominio imperial. Occidente nunca se puso a sí mismo en la mesa como un objeto que podría contemplarse extinto, anexo a otros relatos.

Se nombra algo como universal y a la vez se excluye algo, catalogado como otro, que acaba por entrar en esa narrativa, pero como notas al pie que justifican lo principal (Hernández 2023).

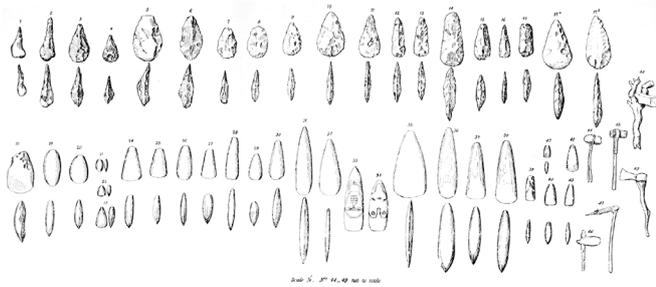
“El flujo de información en las plantas, como lo tecnológico, se mueve por impulsos eléctricos que hacen de estos archivos no “humanamente” ordenados, una forma de ver lo otro desde una mirada decolonial que propone un nuevo lenguaje” (Marzán y Dorta 2023). Las cosas no pueden sino pensarse como representadas. “La naturaleza humana” es un pliegue “dentro del orden de la representación” (Foucault 1968 p.77).

86.



77

87.



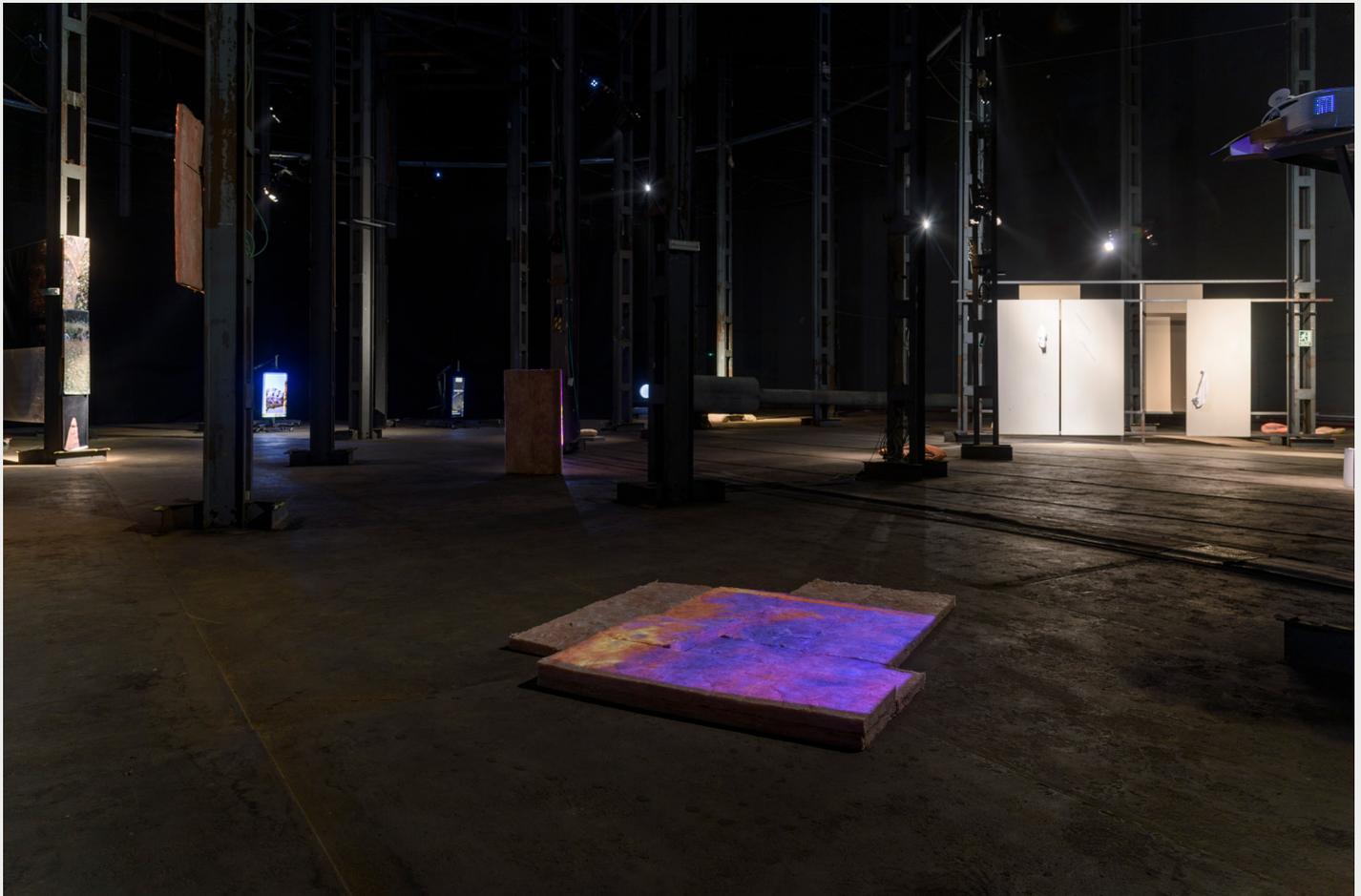
88.

**Imagen 86 :** PITT RIVERS, August. *Plate III. En: The Evolution of Culture and Other Essays*, 1868. © Universidad de Oxford. **Imagen 87:** PITT RIVERS, August. *Plate XII. En: The Evolution of Culture and Other Essays*, 1868. © Universidad de Oxford. **Imagen 88:** ALEMÁN BASTARRICA, Adrián. *Dialécticas criollas*. Impresión digital sobre papel baritado, montadas sobre dibond y aluminio, 2017. © Adrián Alemán Bastarrica.



**Imagen 89** (Arriba): RUBIO TAPIA, Miguel y ESTÉVEZ, Shabely. *Axioma de elección*. Videoinstalación, grabación con cámara térmica proyectada sobre lana volcánica, 2023. **Imagen 90** (Abajo): Vista de *Axioma de elección* en la exposición *Pa(i)sajes del Intersticio*, curada por Carla Marzán y Lucía Dorta Abad, 2023.





79



**Imagen 91** (Arriba): RUBIO TAPIA, Miguel y ESTÉVEZ, Shabely. *Axioma de elección*. Videoinstalación. Disponible en: <https://youtu.be/6-wncjzRmaE> **Imagen 92** (Abajo): Vista de *Axioma de elección* en la exposición *Pa(i)sajes del Intersticio*, curada por Carla Marzán y Lucía Dorta Abad, 2023.

# ANEXO

De forma paralela al Máster de Producción, he ido desarrollando varios proyectos que me vinculan a otros agentes y espacios en Valencia y Tenerife. En primer lugar, a caballo entre la curaduría y el proyecto editorial, *algo.algo*, fundado con las artistas Shabely Estévez y Mencía Machado, y continuado con esta última. Desde este proyecto, hemos desarrollado un programa de exposiciones y conferencias llevadas a cabo en nuestro piso o en espacios como *Luna*, extensión física de *Internet Moon Gallery*. El eje vertebrante de *algo.algo editorial* era la serie de vinculaciones que encontrábamos entre generar un repertorio de imágenes y contexto a la hora de hacer autoediciones, reapropiaciónismo, genealogías, la materialidad de lo impreso como soporte y los flujos de distribución limitados; con el hecho expositivo, tanto desde la curaduría como desde la práctica artística.

Así, las artistas expuestas entre 2022 y 2023 son **Álvaro Porrás Soriano, Claudia Pastomas, Mike Batista Ríos, Lucía Sanz Montávez y Víctor Alemán del Toro**. Aunque el programa no tenía una línea conceptual concreta, hay temas comunes que permiten trazar líneas entre todas las exposiciones, como la vinculación del sujeto con el territorio desde planteamientos especulativos, decoloniales o queer. Por ejemplo, *Contra-desborde* (2022), la propuesta de **Claudia Pastomas** se mueve en torno a varias prácticas que orbitan el trabajo manual (la marquetería, la ebanistería) y los diferentes cambios de paradigma que se han dado con respecto a la producción mercantil.

80

CLAUDIA PASTOMAS

algo algo editorial

**Imagen 93:** Cartel promocional con motivo de la exposición de Claudia Pastomas, 2022. **Imágenes 94 y 95** (Página siguiente): Imágenes de *Contra-desborde*, 2022. Instalación de madera. Las fotografías son de la artista.



CONTRA-DESBORDE

25, 26 y 27 de marzo



*Especulaciones en torno al espacio Queer* (2022), de **Mike Batista Ríos**, curada junto a Luna (*Internet Moon Gallery*), como conferencia performática, abordaba varios procesos de urbanismo LGTB que se solapan. Por un lado, el contexto de Maspalomas, ampliamente orientada a la explotación del turismo gay, y por otro lado, las apps de citas gays, principalmente la hegemonía de Grindr.

82

**Imagen 96:** Cartel promocional con motivo de la conferencia performática de Mike Batista Ríos, 2022.

**Imágenes 97 y 98** (Página siguiente): Imágenes de *Especulaciones en torno al espacio Queer*, 2022. Encofrados de arena y cinchas. Las fotografías son de mi autoría.





83

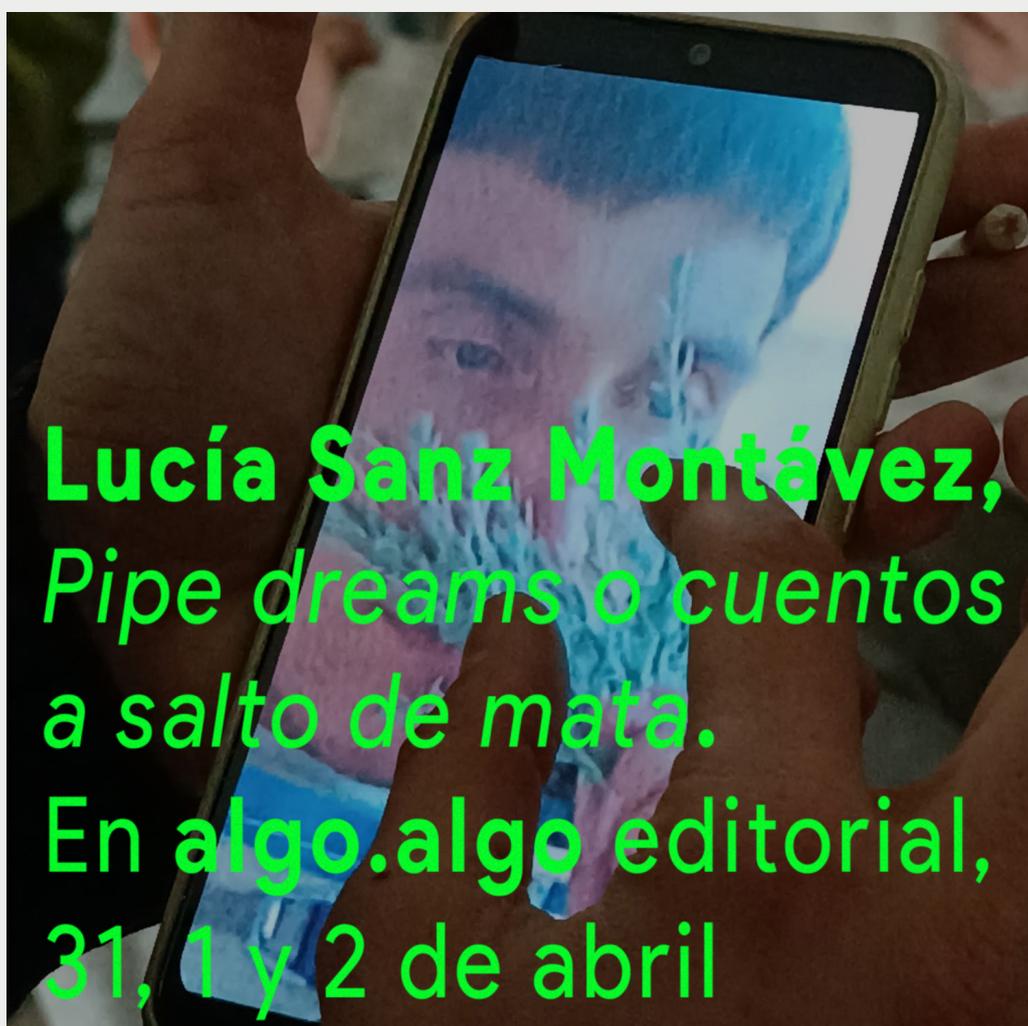


*Pipe Dreams, o cuentos a salto de mata* (2023), de **Lucía Sanz Montávez** se enmarca dentro del sistema de relaciones que surge entre los pliegues de la lógica extractivista del imaginario tecno-científico y el bucle de ansiedades contemporáneas que aparece como consecuencia.

Como apunte al terminar de redactar el trabajo: Tanto por cómo funcionó y se llevó a cabo la exposición, como por la red de amistad y hasta dónde llegó, no concibo la operación de sentido de esta investigación sin las aportaciones de Lucía, a quien agradezco todo.

84

**Imagen 99:** Cartel con motivo de la exposición de Lucía Sanz Montávez. 2023. **Imagen 100** (Página siguiente, arriba): Detalle de la instalación *Pipe dreams o cuentos a salto de mata*. Piedra y tensores de acampada, 2023. **Imagen 101** (Página siguiente, abajo): Detalle de la instalación. Cantimplora, lavanda vaporizada y madera, 2023. Ambas fotografías son de la artista.





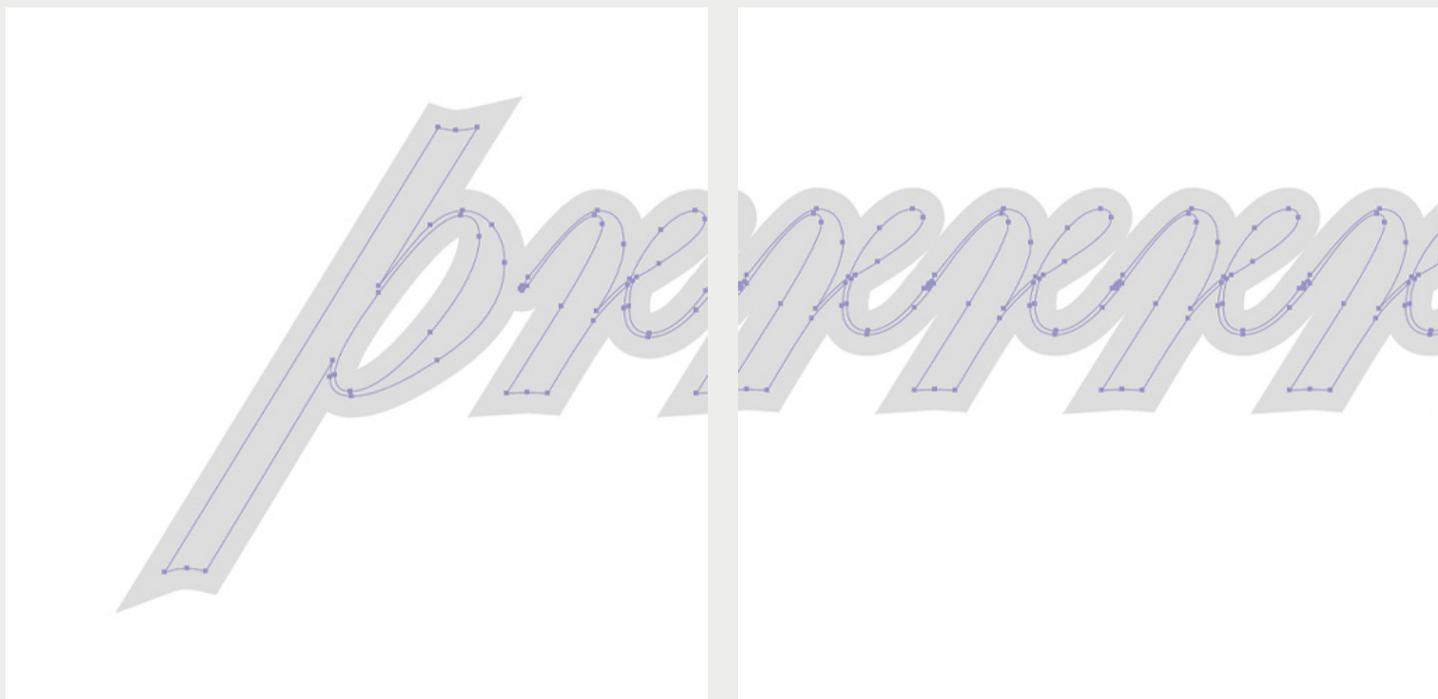
85



Por otro lado, el segundo año del Máster de Producción coincide con el programa de Estudios *Articulacions* (IVAM-UPV-UV), desde donde conformo, junto con varias compañeras (**Erik Bosch, María Doménech, Víctor Hernández, Eva Raga, Paula Romero, Yael Vidal, Beatriz Vila**), un grupo de investigación, llamado *prrovisional*, con el fin de trabajar, desde la generación de un marco teórico y de un espacio de prácticas compartidas, conceptos como “gesto menor”, “resistencia pasiva”, lo codificado, y una serie de términos presentes en los *Black Studies* y estudios de género, que proponen marcos de acción y pensamiento alternativos.

Así, planteamos *Escala acostada: una aproximación al gesto menor*. Una programación de conferencias y talleres que se dieron en el IVAM desde finales de mayo hasta mediados de junio. Encuentros tanto públicos como privados con agentes culturales o que se encuentran en la periferia de los circuitos culturales, y que se mueven dentro de prácticas codificadas o con una agencia limitada. La base de la investigación, lo “menor”, tiene que ver con aquello que ya tiene una lectura propia, o una serie de códigos que permiten leerlo, pero que no necesariamente se inscribe en las estructuras que lo producen. Esta codificación, lo que permite, es un movimiento literario. Estar en espacios “entre”, o vincularse a una ruptura. Al tratarse de un tema que no puede ser representado de una forma totalizante, resultaba insuficiente un acercamiento en forma de repertorio bibliográfico; por lo que la investigación rápidamente tomó la forma de introducción de agentes exteriores al grupo y a los circuitos culturales.

La programación, que se dio lugar en el Punt y en el IVAM, incluía encuentros con artistas, mediadoras y curadoras como **Anaïs Florín, Yaby, o Las Mediocre**; y conversaciones entre las gestoras de las cuentas de Instagram de **Tus Manos Lesbianas y Artefactes Del L’Horta**.



Algunas de las actividades, en forma de conferencia como *Procusto*, de **Yaby**, abrían un marco de investigación en el que se encontraban, en torno a la relación entre cuerpo y espacio. A partir del mito griego que da título a la conferencia, se analizaron algunos límites y posibilidades de esta relación a través de varios artistas (George Tooker, Chloe Dzubilo, Tony Just, Gordon Hall y Yun Ping), desde un enfrentamiento a la escala que define la relación, y sus efectos sobre ciertos sujetos y comunidades.

Yaby

15 de juny; 18:00

IVAM; lab1

*Procusto*



**Imagen 102** (Página anterior): Logotipo y cartel promocional con motivo de la programación del grupo de estudios *provisional* en el IVAM, 2023. **Imagen 103** (Izquierda): Cartel de la conferencia del grupo curatorial *Yaby* en la ya mencionada programación. **Imagen 104** (Derecha): TOOKER, George. *Cornice*, 1949. Columbus Museum of Art. El cuadro fue uno de los objetos de estudio del colectivo durante la conferencia.

Otras, como taller, requerían de otras formas de acercarse a los términos y planteamientos. *Hago chas y aparezco a tu lado*, de **Las Mediocre**, se movía en estos términos. Partiendo del cumpleaños de una de las integrantes del colectivo, se propuso la elaboración de una tarta lo suficientemente grande como para poder meter a la integrante dentro y abrirse posteriormente en su fiesta de cumpleaños. La dinámica se centraba en el ocio y el juego como prácticas, y tocando distintos temas asociados a lo menor (en términos literales), lo festivo y las relaciones que producen se colocaron como eje de pensamiento.

Las mediocre

17 de juny; 11:00

IVAM; lab1

*Hago chas  
y aparezco  
a tu lado*

**Imagen 105** (Página anterior): Cartel promocional con motivo de la actividad de Las Mediocre, 2023.

**Imagen 106** (Izquierda): Boceto de una de las participantes del taller, dentro de este, 2023. **Imagen 107** (Derecha): Documentación del transporte de la tarta final, del IVAM al Consulado Fonteta, 2023. La fotografía es de María Dómenech.



# CONCLUSIONES

“La explosión no ocurrirá hoy. Es demasiado pronto... o demasiado tarde.” (Fanon 2009, p.41)

Los proyectos culturales en general, y los de investigación en particular, no suelen ni cerrarse del todo ni mucho menos concluir. Al operar como combinaciones estéticas dentro de procesos filosóficos, sociológicos o de cualquier ámbito de una ciencia social, no hay una metodología clara que permita saber cuándo se ha tocado suelo. Los impulsos suelen ser de “desnormalización de la propia investigación”, y la de los otros ámbitos, más que su “agotamiento” (Holmes 2007, p.145). Es bastante más sencillo entonces, plantear este apartado como un punto suspendido, donde parar todos los procesos, y hacer de autocrítica de cara a su continuación o pausa momentánea, pero teniendo claro que la redacción de esta memoria se ha hecho pensando ya en cómo continuar las piezas, perfilarlas y profundizarlas.

90

En primer lugar me interesa puntualizar el acercamiento a los marcos teóricos en esta memoria, pero también su uso, complejo, en la elaboración de obra visual. Si los planteamientos decoloniales ya plantean problemas en su localización en distintos contextos, por la revisión crítica que hacen de las genealogías hegemónicas de categorías de pensamiento y de formas epistémicas de un territorio concreto; unirlos con términos aceleracionistas como hiperstición, que plantean el doble de problemas por moverse desde una crítica a la trascendencia, y por ende a todo discurso no sólo académico sino contrahegemónico también, da problemas. Es un ensamblaje complicado y que, si bien no son contrarios (El pensamiento fronterizo o conceptos como transmodernidad se integran de lleno con la crítica aceleracionista del pensamiento kantiano), hay un claro posicionamiento diametralmente opuesto en los medios o prácticas.

“Nosotros desconfiamos del entusiasmo” (Fanon 2009, p.43)

Continuando con el marco conceptual, entiendo que muchos de los intentos por bosquejar uniones quedan lejos de ser planteamientos lo suficientemente sólidos como para ser argumentos cerrados (cualquier argumento da pie a un posible desarrollo tan extenso como una tesis). Por supuesto, hay múltiples ramas de la descripción que no se vinculan de forma ninguna con propósitos coloniales, y dentro de las uniones que sí cristalizaron entre ambas, hay posiciones, gestos e imágenes que no han sido tenidos en cuenta. Pero espero que esto ayude a dar cuenta de que la investigación dista de estar cerrada y se presenta como algo más a largo plazo, con su necesidad de ponerse en crisis a sí misma para avanzar. Considero también que, a lo largo del cuerpo de explicación, matizo

lo suficiente como para dar cuenta de las limitaciones de todos los argumentos, pero aprovecho para explicitarlo en este apartado.

La necesidad de situarse también requiere de una explicación ahora. Señalar desde dónde se habla es una cuestión fundamental en todas las ramas del conocimiento hoy, pero aún resulta complicado saber cómo extrapolar historias muy localizadas en un espacio, como en este caso Canarias y sus relaciones con la historia del colonialismo, con un contexto como puede ser Valencia hoy. Existen conexiones que se hubiesen podido acoplar a la investigación, como el caso de que la trata de esclavos, que hacia pausa en Canarias como medio entre América y Europa, se realizaba principalmente entre las islas y Valencia o, que durante la conquista de Canarias la venta de esclavos guanches se realizase aquí, en Valencia. Hacer eso, por otro lado, sería forzar la investigación hacia campos donde no tiende orgánicamente. Por ello, no paro de pensar que no hay una respuesta clara que justifique el por qué hablar de esto aquí que no sea mi pertenencia a las Islas y el encontrarme aquí de forma circunstancial, y, sabiendo esto, no encuentro otra forma de trabajar legítima que no sea, precisamente, esta.

Por último, creo oportuno también un matiz, a raíz del tema de situar conocimiento y en torno de la idea de contexto. Quizás lo más importante de todo el trabajo presentado y de la estancia de una persona en un sitio es la forma en que es atravesado por este, y creo que la formalización de las obras es un reflejo de una serie de interacciones y afecciones por gente y sitios que construyen el contexto valenciano y el canario actual. Las veces que este trabajo parece tomar forma de una lista extensa de agradecimientos dan cuenta de que no hay, realmente, una práctica individual. Ni ninguna pieza se piensa y se hace sola, ni ningún texto (menos este) lo realizan exclusivamente dos manos. Sin duda el gesto que más aprecio de este trabajo de investigación es lo que está fuera de él. Las conversaciones con mi tutor, Ricardo, el trabajo con mis compañeras, los programas y exposiciones que se están dando ahora, a nivel institucional y desde espacios alternativos. Lo que me gusta de este trabajo es cómo hace parentesco. Hacer visible y sólido un contexto, señalar y ser tocado por lo que nos mueve.

# BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara, 2019. *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Edicions Bellaterra
- ALPERS, Svetlana, 1984. *The art of describing*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- BARTHES, Roland, 1993. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI Editores.
- BAXANDALL, Michael, 1989. *Modelos de intención: Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume.
- BENJAMIN, Walter, 2015. *Calle de sentido único*. Madrid: Akal.
- BORDA, Jean-Charles, 1787. *Description et usage du cercle de réflexion, avec différentes méthodes pour calculer les observations nautiques, par le chevalier de Borda*. Francia: Biblioteca Nacional de Francia
- BUCK MORSS, Susan, 1995. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de la Medusa
- BUTLER, Judith, 2001. “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”. En: Transversal [En línea] [consulta 1 de febrero de 2022]. Disponible en: <https://transversal.at/transversal/0806/butler/es>
- BURROUGHS, William S., 2013. *The adding machine*. Nueva York: Grove Atlantic. Citado en Nick LAND, 2019. *Fanged Noumena*. Barcelona: Holobionte ediciones, p. 115.
- CASID, Jill H., 2015. *Scenes of projection: Recasting the Enlightenment Subject*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- CASTRO BORREGO, Fernando, 1989. El surrealismo a la sombra del Teide. En VVAA. *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Cabildo Insular de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 34-50.
- COOPER, Alix, 2007. *Inventing the indigenous: Local Knowledge and Natural History in Early Modern Europe*. Nueva York: State University of New York
- DE DIEGO OTERO, Estrella, 2009. *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Madrid: Siruela.
- DE CERTEAU, Michel, 1999. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana
- DE LANDA, Manuel, 2001. *Deleuze, los diagramas y la génesis de la forma*. En: Pasajes de la arquitectura y crítica Nº27, págs 32-35.
- DELEUZE, Gilles. 2017. *Derrames II: Aparatos de Estado y axiomática capitalista*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, Gilles; Félix GUATTARI, 2004. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques, 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- DERRIDA, Jacques, 1997. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- DUSSEL, Enrique, 2020. *Filosofías del sur: Descolonización y transmodernidad*. México: Akal.
- ESCRIBANO COBO, Gabriel; MEDEROS MARTÍN, Alfredo, 2021. *Descubrimientos y exhibición de momias guanches en la primera mitad del siglo XIX. Museos europeos (Montpellier, Göttingen, San petesburgo, Ginebra) y gabinetes científicos insulares de Saviñón y Megliorini*. En: Revista de Historia Canaria 203, p. 125-160.
- ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando, 1987. *Indigenismo, raza y evolución. El pensamiento antropológico canario*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife.
- ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando, 2007. “Curiosidades, especímenes, souvenirs: las momias como objetos-viajeros en el tráfico Canarias-Europa” En: OLIVER FRADE, José María y RELANCIO MENÉNDEZ, Alberto 2007. *El descubrimiento científico de las Islas Canarias*. Tenerife: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia. Págs. 227-238.
- ESTEBAN MUÑOZ, José, 2020. *Utopía Queer: El entonces y allí de la futuridad antinormativa*.

Buenos Aires: Caja Negra Editorial

FANON, Franz, 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.

FOSTER, Hal, 1985. The Primitive Unconscious of Modern Art. En: OCTOBER 34, pp. 45-70.

FOSTER, Hal, 2006. La modernidad temprana en Norteamérica. En: VVAA. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, pp. 220-225.

FOUCAULT, Michel, 1968. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI Editores.

FOUCAULT, Michel, 1985. *Saber y verdad*. Madrid: Las ediciones de la Piqueta.

G. DE URIARTE, Cristina, 2006. *Literatura de viajes y Canarias, Tenerife en los relatos de viajeros franceses del siglo XVIII*. Islas Canarias: Consejo superior de Investigaciones Científicas.

GIL HERNÁNDEZ, Roberto, 2019. *Los fantasmas de los guanches. Fantología en las crónicas de la conquista y la anticonquista de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Idea.

HARAWAY, Donna J, 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

HEGEL, Georg W. F., 1966. *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de cultura económica.

HEIDEGGER, Martin, 2012. *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta.

HERNÁNDEZ, Yaiza, 2023. *Coleccionismo, universalismo y extinción*. En: "No-Todo: crítica y negatividad". TEA Tenerife Espacio de las Artes. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Q6DWjV99kIs&t=3474s>

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel, 2006. *La ilustración canaria y los viajeros científicos europeos (1700-1830)*. Islas Canarias: Papeles de Daute.

HERRERA PIQUE, Alfredo, 1987. *Las Islas Canarias, escala científica en el Atlántico: viajeros y naturalistas en el siglo XVIII*. Madrid: Alcorcón editores.

HOLMES, Brian, 2007. *El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas*. En: Brumaria 7. Arte, máquinas, trabajo inmaterial, pp. 97-145

HUI, Yuk, 2020. *Fragmentar el futuro: Ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.

HUMBOLDT, Alejandro, 1995. *Viaje a las Islas Canarias*. Tenerife: Francisco Lemus editor.

IRELAND, Amy, 2022. *Filosofía-ficción: Inteligencia Artificial, tecnología oculta y el fin de la humanidad*. Barcelona: Holobionte ediciones

JACOB, Christian, 1992. *L'Empire des cartes: Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. París: Albin Michel. Citado en, Edward H. DAHL (ed.), 2006. *The Sovereign Map: Theoretical Approaches in Cartography Throughout History*. Chicago: Univ. of Chicago Press, p. 29-30

JAPPE, Anselm, 2021. *Hormigón: arma de construcción masiva*. Logroño: Editorial Pepitas.

KANT, Immanuel, 1991. *Crítica de la razón de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores

LAND, Nick, 2019. *Fanged Noumena vol. 1: 1988-2007*. Barcelona: Holobionte ediciones

LINEBAUCH, Peter; Marcus REDIKER, 2002. *The many-headed hydra: sailors, slaves, commoners, and the hidden history of the revolutionary Atlantic*. Boston: Beacon Press.

LISPECTOR, Clarice, 2012. *Agua Viva*. Madrid: Siruela.

LOCKE, John, 2005. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: Fondo de cultura económica.

LYOTARD, Jean-François, 1990. *Economía Libidinal*. México: Fondo de cultura económica.

MARZÁN, Carla; Lucía DORTA, 2023. *Pa(i)sajes del intersticio*. Santa Cruz de Tenerife: Centro Cultural el Tanque.

MIGNOLO, Walter D., 2010. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

- MORTON, Timothy, 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- MOYNIHAN, Thomas, 2020. *Spinal catastrophism: A Secret Story*. Londres: Urbanomic.
- NEGARESTANI, Reza, 2016. *Ciclonopedia / Complicidad con materiales anónimos*. Segovia: Materia Oscura Editorial.
- PARDO, José Luis, 2001. ¿Qué pinta la verdad?. EL PAÍS [En línea], septiembre de 2001, crítica literaria [consulta 1 de febrero de 2022]. Disponible en [https://elpais.com/diario/2001/09/01/babelia/999299828\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/09/01/babelia/999299828_850215.html)
- PRATT, Mary Louise, 2010. *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de cultura económica.
- RAMACHANDRAN, Ayesha, 2017. *How to Theorize the "World": An Early Modern Manifesto*. En: *New Literary History*. Vol. 48, N° 4, pp. 655-684.
- RAMACHANDRAN, Ayesha, 2015. *The Worldmakers: Global Imagining in Early Modern Europe*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- STOICHITA, Victor I., 2000. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- TYTHACOTT, Louise, 2003. *Surrealism and the Exotic*. Londres: Routledge.
- TOMBAZOS, Stavros, 2014. *Time in Marx: The Categories of Time in Marx's Capital*. Leiden: Brill.
- TORRIANI, Leonardo, 1959. *Descripción de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.
- VEGA, Carmelo, 1995. *La isla mirada: Tenerife y la fotografía (1839-1939)*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife
- VIGARELLO, Georges; DE CERTEAU, Michel, 2006. *Historias de cuerpos*. Entrevista. En: *La Ortiga: Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, N°68-70, pp. 13-21.
- WARBURG, Aby, 2004. *El ritual de la serpiente*. México: Sexto piso
- WARK, Mckenzie, 2015. *Molecular Red*. Londres: Verso.
- WARK, Mckenzie, 2022. *Vaquera invertida*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- ŽIŽEK, Slavoj, 2001. ¿Han reescrito Michael Hardt y Antonio Negri el Manifiesto Comunista para el Siglo XXI? En: *Geocities* [en línea] [consulta 14 de abril de 2022]. Disponible en: <http://www.geocities.ws/z>

# ÍNDICE DE IMÁGENES

- Imagen 1:** SAENREDAM, Pieter. *Profile Views of Leiden and Haarlem and Two Trees*, 1625. Staatliche Museen, Berlín. © Wikipedia Commons.
- Imagen 2:** RAAD, Walid. *Missing Lebanese Wars, Plate 1 & 2*, 1989. Fotografía. © Museo Nacional Arte Contemporáneo Reina Sofía.
- Imagen 3:** RUBIO TAPIA, Miguel. Extracto de la publicación *2 pisos/2 posiciones*, 2023 Imagen digital.
- Imagen 4:** OZANNE, Pierre. *Le Chevalier de Borda au Pie de Tenerife* (1776), © Musée de Borda. Fotografía de MC Meléndez.
- Imagen 5:** OZANNE, Pierre. *L'écorce* (1771), © Julius Lewis Endowment and Fund, The Art Institute of Chicago. (CC0)
- Imagen 6:** ANÓNIMO (atribuido a Oronce Fine y a Jean de Gourmont, entre otros). *Fool's Cap Map of the World* (ac. 1590) © Bodleian Libraries, University of Oxford. (CC BY-NC-SA 3.0)
- Imagen 7:** BORDA, Jean Charles. *Carte des iles Canaries avec corrections* (1780) © BnF. Biblioteca Nacional de Francia.
- Imagen 8:** *Diagrama de la trayectoria elíptica de Marte*. Extraído de Johannes Kepler, *Astronomia Nova* (1609)
- Imagen 9:** ANÓNIMO. *Momia de un guanche en el museo Casilda de Tacoronte, fecha desconocida*. © Colección Ramón Gómez
- Imagen 10:** ANÓNIMO. *Momia guanche expuesta en París, perteneciente al museo Casilda de Tacoronte, fecha desconocida*. © Museo municipal de Bellas Artes de Tenerife.
- Imagen 11:** COCHIN, Charles Nicholas. *Cave Sépulcrale des Guanches*, 1764. Grabado, Antiqua Print Gallery. © Alamy Stock Photos.
- Imagen 12:** ANÓNIMO. *Museo Casilda en Tacoronte*, Fecha desconocida. © Museo de Naturaleza y Antropología de Tenerife.
- Imagen 13:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Doble Juno*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.
- Imagen 14:** VERMEER, Johannes. *La muchacha del collar de perlas*, 1664. © Gemäldegalerie de Berlín.
- Imagen 15:** Radiografía del cuadro de Vermeer, mostrando un mapa que el artista decidió tapar. © Gemäldegalerie de Berlín.
- Imagen 16:** BERRETTINI, Pietro. *Tabulae anatomicae XXVII*. Edición de 1778 (1618). Extraído de Christie's
- Imagen 17:** VARO, Remedios. *Visita al pasado*, 1957. © Remedios Varo
- Imagen 18:** MERCATOR, Gerhard. *Orbis imago*, 1538. © Rare Books Division, the New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.
- Imagen 19:** RUSCELLI, Girolamo. *Tavola universale nuova: Orbis descriptio* En: *La geografía de Claudio Tolomeo*, 1561. © John Carter Brown Library, Brown University.
- Imagen 20:** ORTELIUS, Abraham. *Speculum mundi*, En: *Miroir du monde*, 1579. © John Carter Brown Library, Brown University.
- Imagen 21:** MICKER, Jan. *A Bird's Eye View of Amsterdam*, 1652. Actualización cartográfica del cuadro de Cornelis Anthonisz de 1538 del mismo nombre. © Amsterdam Museum.
- Imagen 22:** Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión. Carta geográfica las Islas Canarias de 1785, realizada originalmente por Bernardino Lorente García de Linares.
- Imagen 23:** KESSEL, Jan Van. *El continente de Europa*, En: *Anvers Les 4 Continents*, 1664-1666. © Munich Alte Pinakothek.
- Imagen 24:** KESSEL, Jan Van (aunque se debate si la autoría es realmente de Erasmo Quellinus). *Alegoría de Europa*, versión de 1670. © Richard Green Collection.
- Imagen 25:** EUBA, Jon Mikel. *Animales que aguantan el peso de cargas misteriosas*, 2021. Acero inoxidable perforado. Vista de la instalación en la galería CarrerasMugica, Bilbao. © CarrerasMugica, Bilbao.
- Imagen 26:** EUBA, Jon Mikel. Vista de la exposición «*Cybernetics of the Poor: tutoriales, ejercicios y partituras*», en Tabakalera, Donostia, 2020. Fotografía: © Mikel Eskauriaza.
- Imagen 27:** EUBA, Jon Mikel. *29 condiciones para una imposición*, en Tabakalera, Donostia. 2020 © Tabakalera. Centro Internacional De Cultura Contemporánea.
- Imagen 28:** EUBA, Jon Mikel. *Visiones para un instrumento de selección para animales de dos y cuatro patas. (Notación adicional para una carrera y varias músicas)*, 2015. Collage, Impresión sobre acetato. © CarrerasMugica, Bilbao
- Imagen 29:** BARR, JR. Alfred H. *Jacket for the exhibition catalogue Cubism and Abstract Art, with a chart of modernist art history by Alfred H. Barr, Jr.* 1936. Impresión en Offset. Esta versión era propiedad de Barr. © The Museum Of Modern Art Archives, Nueva York.

**Imagen 30:** BO BARDI, Lina. Fotomontagem da Pinacoteca do Museu à Beira do Oceano, projetado para a cidade de São Vicente, 1951. Fotomontaje. © MASP, São Paulo.

**Imagen 31:** BO BARDI, Lina. *Interior de la Casa de Vidrio*, São Paulo, 1951. Lápiz de color y tinta china sobre papel © Fundació Joan Miró.

**Imagen 32:** CONDORELLI, Celine. *Another reality*. After Lina Bo Bardi, 2016. Vista de la instalación, replicando el dispositivo de Bo Bardi. © Stroom den Haag, Holanda.

**Imagen 33:** BO BARDI, Lina. *Vista de la pinacoteca del Museo de Arte de São Paulo*, 1968. © Paolo Gasparini.

**Imagen 34:** BO BARDI, Lina. *Vista del Museo de Arte de São Paulo*, 1970. © Instituto Bardi / Casa de Vidro / Paolo Gasparini.

**Imagen 35:** RUBIO TAPIA, Miguel. Extracto de la publicación *2 pisos/2 posiciones*, 2023 Imagen digital.

**Imágenes 36:** Imágenes de la conferencia *2 pisos/ 2 posiciones*, en conversación con la artista Maï Diallo, en TEA Tenerife, 2023.

**Imagen 37:** Imágenes de la conferencia *2 pisos/ 2 posiciones*, en conversación con la artista Maï Diallo, en TEA Tenerife, 2023.

**Imágenes 38 y 39:** Diagramas explicando la dinámica de la conferencia de *La lógica es un esqueleto* a través de la colocación del archivo sobre la mesa, 2023. Imagen digital.

**Imágenes 40 y 41:** Imágenes del antes [40] y después [41] de la conferencia performática, realizada en el IVAM en febrero de 2023.

**Imagen 42:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Guanches y catastrofismo espinal (1)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

**Imagen 43:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Guanches y catastrofismo espinal (8)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

**Imagen 44:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Descripción (Clima)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

**Imagen 45:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Descripción (L' ecorce)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

**Imagen 46:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Descripción (Fondo-figura)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

**Imagen 47:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Descripción (Bautismo)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

**Imagen 48:** RUBIO TAPIA, Miguel. *No hay salida a la mimesis (1)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

**Imagen 49:** RUBIO TAPIA, Miguel. *No hay salida a la mimesis (2)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

**Imagen 50:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Ornamento e hiperstición (9)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

**Imagen 51:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Ornamento e hiperstición (2)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

**Imagen 52:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Guanches y catastrofismo espinal (4)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

**Imagen 53:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Guanches y catastrofismo espinal (5)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, 2023. Impresión sobre papel A4.

**Imagen 54:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Traducción (1)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*. Impresión sobre papel A4, 2023

**Imagen 55:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Traducción (2)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*, Impresión sobre papel A4. , 2023.

**Imagen 56:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Traducción (23)*. Extracto de *La lógica es un esqueleto*. Impresión sobre papel A4, 2023.

**Imagen 57:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Boceto sobre los diagramas y Judd*. Collage digital, 2023.

**Imagen 58:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Boceto sobre los módulos y la tela asfáltica*. Collage digital, 2023.

**Imagen 59:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Boceto sobre Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación, serigrafía sobre malla de protección, 2021.

**Imagen 60:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Boceto sobre Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación, Cinta antideslizante y cajas de control eléctrico, 2021.

- Imagen 61:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Boceto sobre Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Cinta antideslizante, 2021.
- Imagen 62:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Boceto sobre Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación, Cinta antideslizante, 2021.
- Imagen 63:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está cayendo o está flotando*. Instalación (Detalle), cinta antideslizante sobre planchas de pladur, 2022.
- Imagen 64:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está cayendo o está flotando*. Instalación (Detalle), Pladur, madera y objetos (libros, plantas y picos de vallas).
- Imagen 65:** Proceso de producción de varias piezas en el taller de Claudia Pastomas, plegando pladur.
- Imagen 66:** El pladur, doblado a través de cortes y enyesados, sin partirse.
- Imagen 67:** Prueba de tamaños en relación a mi cuerpo.
- Imagen 68:** Imagen de proceso del pladur ya cortado, maleable.
- Imagen 69:** Proceso y pruebas con las piezas de tela asfáltica.
- Imagen 70:** Prueba de envoltura de un cuerpo con el pladur, para comprobar ángulos de apertura.
- Imagen 71:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación (Detalle), Tela asfáltica agujereada con una broca circular, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.
- Imagen 72:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación, tela asfáltica y pladur, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena. **Imagen 73:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación (Detalle), pladur, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.
- Imagen 74:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación, cinta antideslizante sobre pladur, archivo, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.
- Imagen 75:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación, cinta antideslizante sobre pladur, archivo y réplica agujereada del modelo de mesa de Donald Judd, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.
- Imagen 76:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación (Detalle), 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.
- Imagen 77:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación (Detalle), cinta antideslizante sobre pladur, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.
- Imagen 78:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación (Detalle), cinta antideslizante sobre pladur, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.
- Imagen 79:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación (detalle), réplica agujereada del modelo de mesa de Donald Judd, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.
- Imagen 80:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación (detalle), 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.
- Imagen 81:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación (detalle), 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.
- Imagen 82:** RUBIO TAPIA, Miguel. *Hay un cuerpo suspendido en el aire y nadie sabe si está flotando o está cayendo*. Instalación (detalle), paño de tela en el agujero de la réplica, 2023. Fotografía de Sofía Alemán Arozena.
- Imagen 83:** RUBIO TAPIA, Miguel y ESTÉVEZ, Shabely. *Axioma de elección*. Videoinstalación, grabación con cámara térmica proyectada sobre lana volcánica, 2023. Disponible en: <https://youtube.com/shorts/ZXxOtKrzUxE?feature=share>
- Imagen 84:** RUBIO TAPIA, Miguel y ESTÉVEZ, Shabely. *Axioma de elección*. Videoinstalación, grabación con cámara térmica proyectada sobre lana volcánica, 2023. Disponible en: <https://youtube.com/shorts/3gStT30WP-l?feature=share>
- Imagen 85:** RUBIO TAPIA, Miguel y ESTÉVEZ, Shabely. *Axioma de elección*. Videoinstalación, grabación con cámara térmica proyectada sobre lana volcánica, 2023.
- Imagen 86 :** PITT RIVERS, August. *Plate III. En: The Evolution of Culture and Other Essays*, 1868. © Universidad de Oxford.
- Imagen 87:** PITT RIVERS, August. *Plate XII. En: The Evolution of Culture and Other Essays*, 1868. © Universidad de Oxford.
- Imagen 88:** ALEMÁN BASTARRICA, Adrián. *Dialécticas criollas*. Impresión digital sobre papel baritado, montadas sobre dibond y aluminio, 2017. © Adrián Alemán Bastarrica.

**Imagen 89:** RUBIO TAPIA, Miguel y ESTÉVEZ, Shabely. *Axioma de elección*. Videoinstalación, grabación con cámara térmica proyectada sobre lana volcánica, 2023. **Imagen 90 (Abajo):** Vista de *Axioma de elección* en la exposición *Pa(i)sajes del Intersticio*, curada por Carla Marzán y Lucía Dorta Abad, 2023.

**Imagen 91:** RUBIO TAPIA, Miguel y ESTÉVEZ, Shabely. *Axioma de elección*. Videoinstalación. Disponible en: <https://youtu.be/6-wncjzRmaE>

**Imagen 92:** Vista de *Axioma de elección* en la exposición *Pa(i)sajes del Intersticio*, curada por Carla Marzán y Lucía Dorta Abad, 2023.

**Imagen 93:** Cartel promocional con motivo de la exposición de Claudia Pastomas, 2022.

**Imágenes 94 y 95:** Imágenes de *Contra-desborde*, 2022. Instalación de madera. Las fotografías son de la artista.

**Imagen 96:** Cartel promocional con motivo de la conferencia performática de Mike Batista Ríos, 2022.

**Imágenes 97 y 98:** Imágenes de *Especulaciones en torno al espacio Queer*, 2022. Encofrados de arena y cinchas. Las fotografías son de mi autoría.

**Imagen 99:** Cartel con motivo de la exposición de Lucía Sanz Montávez. 2023.

**Imagen 100:** Detalle de la instalación *Pipe dreams o cuentos a salto de mata*. Piedra y tensores de acampada, 2023.

**Imagen 101:** Detalle de la instalación. Cantimplora, lavanda vaporizada y madera, 2023. Ambas fotografías son de la artista.

**Imagen 102:** Logotipo y cartel promocional con motivo de la programación del grupo de estudios *prrovisional* en el IVAM, 2023.

**Imagen 103:** Cartel de la conferencia del grupo curatorial *Yaby* en la ya mencionada programación.

**Imagen 104:** TOOKER, George. *Cornice*, 1949. Columbus Museum of Art. El cuadro fue uno de los objetos de estudio del colectivo durante la conferencia.

**Imagen 105:** Cartel promocional con motivo de la actividad de *Las Mediocre*, 2023.

**Imagen 106:** Boceto de una de las participantes del taller, dentro de este, 2023.

**Imagen 107:** Documentación del transporte de la tarta final, del IVAM al Consulado Fonteta, 2023. La fotografía es de María Dómenech.

## ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 2. Hambre cero.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 3. Salud y bienestar.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 4. Educación de calidad.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 5. Igualdad de género.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 12. Producción y consumo responsables.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 13. Acción por el clima.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 14. Vida submarina.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.



**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:  
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**

La producción artística realizada en el Trabajo de Fin de Máster se ha realizado a partir de materiales encontrados o reciclados en su mayoría (exceptuando las impresiones sobre papel, o la compra de Lana volcánica), por lo que responde a lógicas de producción responsables y que tienen una conciencia de reducción de contaminación. Los materiales comprados después de la realización de las piezas, o pasan a ser reciclados en el punto limpio correspondiente, o son reutilizados de otra forma.

Por otro lado, el carácter de investigación y de pensamiento crítico que permea el trabajo, lo coloca circunscrito a categorías pedagógicas, tanto de educación como feministas, por el punto de vista que adopta. Los posicionamientos visibles en el trabajo, decoloniales, feministas y aceleracionistas, como formas de pensamiento críticas con el presente, nos permiten plantear objetivos de justicia social y saneamiento de nuestro contexto histórico y político.

Por último, la mayoría de la producción en obras, y los proyectos curatoriales y de mediación presentes en la memoria, se han realizado desde colectivos y desde la colaboración con diversos agentes, que han permitido tanto poner en crisis como resolver las dinámicas planteadas, por lo que considero que este TFM también se encuentra dentro de las categorías de innovación y alianzas.

