



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Departamento de Pintura, Facultat de Belles Arts de Sant Carles

TESIS DOCTORAL

**Marcas y Restos:**

**Presencia y Ausencia en la Pintura  
Contemporánea. Una aproximación desde la  
práctica personal.**

Fernando Paes de Carvalho Ramos

Director: Dr. Juan Bautista Peiró López

Co-director: Dr. Rafael Sánchez-Carralero Carabias

Valencia, junio de 2016





## **AGRADECIMIENTOS**

A Juan Bautista, por tener la confianza en mi persona y por sus sabias recomendaciones. A su querida familia por acogerme de forma muy amable en su casa. A Rafael su colaboración. A la ciudad de Valencia, mi segunda casa.

A mi familia, que siempre me ha proporcionado un apoyo incondicional. A mi madre Lilian y a mi hija Alice por su amor, que es el motor que mueve los engranajes y que posibilitó la conclusión de esta ardua tarea. A mi esposa Mariana por su paciencia y dedicación y por estar siempre a mi lado.

A mi padre Flávio por su protección desde la otra esfera. Y a los compañeros de trabajo que me han ayudado a revisar este texto.



# ÍNDICE

Resumen	
Resum	
<i>Abstract</i>	
<b>Introducción</b>	<b>11</b>
<b>1. Antecedentes históricos</b>	<b>33</b>
1.1. Walter Benjamin	33
1.2. Marcel Duchamp	50
1.3. Mimmo Rotella y la pintura en los años 50 y 60	58
1.3.1. <i>Collage, Assemblage y Décollage</i>	71
1.3.2. El Nuevo Realismo	82
<b>2. Lo no-visible en el arte</b>	<b>90</b>
2.1. El elemento ausente en la pintura	107
2.1.1. Lo que se oculta	129
2.2. Monocromo y grisalla	134
2.3. El aire como presencia	148
2.4. <i>Erased de Kooning</i> , Robert Rauschenberg	151
2.5. 4'33", John Cage	156
2.6. <i>La Vide</i> , Antropometrías, Yves Klein	159
2.7. 2892, Daniel Senise	165
<b>3. Registros de huellas</b>	<b>172</b>
3.1. Las huellas producidas por la acción del azar	187
3.1.1. El azar en el proceso artístico	194
3.2. El sudario como huella azarosa	207
3.3. Siluetas y sudarios, Ana Mendieta	222
3.4. Vestigios, huellas y ruinas, Carlos Vergara	230
3.5. Huellas de una cárcel abandonada, Patricia Gómez/M <sup>a</sup> Jesús González	238
3.6. Mapas con sobras y restos de la ciudad	248
<b>4. La Sombra como proyección escatológica</b>	<b>259</b>
4.1. El espejo como paradoja entre presencia y ausencia	289

<b>5.</b>	<b>El Archivo como registro de los registros del salón de pintura</b>	<b>303</b>
5.1.	El archivo vacío	315
5.1.1.	La Bienal vacía	322
5.2.	Los archivos de la <i>imagen-muerte</i>	327
5.2.1.	Christian Boltansky y Naomi Tereza Salmon	336
5.2.2.	Residuos, Teresa Margolles	341
5.2.3.	El trapero de la memoria, Bispo do Rosário	349
5.2.4.	<i>111</i> , Nuno Ramos	359
<b>6.</b>	<b>Reflexiones sobre el proceso creativo</b>	<b>364</b>
6.1.	El Azar	369
6.2.	Lo no-visible	371
6.3.	Archivo de huellas	374
6.4.	Los métodos de trabajo	377
6.4.1.	El método del ácido	382
6.4.2.	Los dos métodos combinados	388
6.5.	<i>Vestigios Ba-217</i>	390
6.6.	Reseñas de la exposición	394
6.6.1.	De piso a pared	394
6.6.2.	<i>Vestigios Ba-217</i>	396
<b>7.</b>	<b>Bibliografía</b>	<b>399</b>
7.1.	Libros, revistas, catálogos y artículos	399
7.2.	Vídeos y material sonoro	416
7.3.	Listado de figuras	417
7.4.	Listado de gráficos	425
7.5.	Listado de ilustraciones	425
<b>8.</b>	<b>Anexos</b>	
8.1.	Entrevista a Patricia Gómez y María Jesús González	426

## RESUMEN

Esta investigación tiene su origen en una reflexión sobre qué es la pintura desde su base fenomenológica, a través de la observación de trabajos de otros artistas contemporáneos y a través de las vivencias y experimentos en el Taller de Pintura de la Universidad de Puerto Rico. Ésta no se centra en un determinado período, artista o en un estilo o movimiento en particular, sino en una comunicación permanente con los conceptos de presencia y ausencia, no visibilidad y huella. Se desarrolla una práctica artística y una reflexión teórica que pretende construir un imaginario desde el acaso insignificante, de la trasfiguración del resto, del gesto invisible, de las sobras y marcas al designio. Asimismo, se examinarán artistas que han preferido la invisibilidad a la presencia, eliminar a añadir, sugerir en vez de decir. Lo que pretendemos investigar son los procesos pictóricos en los que la intervención física del pintor es mínima o nula, en los que los indicios de una presencia o acontecimiento pictórico reciben un tratamiento arqueológico, en los que la pintura se escapa de su lenguaje convencional para recibir nuevos significados a partir de la costura de fragmentos, de instantes, de la precariedad en la representación y, finalmente, una reflexión sobre el lugar que ocupa la pintura en la contemporaneidad.

**PALABRAS CLAVES:** PINTURA, PRESENCIA, AUSENCIA, HUELLA, MARCA.

## RESUM

Aquesta recerca té l'origen en una reflexió sobre què és la pintura des de la seua base fenomenològica, a través de l'observació de treballs d'altres artistes contemporanis i a través de les vivències i els experiments en el Taller de Pintura de la Universitat de Puerto Rico. Aquesta no se centra en un determinat període, artista o en un estil o moviment en particular, sinó en una comunicació permanent amb els conceptes de presència i absència, no visibilitat i empremta. Es desenvolupa una pràctica artística i una reflexió teòrica que pretén construir un imaginari des del per ventura insignificant, de la transfiguració de la resta, del gest invisible, de les sobres i marques al disseny. Així mateix, s'examinaran artistes que han preferit la invisibilitat a la presència, eliminar a afegir, suggerir en comptes de dir. El que pretenem investigar són els processos pictòrics en els quals la intervenció física del pintor és mínima o nul·la, en els quals els indicis d'una presència o esdeveniment pictòric reben un tractament arqueològic, en els quals la pintura s'escapa del seu llenguatge convencional per a rebre nous significats a partir de la costura de fragments, d'instantànis, de la precarietat en la representació i, finalment, una reflexió sobre el lloc que ocupa la pintura en la contemporaneïtat.

PARAULES CLAU: PINTURA, PRESENCIA, ABSENCIA, EMPREMTA, MARCA.

## **ABSTRACT**

*This research project has its origins in a reflection of the nature of painting, from its phenomenological base. It is carried out through the observation of the work of other contemporary artists and through the lived experiences and experiments in the Painting Workshop of the University of Puerto Rico. It is not centered around a determined period, artist or on a style or particular movement, but rather in permanent communication with the concepts of presence and absence, non-visibility and traces. An artistic practice is developed accompanied by a theoretical reflection that constructs an imaginary from the perhaps insignificant, the transfiguration of the rest, the invisible gesture, leftovers, and designed marks. Likewise, artists that have preferred invisibility to presence, prone to eliminating instead of adding, those that are suggesting instead of saying, will be examined. The research intends to look at painting processes in which the physical intervention of the painter is minimal or non-existent, in which the suggestions of presence or a pictorial event receive an archaeological treatment, in which painting escapes conventional language to receive new meanings, based on the intertwining of fragments, of instants, of the precariousness of representation and finally, a reflection on the place occupied by painting in contemporary times.*

**KEY WORDS: PAINTING, PRESENCE, ABSENCE, TRACE, MARK.**





## INTRODUCCIÓN

La presente investigación propone aproximar a la pintura desde la perspectiva de la “no-pintura”, en función de la premisa de que existe un cambio de estrategias en cuanto a los procesos pictóricos, principalmente después de la segunda mitad del siglo XX en Occidente. Para guiar la investigación, nos preguntamos:

¿Cuáles han sido estos cambios? ¿Qué papel juega la pintura en el arte contemporáneo?

Para empezar, las obras pictóricas objeto de este estudio, cuestionan la idea de la representación a través de conceptos como huella, ausencia, marca y fragmento. Se enfocan en el mundo de lo pequeño, lo insignificante y lo minúsculo, en oposición a una cierta actitud moderna hacia la grandiosidad, la novedad y sus aspectos asociados con formas mercantiles del poder político del capitalismo. Por otra parte, éstas obras cuestionan, por lo tanto, la pintura misma como medio, y analiza una práctica reciente, desde la *no-visibilidad* en temas como la sombra, la huella y el archivo.

Esta investigación no solo se refiere a la pintura como un medio tradicionalmente anclado en concepciones renacentistas, donde se prioriza la mirada “retiniana” atribuida al objeto que se parece a una ventana. Principalmente se refiere a la pintura como un medio en expansión, un medio que cuestiona la mirada y que agrupa una serie de nuevas formas de ver, principalmente en la segunda mitad del siglo XX, donde el ojo humano no puede reconocer una imagen en toda su complejidad. (Krauss, 1988)

Algunos artistas que serán estudiados a lo largo de este trabajo, entre ellos Daniel Senise, Carlos Vergara, Patricia Gómez y María Jesús González, han elaborado discursos pictóricos que sobrepasan el uso convencional del pincel, del soporte y de la factura en la pintura, del gesto y el protagonismo del pintor como actor en un doble sentido: hacedor y representado. Se pretende señalar que la pintura del siglo XXI vive un momento expansivo, que se transforma e incorpora otros medios y redefine el arte contemporáneo occidental.

Por ejemplo, según el artista y teórico del arte australiano Mark Titmarsh, hace cuarenta años, la pintura era considerada, tanto técnica como ideológicamente, *la más retrógrada y conservadora entre los medios artísticos*. (Titmarsh, 2006, pp. 27-32). La reciente práctica en pintura llegó para reforzar el hecho de que no existe un final verdadero para el medio. De igual forma, Titmarsh señala que el énfasis pasó de considerar *lo que es la pintura para considerar cómo es la pintura*, en otras palabras, la naturaleza de su ser, y los fenómenos que agrupan su práctica.<sup>1</sup> (2006, p.27)

Para Titmarsh, la pintura contemporánea ha establecido fronteras completamente maleables, sorprendiéndonos con objetos y espacios que pueden ser considerados o interpretados como pintura. De este modo, la definición de pintura se ha transformado abarcando otras formas de representación tales como: la instalación, la fotografía, la escultura, entre otras.

En consecuencia, este trabajo de investigación va enmarcado en lo que Edmund Gustav Albrecht Husserl<sup>2</sup> estableció como filosofía, para propiciar una mirada fenomenológica hacia la pintura, y reconocer que diversos factores, tanto visibles como invisibles, inciden sobre el significado de la obra y su medio. Dicha mirada fenomenológica a la pintura constituye la "carne" de esta investigación y será explicada a lo largo de este ensayo.

Sin embargo, no es la meta de esta investigación analizar la filosofía de Husserl u otros de su línea de pensamiento. No se trata de un ensayo sobre la filosofía o la historia de

---

<sup>1</sup> Algunas citas fueron traducidas por el doctorando, para facilitar la lectura del documento.

<sup>2</sup> Edmund Husserl (1859-1938) elaboró un método fenomenológico que ha influenciado enormemente la filosofía del siglo XX. Surgieron escuelas de pensamiento basadas en la fenomenología. Filósofos tan influyente, como Martin Heidegger, son formados en el método. Para Husserl, la fenomenología es la concretación del intento de Descartes de fundamentar todo conocimiento en el *ego cogito* y sus *cogitationes*. La reflexión fenomenológica establece una relación entre el *cogito* con su *cogitatum*, que nunca debe ser visto aisladamente, sino concebido como un elemento en su mundo. Elemento que es espacio-tiempo, a la medida que se vivencia, percibe, recuerda y valora. (Husserl, 1997, pp.29-30)

la pintura, sino utilizar conceptos filosóficos e históricos de importantes pensadores para demostrar su relación con la pintura en la actualidad, principalmente en lo que se refiere al trabajo práctico que acompaña la investigación.

Por lo que este estudio parte de unas reflexiones para apoderarse de los fenómenos que agrupan el acontecer de la pintura, para emitir un pensamiento sobre pintura, para indagar sobre la pintura como fenómeno.

No se pretende establecer una nueva teoría del arte. Lo que se persigue es presentar ciertas inquietudes sobre los aspectos del “no-ver” concurrentes con la pintura, exponiendo una posible cartografía de las configuraciones visuales basadas en estrategias que utilizan la invisibilidad y la huella en artistas del siglo XX y en la actualidad. De forma paralela, este estudio resulta ser también, un acercamiento hacia lo que entendemos por modernidad y su crisis en la representación del arte. Sin embargo, no se centra en ningún período específico. De este modo, el énfasis del presente estudio es la pintura contemporánea, por lo que se utiliza ejemplos de períodos históricos aislados para explicar principalmente el trabajo práctico que acompaña esta tesis.

Según el sociólogo francés Alain Touraine, el término modernidad designa una serie de sentimientos y actitudes individuales con relación al progreso (futuro) y al tiempo (pasado). Sin embargo, según el autor, estos sentimientos hacia lo nuevo, han estado acompañados de una actitud generalizada de descrédito al sistema capitalista y que además, viene reflejado en un sentido de sumisión a la cultura de masas y una crisis de la vida privada. (Touraine, 1997, p. 28)

Se demostrará más adelante, en el Capítulo 5, cómo las relaciones de estos sentimientos de descrédito generalizado van a la par con una desconfianza en lo visual, la disolvencia del ojo humano y de la imagen visible. Por lo que parte de los cambios en las formas de ver el arte en la modernidad están directamente relacionados con los mismos aspectos y productos de un complejo sistema capitalista. Serán citados algunos críticos importantes, como Guy Debord y Gilles Lipovetsky, y de qué manera resuenan en obras de algunos artistas, principalmente después de la Segunda Guerra Mundial.

Varios de los artistas mencionados, como Yves Klein, utilizan la pintura como punto de lanza hacia el desarrollo de planteamientos sociales, estéticos y filosóficos como veremos más adelante, en comparación con las obras de Mimmo Rotella, Mark Bradford, Patricia Gómez y María Jesús González y Daniel Senise, entre otros. Por otra parte, en el texto *Arquitectura de lo visible*, el escritor inglés Graham Macphee señala como los inventos propiciados por la ciencia y tecnología han contribuido a constituir nuevas formas de ver, influenciando el arte de una manera general pero también el comportamiento y el sentir de la humanidad. (2002)

Estos inventos, conquistas científicas y tecnológicas han propiciado un cierto descrédito de la visión, y una puesta de evidencia de que el ojo es fallido, inconcluso, limitado. Macphee indica, por ejemplo, el telescopio: *El telescopio no sólo permite un mundo para ser pensado de manera diferente, sino también para ser experimentado de manera diferente.* (Macphee, 2002, p.2)

En la misma línea, el historiador de cine japonés Akira Mizuta Lippit, en *Atomic Light (Shadow Optics)*, destaca a los rayos X como causantes del sentimiento de inferioridad del ojo. La apertura a la luz de lo que antes eran sombras, conduce a una nueva visualidad, una manera diferente de pensar el espacio privado y la eterna lucha de la modernidad en contra de la ceguera.

*La fotografía de los rayos X representa el advenimiento de una nueva técnica que registró explícitamente la destrucción de su objeto, produciendo a la vez una óptica y un archivo de la aniquilación.* (Lippit, 2005, p.5)

Este gran impacto del aparato tecnológico de la modernidad ha cambiado la forma de pensar y experimentar el mundo, transformando el *espacio-temporal* de la visión, forzándonos a repensar los límites de la experiencia visual, *desde las nociones de intencionalidad y de memoria hasta la forma y temporalidad de lo visible.* (Macphee, 2002, p.10)

Ahora bien, la pintura o la no pintura a lo que se refiere en la investigación, navega entre representaciones pictóricas tradicionales y conceptos expandidos del medio, en los que se incorporan elementos semióticos de una realidad o experiencia vivida.

Es importante aclarar que el término expandido, mencionado anteriormente, se desprende del ensayo de la crítica de arte norteamericana Rosalind Epistein Krauss<sup>3</sup>, *Escultura en el campo expandido* en el que Krauss observa un fenómeno: *a falta de un nombre, la categoría se hace infinitamente maleable*. Es lo que podría ser llamada la escultura en la práctica artística, principalmente después de la década de 1970. (Krauss, 1979, p.72)

Lo que necesita ser enfatizado en este momento es que muchos de los artistas citados en el texto de Krauss buscaban escaparse de las formas tradicionales de la pintura y la escultura para establecer nuevos territorios, cuyo resultado terminó por imponer una serie de cuestionamientos a la pintura misma, anunciando su muerte, su desaparición. Sin embargo, como ejemplifica Krauss, la pintura o la escultura era “resucitada” en otros discursos, otras poéticas, y puesta en el mismo centro de sus prácticas artísticas contemporáneas.

Dada a esta polífona circunstancia, se establece en esta investigación que el concepto de expansión en la pintura está enraizado en artistas como Marcel Duchamp, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Mimmo Rotella, y en movimientos como el *Fluxus*, Nuevo Realismo, *Arte Povera*, Conceptualismo y Minimalismo. Los puntos de encuentro entre ellos, permiten trazar una correlación con la dialéctica entre presencia y ausencia.

Por ello, se propone una incursión a una realidad *no-visible*<sup>4</sup> en la pintura que, a partir de marcas y pistas dejadas, anuncian eventos o expresiones de experiencias estéticas. Ese diálogo con lo ausente, a través de su rastro, *Spur*, manifiesta un interés por conocer pequeños detalles de nuestra condición humana. (Benjamin, 2010) Desde la perenne perplejidad hacia lo que subsistió de Pompeya y Herculano, hasta los registros y marcas de los presos en una cárcel abandonada, la presente investigación pretende también mostrar, a través del concepto de ruina, una visión antropológica y arqueológica del arte, utilizando la pintura como el registro de los vestigios de un evento, de las huellas, del paso del tiempo. De esta forma, al analizar la pintura como

---

<sup>3</sup> El ensayo de Rosalind E. Krauss, *La escultura en el campo expandido*, se publicó por primera vez en la Revista *October* 8, en la primavera de 1979 en Nueva York.

<sup>4</sup> La *invisibilidad* o *no-visibilidad* que se establece en esta investigación parte de las siguientes características: La imagen u objeto puede estar: 1) detrás de algo; 2) camuflajeado; 3) en un ambiente de muy poca luminosidad o en demasiada luz; 4) en un punto ciego del observador; 5) imperceptible por su tamaño (muy pequeño o demasiado grande); 6) ignorado por su insignificancia, algo sin importancia; 7) ausente o que está muerto.

ella es y no el objeto en sí, estamos analizando los fenómenos que agrupan su acontecer, ubicando el sentido en una “no-mirada-invisible”, en un “espacio-otro”.

Desde luego, es interesante observar que el tiempo, en su dictadura implacable, empuja todo hacia la desaparición, y hacia la disolución de la materia orgánica, por lo tanto, hacia la pérdida de identidad. Ante este hecho, solo resta observar los rastros dejados por el tiempo, ya que, al hacerlo, permite una aproximación a la idea de permanencia o de registro ante el inevitable fenómeno de la muerte. La muerte es la personificación de la ausencia y es aliada del tiempo.

El poeta romano Publio Ovidio Nasón ya ilustraba la lucha implacable del tiempo, que nada perdona, en su texto *Las Metamorfosis*:

*Tiempo, devorador de las cosas, y tú, envidiosa Vejez, todo los destrúis y corrompidas con los dientes de la edad, poco a poco consumís todas las cosas con una muerte lenta. (Ovidio, 1980, p. 365)*

Este estudio se acerca al pensamiento del filósofo y crítico alemán Walter Bendix Schönflies Benjamin, para establecer que el rastro o *Spur*, es la *aparición de una proximidad*. (Benjamin, 2010) De esta manera, los fragmentos y restos encontrados rememoran un pasado o experiencia vivida a través de una reconstrucción, similar a una *arqueología de la memoria*. (Foucault, 1979) Para Benjamin, estos vestigios y restos son una forma de apoderarse de lo vivido anteriormente de manera que:

*La memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y cualquiera que quiera acercarse a su pasado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se resuelve y esparce la tierra. (Benjamin, 2010, p. 350)*

En este sentido, el trabajo práctico que acompaña esta investigación se centra en un espacio físico determinado. Específicamente, se tomará como foco de análisis un salón de clases de pintura ubicado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, donde este autor se desempeña como profesor. (Fig.1)

Se elabora paralelamente a esta investigación, un cuerpo de obras en pintura que trata de exponer algunos de los cuestionamientos planteados durante el presente texto, principalmente dentro de los discursos que enfatizan la ausencia como una presencia implícita, a través de su rastro sobre un elemento visible. La investigación realizada refleja las observaciones efectuadas en el espacio del salón, durante una década de

enseñanza, ante el constante vaivén de alumnos y clases en cada semestre académico. Se establece un ritmo, y se observan las marcas de ese movimiento, se analiza el espacio vacío y los rastros dejados.



Figura 1- Edificio de Bellas Artes, Universidad de Puerto Rico. 2004. Fotografía: Guy Paizzy.

La experiencia de estar presente en éste lugar por tanto tiempo (Fig.1), combinada con la de aquellos que lo frecuentaron, permean una membrana invisible entre lo vivido y la memoria exponencial de las sensaciones compartidas, de las dinámicas de grupo, de las energías desprendidas y del registro de estas experiencias a través del rastro y de vestigios minúsculos que permanecen en el tiempo, en el aire, en el piso, y que son fragmentos de un acontecer. Pequeñas piezas que son utilizadas para componer el todo, aunque ese todo siempre será incompleto, siempre inconcluso.

De esta forma, la investigación pretende valorar la memoria del lugar y registrar momentos, a partir del material sobrante, que será apropiado y presentado. Son vestigios pertenecientes a cientos de individuos que frecuentaron el espacio durante diez años y dejaron sus restos y sus rastros pictóricos de forma aleatoria, inconsciente, pero que forman una escritura ciega, una historia deconstruida. Estos vestigios son el espejo (*speculum*) de un proceso *no-lineal* de enseñanza-aprendizaje.

Este trabajo trata de una rememoración (*eigedenken*)<sup>5</sup>; pero esa rememoración, siguiendo el pensamiento *benjaminiano*, es de carácter diferente al de una memoria

<sup>5</sup> Benjamin identifica *eigedenken* como un concepto que examina las relaciones entre memoria y cultura.

lineal y temporal, puesto que obliga *todo* a ser reconstruido y resignificado en el tiempo presente, en el “aquí y ahora”.

Ese tiempo presente, para el filósofo francés Jacques Derrida, es tan sólo un concepto, ya que lo único que existe es el *trazo*, un puente entre la memoria y la idea de futuro. Y aquí consiste la diferencia entre presencia y presente. Para Derrida, solo existen la presencia y la ausencia. Presencia en el sentido de que se elaboran actos que sólo podrán ser repetidos en el futuro, utilizando la memoria de un pasado hecho presencia. Ausencia en el sentido de que la memoria puede avivar imágenes del pasado, pero jamás puede resucitarlo, jamás puede vivirlo nuevamente. (Derrida, 2010)

De esta manera, *lo importante para el que rememora, no es lo vivido, sino el tejido de su rememoración*. Es decir, al tratar de "desocultar" objetos que están ocultos, rehacer imágenes que ya no están presentes y de *reconstruir una historia a partir del fragmento y del reflejo, se establece un proceso arqueológico*. (Benjamin, 1994, p.37)

Ir al fondo, retirar las capas, seleccionar, *des-encubrir*, descubrir, desvelar, registrar, archivar, son, en esencia, metáforas de la rememoración. Para la filósofa suiza-brasileña Jeanne Marie Gagnebin (2014), el proceso de recordar en Benjamin es tan importante como el hecho de descubrir alguna idea original y la define como la clave para transformar el presente.

*La rememoración del pasado no implica simplemente su restauración. Es también una transformación del presente. Si el pasado perdido es reencontrado, ya no es el mismo, debe ser retomado y transformado.* (Gagnebin, 2014, p.16)

Dentro de la discusión que propicia esta investigación, Benjamin presenta una mirada puntual con relación al tiempo histórico, al tiempo instantáneo y la dialéctica entre presencia y ausencia:

*Dialéctica que une el pasado y el presente en una intensidad temporal diferente de ambos; dialéctica también ya que el pasado, en su resurgir, ya no es la repetición de sí mismo, y tampoco el presente continuará siendo igual con la presencia del pasado. Ambos continuarán siendo presente y pasado. Sin embargo, diferentes de sí mismos en la imagen que nos escapa. Imagen esta que, al reunirlos, indica la posibilidad de su redención.* (Benjamin, 2008, p.66)

De este modo, el espacio del taller de pintura que sirve de punto de partida de esta investigación, ha sido habitado, tal como propone Benjamin, al afirmar que *no existe espacio en el que sus habitantes no hayan dejado sus vestigios*. (Benjamin, 1994, p.117)



Habitar es dejar huellas. Las huellas de los habitantes en la arquitectura del edificio de Bellas Artes se muestran a través de los restos sobre el piso pintado, sobre los caballetes, las mesas y las sillas. Son las marcas de la vida misma sobre los objetos. De igual forma, la arquitectura toca al habitante y deja su rastro en él, carga con él y en él. Esas marcas son un acto de reciprocidad y circulan en una doble dirección, el espacio se va transformando. También transforma a sus habitantes, y estos crean hábitos por las mismas marcas dejadas.

Habitamos y somos habitados por la arquitectura. En la medida que la habitamos, ella nos pertenece y luego somos parte de ella, ella nos habita de alguna forma, y esta relación se moldea con el tiempo y la memoria. No existe ningún salón de pintura igual al otro, las marcas son únicas, como lo son las huellas del caminar en la arena de la playa, como lo son las huellas dactilares. Las huellas son únicas. Todas estas marcas, en conjunto, determinarán las siguientes, y las que vienen después de éstas. Habitar, por lo tanto, significa crear hábitos, y *el hábito amortece la percepción*, la afloja, y los vestigios y restos pasan desapercibidos. (Benjamin, 1994)

Estos vestigios y restos pasan a ser considerados como algo sin importancia, por su pequeñez, por su insignificancia. Son desechables, dispuestos al olvido y a la desaparición. Por otra parte, la investigación empieza con la dialéctica entre presencia y ausencia. Siguiendo a Umberto Eco, *más allá de todas las explicaciones filosóficas, las abstracciones filosóficas que son diferencia y ausencia vienen a ser la única presencia digna de ser tomada en cuenta*. (Eco, 1986, p. 348)



Figura 2- Salón de pintura. Fotografía por el autor. 2015.

Las capas acumuladas de los restos de diversos materiales de pintura sobre las mesas, el piso, paletas y paredes del salón, mezcladas con el polvo, y en el espacio temporal de una década, constituyen el terreno, a partir de ahora, a ser excavado y estratificado, que busca las diferencias entre lo visto y lo que permanece ausente. (Fig.2)

De igual forma, los reflejos, las sombras, el aire del salón, las partículas, los átomos, todos, forman parte de este terreno fértil, que fué seccionado, analizado y archivado, tal como un descubrimiento arqueológico. Por lo que una de las premisas del trabajo práctico es ejercer el método de *estratificación benjaminiano*.

Cada fragmento desprendido revela un pedazo de la memoria perdida, dispuesta a ser recordada. Y con ello se vuelven visibles las marcas, conversaciones e historias invisibles de las personas que frecuentaron el espacio. Para Benjamin, un lugar estratificado es un lugar habitado por el tiempo, pero por un tiempo discontinuo: un *presente-pasado*. (Benjamin, 2010)

En el contexto de este taller de pintura, ya no existe el alumno, se ha ido. Tampoco existe el tiempo específico, el día, el año. Lo que queda es el espacio aparentemente vacío, y algunas marcas de la presencia, unos fragmentos que sugieren una actividad.

Si se toma como punto de vista *benjaminiano* el apego a lo fragmentario, los restos y sobras adquieren un significado poético y a la vez, representan el espacio invisible. Constituyen un espacio hecho, no por la arquitectura, sino por la memoria depositada en cada superficie; representan un cierto ordenamiento dentro del aparente caos. Ampliaremos estos conceptos en el capítulo 6: *Reflexiones sobre el proceso creativo*.

Mostrando unas líneas de continuidad con relación a los conceptos que giran en torno a la pintura expandida en un sentido amplio, se exponen acercamientos a la huella y la sombra en artistas contemporáneos como Teresa Margolles, Tomie Ohtake, Ana Mendieta, Carlos Vergara, entre otros.

Las teorías guiarán esta investigación a la comprensión de ideas históricas, filosóficas y semióticas, y permitirán cuestionar abiertamente conceptos como autoría, autenticidad, originalidad y apropiación. De esta manera, se apunta hacia lo ausente que habita en cada objeto pictórico, considerando que la pintura es mucho más que el “objeto-cuadro”.

Como se pretende señalar, este impulso hacia la desmaterialización en el arte solo es posible a partir del conceptualismo, que tiene su origen principal en la obra de Marcel Duchamp (1992) y que constituye un importante marco teórico para el presente estudio.

De la misma manera, para la crítica de arte norteamericana Lucy R. Lippard, *la pérdida de la sustancia de la materia*, o la búsqueda por representar lo *no-visible*, pasa a tener importancia a partir de obras como: *Erased De Kooning Drawing*, de Robert Rauschenberg; *La vide*, de Yves Klein y *4'33"*, de John Cage, entre otras, como se presentan en capítulos posteriores. (Lippard, 2001)

Es interesante destacar la importancia de la obra de Duchamp para las reflexiones que se propician más adelante. Por lo que es imprescindible, ubicar y enumerar los interrogantes planteados por este artista francés, y que darán forma y soporte a varios enunciados de este estudio. Se sobresale la opinión de la crítica del arte y filósofa francesa Anne Cauquelin, de que el legado de Duchamp está lejos de una comprensión total, y que sigue presentando preguntas y respuestas vigentes en el arte de hoy día. (Cauquelin, 2008)

En el primer capítulo, *Antecedentes históricos*, se presentan tres marcos conceptuales para esta investigación: El pensamiento de Walter Benjamin, la obra de Marcel Duchamp y los trabajos de Mimmo Rotella, principalmente en lo referente a la técnica *décollage*, desarrollada por el artista en los años 50 y 60, y su gran influencia en el movimiento *Nuevo Realismo* y en algunas derivas de la pintura actual. Artistas tan recientes como el pintor norteamericano Mark Bradford, también serán incluidos.

El pensamiento de Benjamin es central y será discutido y presentado a lo largo del cuerpo de la investigación. Algunos autores contemporáneos, que siguen de alguna forma el pensamiento *benjaminiano*, como los filósofos Georges Didi-Huberman, Jeanne Marie Gagnebin y Anne Cauquelin serán citados, y de la misma manera, comprobando la importancia de este pensador y su influencia en el discurso contemporáneo del arte.

A partir de estos tres antecedentes, se analizó a un grupo de artistas que trabajan conceptualmente la huella, los vestigios y las marcas ausentes en el medio de la pintura dentro de su campo expandido. Acompañando el análisis de las obras, se citan algunos fragmentos de la filosofía de Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Maurice Merleau-Ponty, que son fundamentales para el entendimiento de algunos de los interrogantes aquí planteados.

Esta reflexión está estructurada, por lo tanto, en seis partes: Primeramente, se establecen acercamientos filosóficos utilizando los tres referentes ya mencionados. En el capítulo 1, *Antecedentes históricos*, se pretende crear una base teórica para reflexionar sobre la dialéctica entre presencia y ausencia en la pintura pero también en el arte en general. Los tres marcos de referencia y las obras que los acompañan son de gran influencia para el trabajo práctico de la investigación.

En el segundo capítulo, *Lo no-visible en el arte*, se plantean algunos acercamientos filosóficos hacia la ausencia, a la mirada no-visible e *in-visible*. Se presentan algunos apuntes sobre la mirada a través de la historia de la pintura, bien como la relación *artista-espectador*, aquello que se oculta a la mirada y algunas estrategias procesuales utilizadas por Robert Rauschenberg, John Cage, Yves Klein y Daniel Senise.

Se establece como premisa que el ojo humano es tan solo un mecanismo de visión y que la experiencia humana no se limita solo a este importante sentido. El arte

contemporáneo ha estado experimentando sobre diferentes formas de visibilidad, algunas son imposibles de ver con los ojos, lo que presenta una contradicción al término Artes Visuales empleado comúnmente en programas académicos e instituciones alrededor del mundo. (Camnitzer, 2014)

La pintura ha utilizado estrategias que se escapan al ojo humano, que inciden en otros sentidos como el fenómeno del “ser”, la memoria, la percepción y la imaginación. Algunos artistas trabajan con la ocultación, otros con elementos ínfimos, vestigios microscópicos, otros con pistas donde la obra no está en el momento presente, la idea de tiempo, del eterno borrar, de lo que solo la mente o los sentidos son capaces de “ver”.

De esta forma, elementos como el aire, el polvo, los reflejos, los llamados *infraveles*<sup>6</sup> van a ser extendidos al concepto de lo *no-visible*. En ese mismo capítulo, la idea del monocromo aparece como un elemento de visibilidad periférica, algunas veces intangible, donde el artista realiza un postulado, un acto que va mucho más allá del objeto visible. Otras veces el objeto se presenta en forma de monocromo o acromático. En este sentido, el blanco, según Cauquelin, es un auténtico representante de lo ausente.

Siguiendo este pensamiento, el filósofo francés Georges Didi-Huberman señala en *Grisalha: Poeira e poder do tempo, la grisalla psíquica*, de obras construidas a partir de lo ínfimo, perfectamente localizables en *Criadero de polvo*, de 1920, de Marcel Duchamp en conjunto con Man Ray y en las bibliotecas de humo, *Silencio en voz alta*, de 2006, de Claudio Parmiggiani. (Fig.3) (Didi-Huberman, 2014, p.3)

El artista español Ignasi Aballí, de igual forma, plantea que el tiempo y su huella, el azar, la ausencia y la desaparición son condiciones para que el espectador complete los vacíos que dejan las obras. En su serie de pinturas con polvo, por ejemplo, deja claro muchas de sus estrategias de hacer pintura sin pintar. (Fig.4)

---

<sup>6</sup> Término designado por Marcel Duchamp para definir aquellos elementos precarios e intangibles del cotidiano vivir, como por ejemplo: un estornudo. Y cómo este instante de la vida puede producir un acto artístico.



Figura 3- Claudio Parmiggiani. *Silencio en voz alta*. 2006.



Figura 4- Ignasi Aballí. *Polvo (10 años en el estudio)*. 2006.

En el tercer capítulo, *Registros de huellas*, se analiza la huella como presencia y ausencia. Desde sus aplicaciones técnicas, como en el grabado tradicional, hasta sus relaciones con el origen, el tiempo, la muerte y el “ser”. Se recuerda las primeras huellas del ser humano. Las que hasta ahora se consideran las huellas más remotas, que se hicieron hace 4 millones de años y se preservaron intactas gracias a las cenizas volcánicas.



Las *huellas de Laetoli*, de aquellos ancestrales denominados *Australopithecus*, que caminaban de pie por primera vez, denotan la esencia nómada, totalmente olvidada por la época moderna. Sin embargo, ese registro del tiempo y de la presencia humana, permanece en el cierne de nuestras elucubraciones. (Fig.5)



Figura 5- *Huellas de Laetoli*, Tanzania. 4 millones de años.

La huella, por lo tanto, ha sido una fuente de importantes reflexiones en el arte y se sigue presentando como antecedente del trazo. Conceptos como diferencia y repetición serán abordados desde diferentes autores así como conceptos relacionados a la huella desigual o la acción del azar. Si las diferencias son las generadoras de todo sentido, y se caracterizan por una huella que remite a otros elementos del mismo sistema, un nuevo elemento siempre remitirá al anterior y al que sigue.

El azar será identificado como un fenómeno intrincadamente ligado al tiempo, a la marca y a la repetición. Se incluye el fenómeno del azar como una posibilidad de registro dentro del concepto de presencia y ausencia. Ahora bien, esta investigación está atravesada por la forma operativa del azar con el tema de la ausencia e invisibilidad. Ambos revelan estrategias de representación no tradicionales en el arte occidental. Ambos conceptos, igualmente, ofrecen pistas para el entendimiento de algo más abarcador de lo que puede ser la pintura en la actualidad.

El artista ruso Vasili Kandinsky, presenta en *Impronta de las manos del artista*, la presencia a través de la marca, de la huella, como un reflejo de la actividad humana. La identidad del artista se hace patente en un doble sentido: las marcas de las manos impresas sobre el papel y las líneas de las manos “impresas” por las marcas únicas e individuales de la naturaleza en nuestro cuerpo, que son perecederas y desaparecerán. (Fig.6)



Figura 6- Vassily Kandinsky. *Empreinte des mains de l'artiste*. 1926.

De esta forma, desde los dados de Nietzsche<sup>7</sup>, jugando con los dioses en la divina mesa de la tierra, hasta los experimentos dadaístas, se revisan algunas estrategias relacionadas con el fenómeno de la huella y el azar. Por ejemplo, la imagen del Sudario<sup>8</sup> aparece en ese capítulo como el registro de un ausente, que marca un evento singular.

<sup>7</sup> En referencia a *Así hablaba Zaratustra* (1998, p.144): (...)Si alguna vez jugué a los dados con los dioses sobre la divina mesa de la tierra, de tal manera que la tierra tembló y se resquebrajó y arrojó resoplando ríos de fuego: -pues una mesa de dioses es la tierra, que tiembla con nuevas palabras creadoras y con divinas tiradas de dados: - Oh, ¿cómo no iba yo a anhelar la eternidad y el nupcial anillo de los anillos, - el anillo del retorno?

<sup>8</sup> El Sudario es un lienzo que envuelve un cadáver o el rostro de un muerto. Esta investigación se refiere al Sudario de Jesucristo o Sábana Santa.



El Sudario está presente en muchos ejemplos en la investigación, principalmente en los análisis a las obras de Yves Klein, Daniel Senise, Carlos Vergara, Patricia Gómez y María Jesús González, Teresa Margolles, Ana Mendieta, entre otros.

El tema del sudario será abordado como una sombra, una impronta que establece una presencia ausente, una aureola sombría entre el pasado y la memoria. ¿De qué manera algunos artistas contemporáneos han utilizado la evocación de esa imagen en su obra?

El cuarto capítulo, *La sombra como proyección escatológica*<sup>9</sup>, se observa el fenómeno de la sombra como un poderoso índice, un registro efímero de lo ausente, que se caracteriza por lo opaco, la ceguera y las contradicciones, los miedos modernos con relación a lo desconocido, la muerte y el misterio que guardan las tinieblas. Las tinieblas, para el psicoanalista suizo Carl Gustav Jung, pueden ser psíquicas, ya que las sombras son parte de nuestro inconsciente, aunque no lo reconozcamos.

*La figura de la sombra personifica todo lo que el sujeto no reconoce y lo que, sin embargo, una y otra vez le fuerza, directa o indirectamente, así por ejemplo, rasgos de carácter de valor inferior y demás tendencias irreconciliables. (Jung, 1939, p.265)*

Se mencionan artistas que han trabajado con la sombra, ya sea proyectándola o incorporándola conceptualmente en su obra. También se presenta una idea del elemento sombra en la estética oriental, en presencia del pensamiento del escritor japonés Jun'ichiro Tanizaki. (2002)

El término escatológico se presenta como una mancha, como residuos sombríos que la sociedad rechaza. Siguiendo las ideas de Benjamin, el artista norteamericano Robert Smithson diseña una guía para el visitante que quiera conocer las escorias abandonadas por la sociedad capitalista en su ciudad, Passaic, presentándolas como monumentos. (Fig.7)

La idea de las sobras de los materiales en el salón de pintura, de alguna forma rechazados, dará el tono de esta premisa. Los elementos abyectos, ya sean encontrados en el salón de pintura o en una ciudad, son sombras reales de lo que se produce. Permanecen en el terreno de las sombras por ser elementos viles, despreciables.

---

<sup>9</sup> El término escatológico se emplea en esta investigación en metáfora al estudio de los excrementos. El sentido que se emplea es de resto, de desecho, lo que queda de una cosa después de consumida.



Figura 7- Robert Smithson. *The monuments of Passaic*. 1973

En el mismo capítulo, se expone la contrapartida de la sombra: el espejo como una paradoja entre presencia y ausencia. Las implicaciones del espejo para el arte y la humanidad son vastas e incuestionables, siendo una tarea básicamente imposible enumerarlas. Por lo que se enfoca en algunos ejemplos de su utilización y análisis, en conjunto con la reflexión sobre presencia y ausencia.

En el quinto capítulo, *El archivo como registro de los registros del salón de pintura*, se explica de qué forma un enunciado influye en la estrategia del artista contemporáneo. A partir de la idea *benjaminiana* del autor (artista) como productor, se indican algunas prácticas enunciatoras que denotan una relación entre el concepto de colección y la idea de presentación y de producción.

Se utilizan las definiciones del filósofo francés Michel Foucault sobre el archivo y el aparato *mnémico*. Ambos conceptos darán paso a algunas constantes en el arte contemporáneo, como la idea de colección, arqueología y documentación. De igual forma se revisa el concepto de *mnémesis*, *engremas* o Atlas de Aby Warburg como un

importante referente para el arte de la memoria. Se presentan partes del texto de la crítica de arte española Anna Maria Guasch sobre el archivo y sus implicaciones en el arte. (Fig.8)



Figura 8- Aby Warburg. *Bilderatlas Mnemosyne*, Lámina 46.1927-1929.

El archivo, por lo tanto, es evocado en este trabajo como una preposición vinculada a una forma de pensar arqueológica, en el sentido definido por Michel Foucault en *La Arqueología del Saber*. Didi-Huberman lo definirá también como un elemento grisáceo, *no solo por el tiempo transcurrido, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y ardió en llamas*. (Didi-Huberman, 2012, p.18)

En el capítulo 5, se propone reflexionar sobre el vacío, tanto como espacio deshabitado por los huecos dejados por la modernidad, como por sus repercusiones en los discursos estéticos.

En *El archivo vacío*, se revisitan algunos apuntes de Walter Benjamin, Guy Debord, Gilles Lipovetsky, Fredric Jameson, Nicolas Bourriaud, entre otros. Se presentan algunas ideas sobre la desaparición del objeto artístico. Se discurre sobre la *Bienal vacía* y de qué manera curadores y artistas se enfrentan a ese dispositivo emocional, reflexivo que deshabita en cada espacio habitable; espacios que dejan un blanco, una laguna. Esa laguna, se ha tratado de llenar con el espectáculo, lo superficial y el consumo, que engloba tanto la vida como el arte.

Dentro de ese espacio vacío, que solo parece resolverse con la muerte, se presenta la idea de un *Archivo de la imagen-muerte*, donde varios artistas han trabajado a partir de un rastro que precede a la finitud. Desde nuestra negación constante en reconocerla hasta la reconstrucción de su hecho, se plantea por ejemplo, el concepto de *Dasein* de Martin Heidegger, la pobreza de experiencias de Walter Benjamin, el consumismo y el concepto de originalidad que ejemplifica Yve-Alain Bois.



Figura 9- Naomi Tereza Salmon. *Asservate*. 1995.

Por otra parte, también en este capítulo se describen los inventarios de Christian Boltansky, la misión divina de Bispo do Rosário y la muerte representada por una

violenta poesía en Teresa Margolles, bien como las memorias del campo de concentración de Naomi Tereza Salmon y la instalación de una masacre anunciada en la obra *111*, de Nuno Ramos. (Fig.9)

Por último, como capítulo 6, se propone una reflexión sobre el proceso creativo y la obra práctica que acompaña esta investigación, relacionándolo con varias partes de la teoría expuesta en el presente estudio. (Fig.10 y 11)



Figura 10- Mesa en el salón de pintura.



Figura 11- Piso en el salón de pintura.





Ilustración 1- Fragmento retirado del piso del salón de pintura.

# 1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

## 1.1. WALTER BENJAMIN

*No es posible escribir una 'simple' historia de la partitura de Beethoven hallada en Auschwitz cerca de una lista de músicos destinados a ejecutar la Sinfonía nº 5 antes de que ellos mismos, un poco más tarde, fueran ejecutados por sus verdugos melómanos.* (Mickenberg, En: Didi-Huberman, 2012, p.19)

La noción de historia, montaje, fragmento, coleccionismo y archivo se encuentra en el centro del pensamiento *benjaminiano*.

En su póstumo, inconcluso y destruido *El libro de los pasajes*, de 1927 a 1940, con traducción al español solo a partir de 2005, Walter Benjamin conceptualiza el tiempo como un gran Atlas de notas, imágenes, reflexiones, pasajes, sueños, citas, en fin, una colección de pensamientos, un cúmulo de materiales dispersos, de objetos, en forma de archivo o de atlas.

Una de las formas de leer este libro volumétrico es, de la misma forma que Benjamin indicó, navegar por sus páginas, anotar reflexiones, recolectando pasajes, dejarse llevar, dejarse perder, confundiendo al azar, como el *flâneur*.<sup>10</sup>

*Con la multitud, la ciudad tan pronto es paisaje como habitación. Cosas ambas construidas luego por el gran almacén, que aprovecha la misma flânerie para la venta de mercancías. El gran almacén es el último territorio del flâneur.* (Benjamin, 2005, p. 45)

---

<sup>10</sup> El verbo *flâner*, traducido como deambular o vagar es asociado con la errancia y el anonimato. Su procedencia viene del dialecto normando que a su vez deriva del antiguo escandinavo. *Flana* se refería a la acción de moverse de un lado para el otro sin ningún objetivo en particular. En París es sinónimo de perder el tiempo en la ciudad, de pasear lentamente y sin rumbo, de divagar desorientado o de vagabundear.

Siguiendo la idea de ese gran almacén, que es la ciudad, que es *El libro de los pasajes*, se establece un gran archivo abierto, fragmentado, inconcluso. La forma de concebir el *Libro de los Pasajes*, se asemeja a la técnica del montaje. Luego se verá esta técnica con relación al *collage*, al *frottage*, al ensamblaje (*assemblage*), y al *décollage*, practicada por artistas del cubismo, surrealismo, nuevo realismo, etc., hasta la actualidad.

*El montaje será precisamente una de las respuestas fundamentales al problema de construcción de la historicidad. Debido a que no está orientado de manera sencilla, el montaje escapa a las teologías, hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento.* (Didi-Huberman, 2012, p.21)

Benjamin establece esa forma totalmente abierta y experimental, que se conoce como el montaje literario. Estos textos que luego forman los pasajes, son un reflejo de la vanguardia artística, y una traducción de los cambios experimentados por la sociedad occidental, desde la mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. Benjamin, en este contexto, es uno de los primeros teóricos que conceptualiza la experiencia de la vida moderna en las grandes ciudades, en base a su interpretación poco común de la historia.<sup>11</sup>

Después de un período de recesión económica en Europa, en el siglo XIX, algunos países como Francia empiezan, antes de 1860, a experimentar una muy acelerada industrialización y una migración masiva de todas partes hacia las grandes ciudades, principalmente París. Es la llamada *Belle Époque*.<sup>12</sup>

La producción industrial pasa a ser mecanizada, sustituyendo el trabajo manual. Los inventos y máquinas despegan por todos lados, abriendo flancos para la entrada de la alta modernización a finales de siglo, cambiando drásticamente la forma de vivir de las ciudades. Automóviles, aviones, electricidad, humo, ruido, prisa, dinero, pobreza, contrastes, son la orden del día, son los temas de las observaciones aguzadas del

---

<sup>11</sup> En el texto *Tesis de la Filosofía de la Historia* (2011), Benjamin establece un análisis crítico sobre el materialismo histórico y el concepto de historicidad. Su crítica va en el sentido contrario a la del historiador, quien postula una imagen eterna del pasado, presentando una lectura lineal del mismo.

<sup>12</sup> BENEVOLO, Leonardo. 1981. *El arte y la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili. *La transformación de París durante el Segundo Imperio, desde 1851 hasta 1870 fue posible gracias a una serie de "circunstancias favorables —los muy extendidos poderes del emperador Napoleón III, la capacidad del prefecto Haussmann, el alto nivel de los técnicos, la existencia de leyes muy progresistas: la de expropiación de 1840 y la sanitaria de 1850— permiten realizar un programa urbanístico coherente en un periodo de tiempo bastante corto; de esta forma el nuevo París pone en evidencia el éxito de la gestión posliberal y se convierte en el modelo reconocido por todas las demás ciudades del mundo desde mediados del XIX en adelante.*



joven Benjamin.

Como señala el historiador español Antonio Pizza, principalmente en la entrada del novecientos, la modernidad se va a medir según el impacto de las nuevas y radicales transformaciones en la ordenación de las ciudades. Esto incide, de igual manera, tanto en las formas representativas del arte, como en la vida individual, psicológica y la convivencia comunitaria en la urbe. Georg Simmel, Sigfried Kracauer y Walter Benjamin han logrado hacer una traducción crítica del embate modernista sobre la fragmentación del ser humano, su entorno y su realidad. (Pizza, 1999, p.16-17)

*La atención de Benjamin en el proyecto de los Pasajes se concentra sobre París en la mitad del siglo XIX, mientras Simmel se dedica a aquello que se puede llamar una sociología de los modos de experimentar la modernidad en el Berlín del final del siglo. Kracauer, por su parte, privilegia la Alemania de Weimar y en particular la 'novísima Alemania' (Los empleados) en Berlín de los años veinte y en los comienzos de los años treinta. (Frisby en: Pizza, 1999, p. 17)*

Benjamin es uno de los primeros que integrará el concepto de multitud y, por lo tanto, la relación del individuo con la producción en masa, la proliferación de centros comerciales, la angustia contemporánea, la soledad, la desaparición de la comunidad para dar paso a la megalópolis de hoy día.

El tono que establece Benjamin no es de celebración y sí de crítica, de cuestionamientos en torno al proyecto moderno. *En los pasajes, el hombre se abandona a las propias manipulaciones gozando del extrañamiento de sí mismo y de los demás.* (Pizza, 1999, p. 41)

La noción que establece Benjamin sobre la alienación cultural de la urbe, describe estos lujosos pasajes comerciales de París del siglo XIX, con su arquitectura transparente, techos de cristal, paredes de mármol, estructuras en hierro y vidrio, espacios dedicados al consumo y al placer.

En esas calles y avenidas impera el fetichismo del sistema capitalista, descifrando así, a los mecanismos estructurales de la modernidad. *Los pasajes son el mundo en pequeño, donde el pasado, el presente y el futuro se reúnen en una imagen fugaz.* (Buchenhorst, 2007, p. 134)

*No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen «aura». El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es enemigo de la posesión. André Gide, gran escritor, ha dicho: «cada cosa que quiero poseer, se me vuelve opaca». ¿Gentes como Scheerbart sueñan tal vez con edificaciones de vidrio porque son confesores de una nueva pobreza? (...) Cosa que han llevado a cabo Scheerbart con su vidrio y el grupo «Bauhaus» con su acero: han creado espacios en los que resulta difícil dejar huellas. «Después de lo dicho», explica Scheerbart veinte años atrás, «podemos hablar de una cultura del vidrio. El nuevo ambiente de vidrio transformará por completo al hombre. Y sólo nos queda desear que esta nueva cultura no halle excesivos enemigos».* (Benjamin, 1982, p. 17)

La transformación de la ciudad es la transformación del individuo. Los grandes y múltiples *boulevards* cambiarán por completo el concepto de urbe, su ritmo, su movimiento, ahora espectáculos de luces, ruidos, día y noche, por lo que la experiencia del individuo que camina por sus calles, la constante negociación con automóviles, con otros individuos, anónimos, revelará a un personaje nacido y creado en esa gran urbe: (...) *el flâneur que, además de ser la encarnación de una excentricidad, para muchos constituirá también el arquetipo del sujeto creativo durante estos años de fin de siglo.* (Pizza, 1999, p.13)

Luego de un primer ciclo de fuerte industrialización, intereses capitalistas y desacuerdos entre potencias como Austria-Hungría y Serbia, que desató la Gran Guerra en 1914, con la participación de prácticamente todos los países industrializados. Cerca de 9 millones de personas fallecieron como consecuencia de los combates. Un fuerte movimiento de contra-cultura, entre ellos los dadaístas, lanzan duras críticas a los valores occidentales, hasta entonces, poco cuestionados. Se suman los cubistas, futuristas, surrealistas, anarquistas, y, de igual forma, Benjamin, Adorno, Brecht, que plantean una visión diferente de la sociedad, una visión distinta e independiente de la estética burguesa que pregonaba unos valores conservadores y arcaicos. La crítica al modelo de representación de la modernidad empieza a tomar forma para dar paso, más adelante, al tono crítico de la filosofía posmoderna.

*La cosa está clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias, tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano.* (Benjamin, 1982, p.16)

El pensamiento de Benjamin es como el de un viajero que cambia constantemente de lugar, y carga con sus valiosas pertenencias, en cajas. Una y otra vez tiene que abrir sus cajas con una mirada contemplativa, y con el propósito de observar y *re-archivar* los objetos almacenados. Darse cuenta de su existencia, de su belleza, y de la necesidad de organizar *su almacén de antigüedades*. (Benjamin, 2005, p. 489)

*Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y le devuelva a sus ojos la precisión que le faltaría a su memoria, (...) Que salve del olvido las ruinas pedantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer que piden un sitio en los archivos de la memoria.* (Benjamin, 2005, p. 700)

Uno de los personajes desarrollados por Benjamin, el *flâneur*, acompañará la experiencia y el crecimiento de las grandes ciudades a través del progreso de la modernidad. El *flâneur* es, además de un coleccionista, un recolector de objetos y piezas dejadas por las calles, que las considera como un mercado de antigüedades. Antigüedades ya que estos objetos han sido abandonados, y por lo tanto pertenecen a un pasado, a una historia olvidada.

La influencia del *flâneur* para el siglo XX es enorme. Muchos movimientos incluso, lo ubicarán como el centro de sus cuestiones estéticas como por ejemplo los *Situacionistas*, el grupo *Fluxus*, el conceptualismo y algunos pintores contemporáneos.

*Con la multitud, la ciudad tan pronto es paisaje como habitación. Cosas ambas construidas luego por el gran almacén, que aprovecha la misma flânerie para venta de mercancías. El gran almacén es el último territorio del flâneur.* (Benjamin, 2005, p. 45)

Toda esa idea de rememorar, de guardar para no olvidar, de seguir caminando, errando, de saber perderse, forma parte del esencialismo del *flâneur*. *Errer est humain. Flâner est parisien.* (Hugo, 1862, p. 780)

Walter Benjamin reivindica la figura del *flâneur* con el propósito de mirar las cosas desde la óptica de lo pequeño, *ya que sabemos que no importa qué desecho pueden servirle para formar una nueva colección.* (Dibi-Huberman, 2011a, p. 59).

Ese ávido coleccionista, por lo tanto, siempre está en busca de la última pieza para completar su colección, siendo que esa colección solo termina, solo se completa con la muerte del coleccionista.

Las cosas expresan un modo histórico particular que sólo pueden ser captados a través de la curiosidad de la mirada de un niño o del ojo curioso y lento del *flâneur*.

Por lo tanto, el *flâneur*, ese personaje social histórico surgido en las primeras décadas del siglo XIX, se caracteriza principalmente por caminar lentamente por la ciudad, y por ser un observador sin un objetivo concreto que va atraído por la multitud de imágenes y objetos que ofrece ese gran almacén a cielo abierto.

El objetivo del *flâneur* es perderse entre la multitud. Este personaje no se circunscribe únicamente a las vías y plazas citadinas, sino que abre paso allá donde la multitud pueda servirle de camuflaje. (Benjamin, 2005)

Por lo que podemos caracterizarlo también como un sujeto anónimo, producto de la indiferencia y del individualismo de la sociedad moderna.

Benjamin encontró el personaje del *flâneur* en la literatura de la época, en las grandes novelas, como *Les Misérables* de Victor Hugo o en la poesía de Baudelaire como *Les fleurs du mal* o incluso en las caricaturas de periódicos que retrataban con humor empático la sociedad parisina de la época:

*El bulevar es la vivienda del flâneur, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los quioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés; Balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio.* (Benjamin, 2005, p. 24).

Victor Hugo describe a este personaje que vive en las calles de la ciudad de París, que luego trasciende a otras capitales de Europa.

Para Victor Hugo, el *flâneur* no concierne propiamente a lo humano, sino que se disemina en la humanidad misma, se reparte por los bulevares, por las plazas, alcanza el laberinto de las calles oscuras, estrechas y sinuosas de los barrios oscuros, del *Faubourg de Saint-Antoine* o de los vericuetos de la *Cité*. (Benjamin, 1996, p.151)

La humanidad se convierte en multitud, en una masa homogénea, una unidad corpórea que habita la ciudad. Benjamín utilizó el *flâneur* como fuente de conocimiento, como una estrategia para buscar una nueva mirada hacia el pasado, y, de esta manera, reconstruir el presente.

Sin embargo, se hace pertinente destacar que, para Benjamin, no existe lugar para la ingenuidad. Es decir, la mirada arqueológica supone un gesto recogedor en el que

cualquier residuo puede ser significativo y clave para componer una imagen a partir del fragmento visto; es decir, una multiplicidad de piezas para componer una memoria o un mapa de significados. En este sentido, la labor del coleccionista o historiador, para Benjamin, debe ser la de:

*(...) Descubrir en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Construir a partir de los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. (Benjamin, 2012, p. 64).*

Un elemento interesante que forma parte de esa estrategia archivística es el fragmento, como señala Benjamin, la atención dada a los fragmentos forma una especie de sistema que caracteriza su obra. Benjamin dará mucha atención a los detalles, sobre todo a las cosas banales, consideradas insignificantes, como pequeñas piezas y retazos. Fue probablemente pensando en el *collage* y el fotomontaje que Benjamin elaboró *Los Pasajes*, como podemos observar:

*Método de este trabajo: el montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarlos al alcance y derecho de la única manera posible: empleándolos. (Benjamin, 2005, p. 234)*

El coleccionista establece un aura a cada pieza de su colección, un aura que los hace pertenecer a un contexto específico y un lugar singular dentro de la colección. Al establecer un aura a cada objeto, cualquier objeto externo, que pueda tener alguna semejanza con los suyos, actúa como rastro de su propia colección. De igual forma, cualquier objeto de su colección actúa como rastro de su colección como un todo. De este modo, una reconstrucción a partir del fragmento nunca es igual a la anterior, ya que en cada intento de reconstruir, se concentra en aspectos diferenciados, pequeños detalles de los que no se ha percatado anteriormente.

De la misma manera que se colecciona a partir de pequeñas piezas, de fragmentos, Benjamin generará su concepto de historia y su relación con la memoria. Su concepto de historia es abierto, fragmentado, formado por momentos fugaces, que luego son montadas en una especie de escritura del tiempo, como un palimpsesto, en los archivos de la memoria, en capas, y son mecanismos intrínsecos capaces de transformar el tiempo presente. Esta relación con el pasado en Benjamin, tiene sus orígenes en el pensamiento de Nietzsche, como señala Seligmann-Silva:

*La Segunda consideración intempestiva de Nietzsche, de 1872, representa la más completa respuesta al dominio de la visión histórica: aquí la historia monumental y tradicional, la que venera el pasado y la conserva, es objeto de un análisis crítico que culmina en una reflexión anti-historicista basada en la defensa del olvido, de cual debe liberar al hombre para la acción. (Seligmann-Silva, 2006, p. 38)*

Para Benjamin, el pasado no es pasado, es ahora, es el tiempo presente. No existe pasado, solo el presente que se compone de fragmentos del pasado. Cada vez que el pasado es evocado, se hace presente, es activado y recordado.

Para Benjamin, lo que ha sido de una determinada época es, a la vez, lo que ha sido desde siempre. *Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad.* (Benjamin, 2005, p. 235)

Para Benjamin, no solo existe una narración de una experiencia única con el pasado, sino que cada cosa o acontecimiento resurge desde una situación específica, al encuentro de cada destinatario. De esta manera, acompañando el debate intelectual de autores como Bergson, Aby Warburg y Maurice Halbwachs, bien como en los escritos de Proust, Benjamin va a influenciar la producción del arte basado en la memoria.

Dicha producción abarca lo que consideramos arte contemporáneo, donde la noción de historia y la memoria van a estar presentes en el discurso de cientos de artistas, desde la segunda mitad del siglo XX hasta el presente. De igual forma, ha influenciado movimientos tan importantes e impactantes como el Surrealismo.

*Nuevamente, confirmo que la noción sobre lo anticuado que trata Walter Benjamin, con su montaje de citas del pasado y del presente, mezclando contextos históricos, fue una gran influencia para el Surrealismo. (Foster, 1993, p.157)*

Se puede inferir de que esta noción de historia y su relación con el pasado y la memoria, han estado relacionados con movimientos sociales antes reprimidos, de las historias olvidadas, marginadas, borradas, colonizadas, que hemos visto durante prácticamente todo el siglo XX, y lo vemos actualmente, con una indiferencia escalofriante.

La necesidad de reconstruir identidades propias, antes no mencionadas, generará una auto-afirmación de aquellos grupos minoritarios, invisibles. Viene siendo muy acertada la afirmación de Umberto Eco de que *la memoria es capaz de tornar presente algo ausente.* (Eco, 1988, p. 258)

La perplejidad generada por la Gran Guerra y su consecuente masacre, amplificará la reivindicación de aquellos individuos y grupos en contra de los gobiernos totalitarios y autoritarios, abriendo el frente a la libertad de expresión, no sin una fuerte lucha de poder. La cultura de la memoria, por lo tanto, nace de la resistencia. Resistencia tanto al olvido cuanto a la pretensión de apagar el pasado como forma de control y poder. Existe toda una generación de artistas, por ejemplo, que se han dedicado a la memoria vinculada con el Holocausto, teniendo el pensamiento de Benjamin como referencia. Didi-Huberman dirá muy acertadamente: *No se puede seguir hablando de imágenes sin hablar de cenizas.* (2012, p.17)

De esta forma, las dos vertientes *benjaminianas*, la epistemológica, relacionada con los elementos que intervienen en el conocimiento de la historia, y la narrativa que muestra una nueva percepción de la temporalidad, abren una infinidad de posibilidades para interpretar la realidad desde una perspectiva única, abierta y *no-lineal*.

Benjamin añade valor a la discontinuidad y la descontextualización, tanto para desnaturalizar las características particulares de la mirada, cuanto para impedir que vuelvan a convertirse en imágenes convencionales, a leerse de forma lineal. En este sentido invita a mirar la historia de forma única, diferente a cada momento, convirtiendo la historia en un agente de constante transformación, en una constante re-lectura.

Esta separación de las visiones lineales de la historia ubica el pensamiento *benjaminiano* en oposición al positivismo y al idealismo constructivo histórico. Se busca una nueva lectura del pasado, no como parte de una secuencia lógica de eventos, sino como una imagen dual, asociada a cosas, objetos y fragmentos que están constantemente expresándose y redefiniéndose.

*Fustel de Coulanges recomienda al historiador, que quiera revivir una época, que se quite de la cabeza todo lo que sepa del discurso posterior de la historia. Mejor no puede calarse el procedimiento con el que ha roto el materialismo histórico. Es un procedimiento de empatía. (...) La empatía con el vencedor resulta siempre ventajosa para los dominadores de cada momento.* (Benjamin, 1989, p.181)

En este sentido, Benjamin evidencia que el encuentro con las cosas implica una manera nueva de mirarlas. Las cosas pasan de ser una representación rígida y permanente a una representación espiritual y reivindicatoria. Por lo tanto, la mirada política, según Benjamin, se sobrepone a la mirada histórica. Benjamin encontró en el teatro político de Brecht, las reflexiones necesarias para emitir una respuesta a los



acontecimientos de la época, sobretodo en contra del fascismo y a buscar un sentido espiritual, principalmente en las luchas de clases.

*La proliferación creciente del hombre actual y el alineamiento también creciente de las masas son dos caras de un mismo suceso. El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir. (Benjamin, 1989, p. 55)*

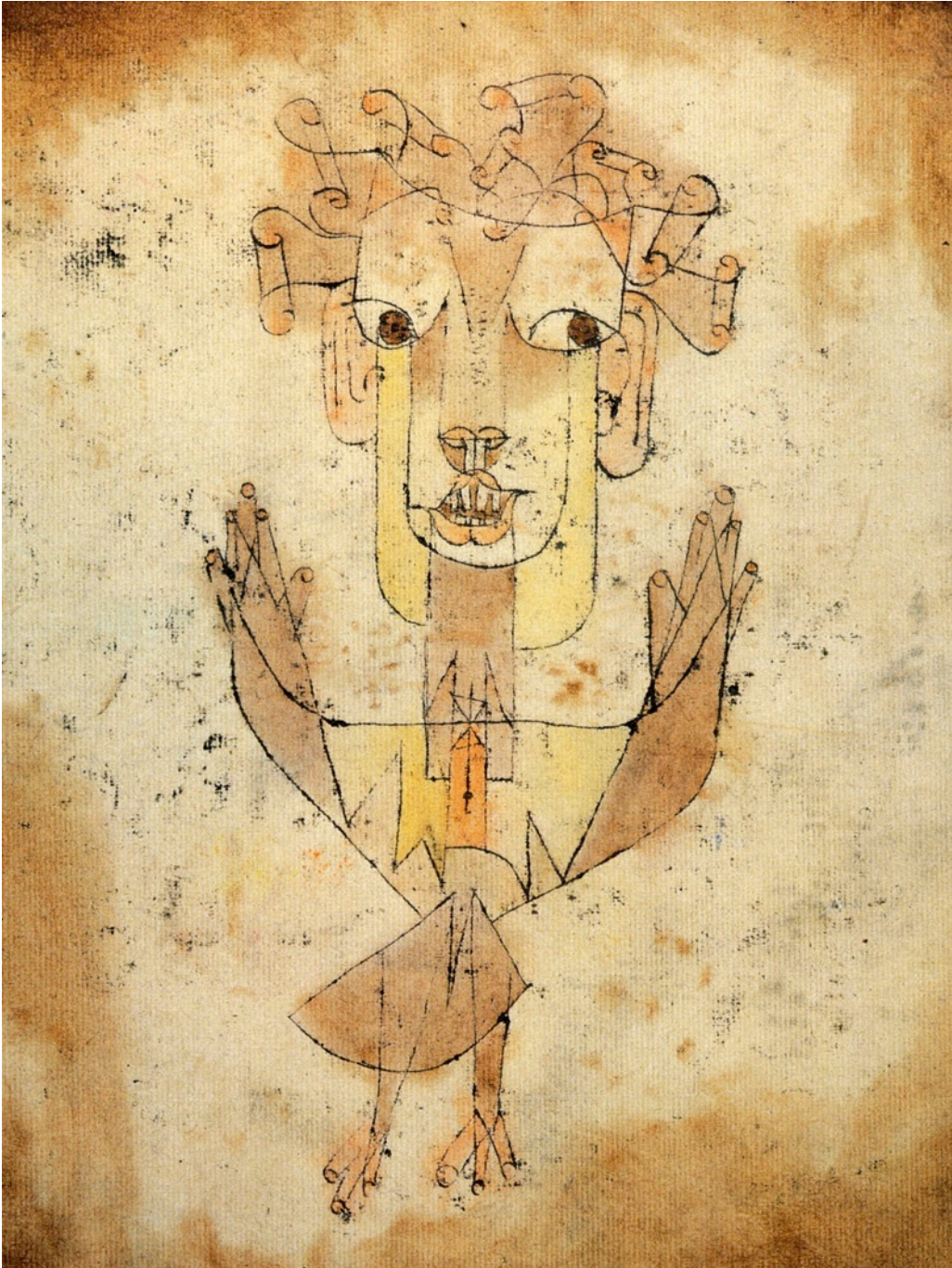


Figura 12- Paul Klee. *Angelus Novus*. Tinta china, tiza y acuarela. 1920.

Sin embargo, se hace necesario aclarar que el término espiritual empleado comúnmente por Benjamin y utilizado en esta tesis, no representa una construcción



dogmática de cuño religioso. Lo contrario, el término se desarrolla desde una metafísica de la experiencia, su concepto de mimesis y su filosofía del lenguaje. Benjamin cuestiona críticamente las dimensiones de una sociedad compleja y moderna, pero, de igual forma, emite una teoría de salvación.

La promesa mesiánica (espiritual) de Benjamin la encontramos en su descripción del cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee. (Fig.12)

El título de la obra, que significa ángel nuevo, remite a una leyenda judía de origen Talmud. Según la tradición hebrea, el ángel nuevo viene como una criatura celestial capaz de renovar espiritualmente a las personas. El cuadro fue adquirido por Benjamin en 1921 por mil marcos, y Klee, un artista con 42 años de edad en su primera exposición individual, se hace amigo del escritor.

Benjamin se impresiona tanto con la acuarela que pasa a considerarla como una fuente de inspiración constante, dándole una importancia enorme, siendo uno de los catalizadores de su teoría y filosofía.

La obra lo va acompañar toda su vida. Cuando Benjamin se da a la fuga estando en París luego de la invasión *Nazi*, entrega la obra a los cuidados de Georges Bataille, quien la esconde en la Biblioteca Nacional de París. Benjamin muere y la obra es llevada a Estados Unidos y retorna finalmente a Frankfurt a los cuidados del amigo Adorno.

Sin embargo, en su testamento, Benjamin había donado la obra a su compañero de escuela, Gershom Scholem. Adorno entonces le entrega la obra a Scholem, quien la mantiene en su casa hasta su muerte en 1989. Scholem deja a su vez, en su testamento, la donación de la obra al Museo de Israel en Jerusalén, donde permanece hasta los días actuales. Desde entonces, es considerada una de las obras más importantes de la Institución y una de las más buscadas.

Benjamin fundó una revista, en el mismo año que adquirió la obra, con el nombre *Angelus Novus*. La revista tenía una línea experimental que trataba de fusionar las ideas de la vanguardia con la mitología y la poesía. Y es con esa idea que Benjamin desarrolló una conocida alegoría titulada Ángel de la Historia:

*Hay un cuadro de Klee que se titula Angelus Novus. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cumulo de ruinas crece ante él, hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin, 1989, p.183)*

La alegoría *benjaminiana* del ángel, que mira hacia el pasado y observa la barbarie, procura analizar el fenómeno del fascismo y de la modernidad. Sin embargo, a la misma vez, establece una posibilidad de redención<sup>13</sup> o de transformación en una fuerza más espiritual que sobrepasará toda la barbarie de la guerra y del progreso. Por lo tanto, existe una lectura pesimista de la realidad, pero también una esperanza en la humanidad, en la mirada perpleja del ángel.



Figura 13- Anselm Kiefer. *The Angel of History: Poppy and Memory*. 1989.

<sup>13</sup> El concepto de redención en Benjamin va aliado con el marco interpretativo mesiánico de la historia. La noción de redención solo puede ser concebido desde una perspectiva mesiánica de salvación espiritual. En la visión alegórica de Benjamin, el pasado carga con una fuerza mesiánica; cuando el pasado pasa a ser ruina, esa fuerza mesiánica se vuelve objeto del historiador, en una necesidad de redención.

Ansel Kiefer presenta una interpretación basada, tanto en la acuarela *Angelus Novus* como en la descripción del cuadro realizada por Benjamin. En *The Angel of History: Poppy and Memory*, Kiefer construye un avión de combate cubierto de plomo y relleno con amapolas y semillas de amapolas secas. (Fig.13)

Su estructura está compuesta por madera y acero, pero la parte exterior es de plomo, lo que la hace una instalación extremadamente pesada. El peso de la estructura tiene relación con lo que plantea el artista. Kiefer, siguiendo a Klee y a Benjamin, cuestiona la modernidad y el peso del progreso técnico, principalmente en contraste con la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto o *Shoah*, (del hebreo *Shoá*, que significa catástrofe). Holocausto, etimológicamente, viene del griego (*Holós*, todo y *Kaustos*, quemado) nombrando la destrucción total, las cenizas. Ptolomeo II traducirá al griego *holóskaustos*, el antiguo término hebreo de *Korbán olá*, como el sacrificio del animal que, al quemarse, produce un humo que se eleva hasta el cielo, formando una nube sagrada.

*Ese evento-limite, la catástrofe por excelencia, de la Humanidad, que ya se transformó en el defmiens do nuestro siglo, reorganiza toda a reflexión sobre lo real e sobre la posibilidad de su representación.* (Seligmann-Silva, 2000 p. 75)

El plomo es un metal peligroso, tóxico y pesado. Cuando es quemado o derretido, produce un humo mortal para los seres humanos. Las municiones armamentistas están hechas de plomo. En contraste, los aviones normalmente están hechos de aluminio, por ser un metal liviano. Aquí existe una contradicción provocada, como si la aeronave sucumbiera del cielo ante el peso del plomo y del progreso, acompañada de una fuerte y pesada artillería de la guerra, provocando su descenso y muerte. Vale repetir la frase acuñada por Benjamin: *No hay documentos de la cultura que no sean a la vez un documento de la barbarie. La barbarie está oculta en el concepto mismo de cultura.* (Benjamin, 2005, p.485)

La escultura de Kiefer es una imagen crítica del progreso industrial y los avances tecnológicos del mundo moderno. La conquista del aire ha sido uno de los mayores deseos de la humanidad. Sin embargo, el sueño de Ícaro también representa destrucción, aniquilación, arrogancia y prepotencia. El avión de combate es el arma tecnológica más eficiente hacia la aniquilación, como se ha estado viendo en todas las guerras del siglo XX y XXI, algunas televisadas. Es un símbolo, por lo tanto, de la *demente ascensión del progreso*, siguiendo el pensamiento de Bataille:

*La demente ascensión del cuerpo de Ícaro hacia el sol, no es simplemente un simple vuelo. Es muy característico en el sentido de que expresa de una manera excepcionalmente seductora la aspiración más escandalosa del ser humano. (...) Pero no hay que olvidar que este mito es ante todo un mito de la caída y que expresa también la demencia y la abyección definitiva. (Bataille, 1929-31, p. 183)*

Klee dedica buena parte de su producción al tema de las alas, de ese sueño de Ícaro y de los ángeles con sus miradas perplejas, como podemos observar en *Vogel-Flugzeuge*, *Engel vom Stern*, *Engel*, *Angeli* y *Angelus Militans*, para citar algunas obras. (Fig.14)

Kiefer elabora su instalación en el mismo año en que *Angelus Novus* fue donado al Museo de Israel, como una celebración de que el envío del mensaje finalmente llegó a su destino. Posteriormente la instalación de Kiefer fue comprada por el museo, y, en la exhibición *The Beauty of Santity: Masterworks from Every Era*, de 2005, estuvieron lado a lado.



Figura 14- Paul Klee. *Engel vom Stern*. 1939.

El saber espiritual en Benjamin representa, en contrapartida, un saber paradójico cuyo objeto se escapa a cualquier objetividad. De esta manera, existe una gran diferencia entre Religión y Teología, según propone Gagnebin, al interpretar a Benjamin. Benjamin interpreta la dimensión teológica como el recuerdo de lo incompleto, de lo inconcluso y, simultáneamente, de la pluralidad semántica del lenguaje humano. (Gagnebin, 2009)

Gagnebin señala la creación de una filosofía *histórica-materialista* dirigida a los problemas del presente, e invita a mirarla desde la mirada de un mosaico, o de fragmentos que se complementan a través del concepto de rememoración o de una *contra-memoria*. (Gagnebin, 1999, p. 56)

No menos acertada es la cita del psicólogo brasileño Marcelo Santana Ferreira, quien interpreta a Benjamin bajo la óptica temporal del *presente-pasado*:

*No existe empatía inmediata entre el pasado y el presente, sino configuraciones insospechadas, es decir, producto de nuevas relaciones entre el acontecido y la contingencia del presente.* (Ferreira, 2006, p. 42)

A partir de esta óptica, el presente integra la noción de imagen dialéctica, que se traduce en *imagen salvadora* que rescata un aspecto, un fragmento del pasado, una tensión de un pasado, que se pretende presente.

De ahí que Benjamín proponga una contradicción entre pasado y presente con la intención de que el presente genere un abordaje estético. Con ello, logra establecer un concepto del presente.

*Un presente como un ahora, en lo cual se infiltran astillazos mesiánicos. Estos astillazos recuerdan la importancia dada por Benjamín a la consideración del tiempo en su apertura hacia la salvación.* (Ferreira, 2006, p. 53)

*La muerte de la intención*, observada en el método historicista de Walter Benjamin, se caracteriza por distanciarse de las perspectivas lineales para reivindicar la naturaleza política del pasado, al no entenderse como parte causal de una secuencia lógica de hechos, sino como una imagen de que estos hechos están constantemente expresándose:

*Articular históricamente el pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro.* (Benjamin, 2011, p.3)

Luego de esta relectura del pasado, contrariando las nociones de historia como tradicionalmente se establece, está el elemento del resto. El resto, para Benjamin, está relacionado directamente con la reconstrucción, con la idea arqueológica de buscar entre escombros, las piezas rotas que utilizaremos para reconstruir la historia, y rehacerla una y otra vez, en un interminable proceso yuxtapuesto.

Walter Benjamín señala que *el resto es un elemento en oposición al descarte, y por lo tanto, al olvido*. (Benjamin, En: Gagnebin, 1999, p. 137)

Tomando esta idea benjaminiana, Jacques Derrida alerta, de igual forma, sobre la noción equivocada del resto como sobrante o como residuo descartado. Justamente estos son *residuos para poner de manifiesto que la construcción de la memoria se da a partir del resto*. (Derrida, 1981, p. 316)

El resto, no es la sobra de una totalidad preexistente y primera sino aquello que desde el comienzo *viene a significar la propia finitud, la imposibilidad de un todo clausurado sin grietas* (Vidarte y DePeretti, 1988, p.32). Cuando el resto desaparece, sólo quedan cenizas, una figura que nombra el exterminio, al Holocausto.

*Un cigarrillo, una ciudad, libros, cuerpos, fotos: todo extinguido. De los soportes y de las materias no queda nada, excepto la ceniza: se pierden las formas, los contornos, los colores, los aromas, las texturas, las humedades. Nada puede ser identificado.* (Gerbaudo, 2009/2010, p. 35)

El resto corresponde a una parte, y la parte no existe sin el todo. Como visto anteriormente, para Walter Benjamín, toda obra está constituida por fragmentos, que a su vez, contienen potencialmente su totalidad.

Es a través de los restos y fragmentos que se reconstruye una memoria. Sin embargo, para Benjamin, esa reconstrucción no trata de *exaltar una continuidad heroica de una contra-historia*, sino de relacionar los restos que fueron omitidos por la historia dominante, en una constante exigencia de transformación. (Gagnebin, 2009, p. 132)

*Los fragmentos del recuerdo no son el pasado, miran hacia el futuro. No se restringen a las particularidades de un acontecimiento, sino en aquello que pueda ser comprendido como promesa de lo inaudito, una emergencia de lo nuevo.* (Gagnebin, 2009, pp. 132-133)

Para la artista brasileña Aline Dias, siguiendo el pensamiento de Walter Benjamin, el resto es interpretado como un fragmento, como una evidencia de algo incompleto, inacabado. El resto remite a la idea de falta, de algo que en ausencia, lo originó. Según la autora, *el resto se refiere a otros tiempos, otros lugares, objetos, procesos y situaciones*. A la vez, se abren las opciones para admitir nuevos significados. Por ello, esta reflexión en torno al vacío, al espacio en blanco, a la invisibilidad, guarda una estrecha relación con el concepto de “resto”. (Dias, 2009, p.14)

Otro autor que sigue el pensamiento de Benjamin es el filósofo francés Jacques Rancière. Para Rancière, la palabra *resto* manifiesta lo que está escondido en el “alma”; cuenta y describe lo que está lejos de los ojos. Sin embargo, retiene algo de lo visible que manifiesta. (2003, p. 57)

Los restos de materiales del hacer artístico son fragmentos de una historia y de un tiempo que permiten una conexión con el presente. El presente, según Benjamin, es el tiempo de una colisión, de una cita; es el encuentro entre pasado y futuro, puesto que el futuro jamás llegará. Por ello, ese choque permite un *tiempo-ahora*, un vivir eternamente buscando el futuro y solo alcanzando el presente. (1989)

*El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige sus derechos.* (Benjamin, 1989, p. 178)

El resto equivale a esa redención, a lo que queda de ese tiempo vivido, a lo que no puede ser olvidado por su *presencia-ausencia*.

Las reflexiones sobre los conceptos de marca y vestigio, examinadas en esta tesis, son objetos del pensamiento de Walter Benjamin, específicamente en lo que corresponde al tema de la memoria y su representación en grietas, desgastes, fracturas de los objetos y fragmentos.

Benjamin recurre a la imagen de la arqueología para obtener una aproximación al tema de la historia y de la memoria. Didi-Huberman utiliza el modelo adoptado por Benjamin para señalar una concepción dialéctica de la memoria: “un pensamiento de la memoria”.

En este sentido, la importancia histórica que Benjamin da a los fragmentos como registros de la memoria, no se define por un acontecimiento o por su pasado, sino por su condición de desecho. Una pieza que se encaja a la otra formando una nueva construcción, un nuevo significado.

La postura que asume Benjamin con relación a este método es semejante a la actitud de los niños, también comúnmente asociando la mirada del *flâneur*.

*(Los niños) Se sienten irresistiblemente atraídos por los desechos provenientes de la construcción, jardinería, labores domésticas y de costura o carpintería. En los productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les vuelve precisamente, y sólo, a ellos. (Benjamin, 1987, p. 25)*

Los apuntes de Walter Benjamin en el *Libro de los Pasajes*, influenciaron considerablemente esta investigación, principalmente en lo referente a la huella, la marca, el fragmento, el resto, la mirada arqueológica y la observación lenta y atenta a los detalles, como veremos en capítulos posteriores.

Para finalizar este breve recuento de la importancia de Walter Benjamin en el arte contemporáneo y lo que se propone en esta investigación, se presenta un texto poético de Brecht dedicado a este gran pensador, en el momento de su muerte.

*Me dicen que, adelantándote a los verdugos, has levantado la mano contra ti mismo.*

*Ocho años desterrado, observando el ascenso del enemigo, empujado finalmente a una frontera incruzable, has cruzado, me dicen, otra que sí es cruzable.*

*Imperios se derrumban. Los jefes de pandilla se pasean como hombres de estado. Los pueblos se han vuelto invisibles bajo sus armamentos.*

*Así el futuro está en tinieblas, y débiles las fuerzas del bien. Tú veías todo esto cuando destruiste el cuerpo destinado a la tortura.*

(Bertolt Brecht, 1940)

## **1.2. MARCEL DUCHAMP**

*Me interesaban las ideas -y no simplemente los productos visuales. Pretendía poner la pintura al servicio de la mente. Y, por supuesto, mi pintura quedó encasillada inmediatamente como "intelectual" y "literaria". (Duchamp, 1992, p.21)*

Se hace imprescindible en este momento para la presente investigación, elaborar una reflexión sobre la pertinencia de algunas cuestiones propuestas por Marcel Duchamp, principalmente al percibir su importancia para el entendimiento de la pintura actual. Algunas obras y pensamientos de Duchamp influyeron grandemente a esta investigación, como se indica a continuación.

Según Anne Cauquelin, lo que tiene de interesante Marcel Duchamp es el hecho de que su influencia sobre el arte contemporáneo solo parece aumentar con el paso de los años. A la medida que florecen los textos analíticos sobre su obra, y por lo tanto, su entendimiento, referencias implícitas o explícitas se manifiestan en la obra de muchos



artistas contemporáneos. (Cauquelin, 2005)

Sin embargo, según la autora, *estamos todavía distantes de una comprensión total del legado de Duchamp*. Todavía se analizan las partes sin llegar a componer el todo. Duchamp es un libro abierto y sigue proporcionando interesantes interpretaciones del arte.

Ante de su innegable importancia para futuras generaciones, indagamos, *¿qué elementos de la obra de Duchamp podría facilitar el entendimiento del arte contemporáneo?* Ya pasada una década del siglo XXI, Cauquelin señala cuatro factores que ubican a Duchamp como el organizador de la representación en el arte actualmente. Estos elementos son: (1) la ruptura con la continuidad histórica, (2) la presentación del artista como productor de la obra, (3) la introducción del elemento publicitario en la obra, y (4) la asignación de un valor estético al lenguaje que acompaña la obra. (Cauquelin, 2005, pp. 90-106)

A continuación, se analizan cada uno de estos factores:

En primer lugar se observa, principalmente con el *readymade*, una ruptura en la representación estética moderna que, como señalado anteriormente, seguía una idea de continuidad. Un artista moderno, ya sea contradiciendo o superando la estética anterior, está atado a una red de referencias que lo une, de alguna manera, al pasado. La razón de ser de las vanguardias artísticas es estar al frente, mirar hacia el futuro, pero utilizando el pasado como referencia. Con el *readymade*, Duchamp rompe con la continuidad histórica de manera muy diferente a la practicada por las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

*Esta ruptura no se trata de una oposición que estaría ligada a su antítesis siguiendo una cadena causal, sino un dislocamiento del dominio. Para Duchamp, el arte ya no es más una cuestión de contenidos (forma, color, interpretación o estilo) sino de contextos. Y es así como dirá Marshall McLuhan, cincuenta años más tarde: El medio es el mensaje.* (Cauquelin, 2005, p. 92).

Luego, la relación tradicional del artista con su obra es cuestionada, separando el objeto de arte, de su valor estético. A modo de ejemplo, Cauquelin menciona que, cuando Duchamp transporta su *Museo portátil*, en *valisses*, de un lado a otro, está atribuyendo un valor a la situación espacial del arte. (Fig.15)

Es decir, lo importante es la relación entre el lugar y el tiempo, y no el objeto en sí. Esta división entre estética y arte, que propone Duchamp, es definida por el lugar donde la obra es presentada, y el momento de presentarla. El artista, entonces, pasa a ser el actor que presenta la obra, no el que la ejecuta.

Existe, por lo tanto, una mutación de la figura tradicional del artista como el que hace el arte y lo expone. Además de esto, está también lo que Duchamp denomina el “azar en conserva”, que es una especie de ejercicio temporal de selección y *timing*<sup>14</sup> al presentarla. Ese proceso se da al azar, dejando que el devenir tome gran parte de la autoría de la obra en sí. El lugar y el tiempo, al presentar la obra, complementan el contenido de la misma.



Figura 15- Marcel Duchamp. *3 stoppages étalon*. Objetos en madera y tela. 1913.

*Es en el encuentro con el azar que se refugia el savoir-faire, es decir, el saber-escoger del artista.* (Cauquelin, 2005, p. 96)

Duchamp establece el papel del azar en un juego aleatorio de encuentros y desencuentros. En *los 3 stoppages étalon* (el metro disminuido de 1913), cuestiona la unidad de longitud establecida bajo el metro patrón de platino.

<sup>14</sup> Se utiliza el término en inglés en referencia a la famosa frase de Shakespeare: *Timing is everything*. Del guión *Julius Caesar*, Acto 4. Disponible en web: < <http://www.william-shakespeare.info/script-text-julius-caesar.htm>>.

Al estirar el metro sobre la tela negra y dejarlo caer, fijaba su movimiento de manera incierta, repitiendo la acción tres veces. Mientras tanto, su ley era establecida al azar, como declaraba Duchamp: *Crea una duda patafísica<sup>15</sup> sobre el concepto según el cual la recta es el camino más corto entre dos puntos.* (Petruschansky, 2008, p. 8)

Según Brecht el artista explora la incertidumbre bajo tres fuerzas actuantes: *el viento, la gravedad y la puntería.* (2004, p. 16)

De este registro del movimiento de la caída del metro, Duchamp recortó tres modelos en madera que luego utilizó tres veces para crear la pintura *Network of Stoppages* (Red de metros) de 1914. (Fig.16)

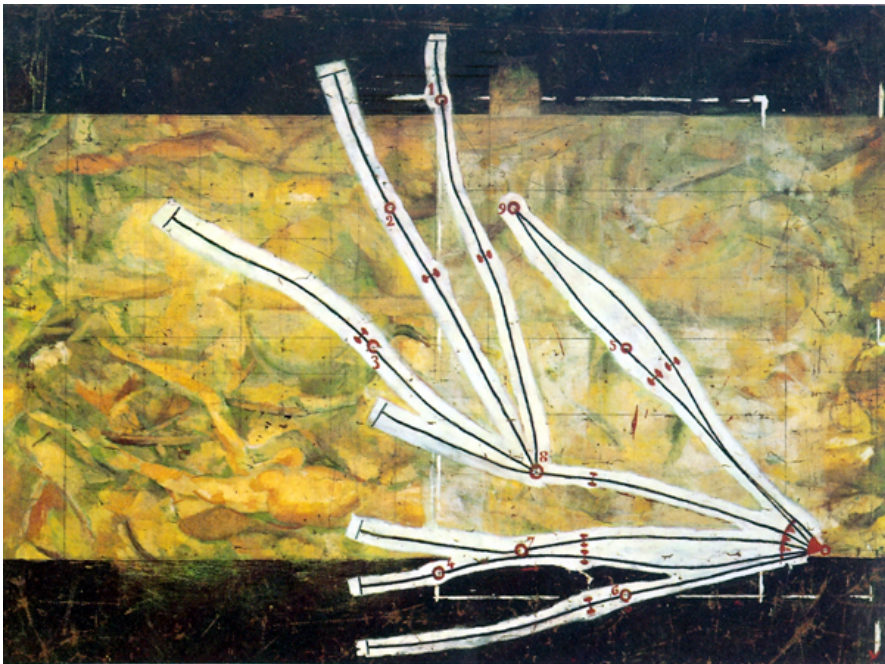


Figura 16- Marcel Duchamp. *Network of Stoppages*. 1914.

Esta pintura presenta los elementos que constituyen el *Gran Vidrio* de 1915. En una entrevista en 1961, Duchamp describió la conexión que existe entre 3 *stoppages étalon* y los *readymades*. Al preguntársele sobre su trabajo más importante, indicó 3 *stoppages étalon* y añadió:

*Este experimento fue hecho en 1913 con la intención de registrar y preservar la acción del azar. Mediante mis posibilidades. (...) esto realmente permitió el futuro de mi obra. En sí mismo no es un trabajo tan importante, pero para mí representó una apertura para escapar de aquellos métodos tradicionales de expresión largamente asociados con el arte. (...) 3 stoppages étalon ha sido el primer gesto mío de liberarme del pasado.* (Duchamp. En: Kuh, 1962, pp. 81-82)

<sup>15</sup> Movimiento cultural francés de la segunda mitad del siglo XX vinculado al Surrealismo.

El *readymade*, encontrado de casualidad, indica el estado del arte en un momento determinado. Es la relación del fragmento con la totalidad del acontecer del arte. No se trata de la *obra-objeto*, ya que el objeto presentado es simplemente un índice, *un signo dentro del sistema sintáctico*. Duchamp *manifiesta esa sintaxis apenas y desde su posicionamiento*. (Cauquelin, 2005, p. 96).

El segundo factor, se trata del artista como productor. El artista ya no crea obra, sino que transforma y organiza el material a ser presentado. De este modo, parte de la noción de que en la sociedad industrial ya no es posible una creación a partir de la nada.

Lo industrial es el primer creador en una línea de producción que, en última instancia, aparece como el organizador de la representación, que ya no es llamado artista, sino productor y promotor de la obra a ser presentada como idea o como objeto. Luego aparece el público o consumidor que le dará el complemento, la importancia y el valor al objeto presentado. *Contra toda opinión, no son los pintores sino los espectadores quienes hacen los cuadros*. (Duchamp, 1992, p. 7)

Duchamp sostiene que toda pintura es, en esencia, un *readymade*, pues está formado por un conjunto de objetos industrializados, como el tubo, la tela, el bastidor y el pincel.

*Hacer alguna cosa es seleccionar un tubo de azul, un tubo de rojo (...). Ese tubo fue comprado por Usted, no fue hecho por Usted. Usted lo compró como un readymade. Así, todas las telas del mundo son readymade*. (Duchamp, 1992, p.61)

Desde muchos ejemplos claros y directos en el arte contemporáneo de la influencia del *readymade*, se identifican algunas: las instalaciones de Damian Hirst, en las que utiliza animales disecados, a partir de procedimientos de la industria y de la ciencia. Los utiliza, los organiza y los presenta. Raramente existe una manufactura del artista en ese proceso. Lo mismo ocurre con las esculturas de Jeff Koons, que son producidas industrialmente.

Existen cientos de otros ejemplos de la escena contemporánea que son observadas alrededor del mundo. El espectáculo es parte del saber presentar la obra; saber venderla, lo que podríamos añadir como un factor de la presentación: el publicitario. Duchamp antecede a esta realidad con la afirmación de que: *es el observador que le da sentido al cuadro*. (Duchamp, En: Brecht, 2004, p. 6)

El observador forma parte de la ecuación artista/obra. Además, produce las condiciones de su observación y transforma el objeto observado a partir de elementos y condiciones dadas por el productor, o sea, el artista. Si el tiburón cortado de Damian Hirst estuviese en un aula de anatomía marina dentro de una universidad, no causaría ninguna repercusión más allá de ser un objeto de estudio. Lo que plantea Duchamp es que el lugar y el tiempo, en otras palabras, el contexto, es la obra, y no el objeto. Es su selección y su presentación. El trabajo del artista reside en saber cómo, cuándo y dónde presentarla.

*En el Gran Vidrio, la hoja de vidrio extra delgada ofrece al observador su propio reflejo, mezclándose con las imágenes ya grabadas entre y sobre el vidrio. El observador es parte de la obra. (Cauquelin, 2005, p. 98)*

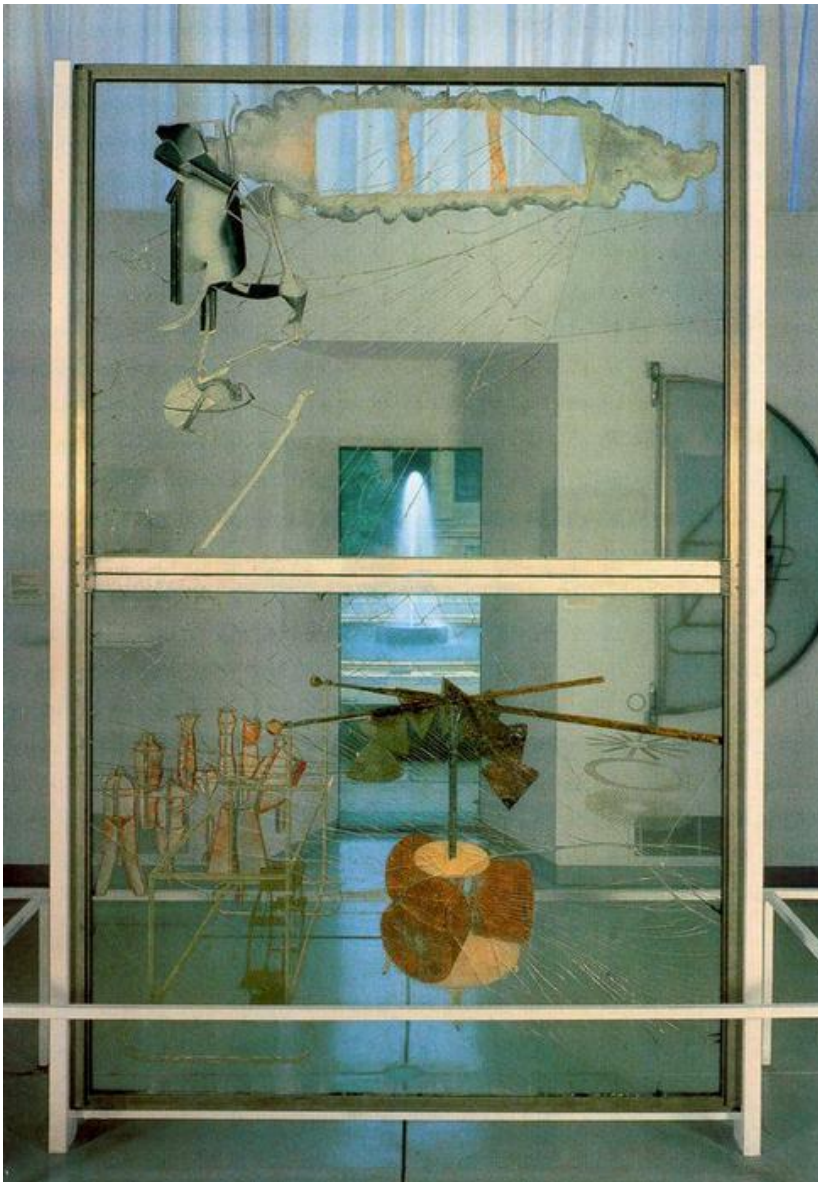


Figura 17- Marcel Duchamp. *El gran vidrio*. 1915/1923.



A partir de ese trabajo de selección y presentación, el artista actúa, de igual forma, como conservador y coleccionista de su propia obra. Duchamp no solo presenta su obra sino que conserva notas, textos, fotocopias, recortes, preservando y registrando así, su propia obra.

Hace del registro una obra en sí. El artista se preocupa y se ocupa de todos los factores de esa línea de producción del arte. El sistema del arte es organizado en redes.

De esta manera, y en tercer lugar, aparece Duchamp como el responsable por haber separado el artista del contenido intencional y emocional de su obra.

*Duchamp desmonta la antigua ideología del artista exiliado, rechazado, contestador: la estética ya no es un dominio cuyas leyes se distinguen de aquellas del sistema en general. Es una simple pieza dentro de una red de comunicación. Las operaciones que se desarrollan en el interior de la red no tienen que ver con la intención del artista y sí con las propiedades de la red. (Cauquelin, 2005, p. 100)*

El *Gran Vidrio* establece las bases para una futura estética del arte contemporáneo, con *su lógica impecable, fría, alejada de falsos brillos estéticos.* (Cauquelin, 2005, p. 103) (Fig.17)

Como vemos hoy día, las relaciones del arte con el sistema político, social y económico, son relaciones de integración, y no de separación. En este caso, no puede existir la vanguardia, ni existir manifestaciones anti-sociedad o anti-mercado, solo la especulación sobre el valor de un objeto expuesto.

Por último, un cuarto factor es el valor estético que Duchamp le atribuye al lenguaje asociado con la obra. La asignación de un valor estético al lenguaje que acompaña la obra, como textos y títulos, pasan a tener un significado aparte. Empiezan a adquirir un valor estético. Contrasta o complementa la obra, permitiendo significados diversos y facilitando el surgimiento de una tercera imagen, producto de la lectura de la obra y su título. En este sentido, la estrategia “nominalista” de Duchamp establece un puente con lo que no es posible ver.



Figura 18- Marcel Duchamp. *Aire de Paris*. Reproducción en miniatura de 1939.

En *Aire de Paris*, como se examinará más adelante, Duchamp ofrece visibilidad a algo invisible a través de la acción de nombrarlo y de describirlo utilizando el lenguaje. Esta estrategia acerca el arte a la literatura, y constituye el ejemplo más paradigmático de Duchamp: el de su búsqueda por representar lo invisible. (Fig.18)

Luego de esta breve introducción a la obra de Duchamp, la investigación pasa a revisar la pintura del los años 1950 y 1960, debido al interés en la técnica del *décollage* y de artistas que formaron el movimiento *Nuevo Realismo*. Algunas estrategias adoptadas por los artistas citados en el siguiente subcapítulo, adquieren una gran relevancia en las observaciones y reflexiones en torno al salón de pintura de la Escuela de Bellas Artes.

### **1.3. MIMMO ROTELLA Y LA PINTURA EN LOS AÑOS 50 Y 60**

La importancia de Mimmo Rotella para esta investigación se da en dos aspectos: el primero por la estrategia empleada hacia la pintura, principalmente a partir de la serie de obras incorporando, en una especie de *re-collage*, fragmentos de carteles publicitarios encontrados en las calles de Roma. El artista ha realizado *pinturas sin pintar*, proponiendo una nueva definición del medio mucho antes de las corrientes expansivas de la escultura, instalación y gráfica, identificadas por Rosalind Krauss en 1979. El segundo aspecto es la técnica propia del *décollage*, que pasa a incorporarla a partir de 1950.

La técnica de *décoller* se caracteriza principalmente por la acción de desgarrar, de arrancar de una superficie capas anteriormente unidas o pegadas. El gesto de Rotella es un gesto típicamente dadaísta, un *anti-arte*.

El trabajo práctico que acompaña esta investigación se basa en los arranques y en la acumulación de materiales, dos vertientes que fueron trabajadas principalmente por Mimmo Rotella durante ese período.

El *décollage* se presenta como la "contra-partida" del *collage*. En vez de añadir, se sustrae, se retira del lugar y se traslada a los fragmentos y lugares a otro espacio, añadiendo otros contextos, como el social y el político,.

Rotella no ha sido el único, en su época, a incorporar elementos industrializados encontrados en la calle al espacio bidimensional de la pintura. Otros artistas cuestionaron las formas tradicionales del medio. Algunos, por ejemplo, declararon la muerte de la representación pictórica y al cuadro como objeto estético.

En la reciente exposición presentada por el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, en el año 2013, *Destroy the Picture: Painting the Void, 1949-1962*, se realizó un recorrido por la época en que la pintura fue drásticamente cuestionada, levantando una serie de planteamientos nuevos con relación al medio. Entre los más de 100 artistas incluidos dentro de este contexto, se destacan, además de Mimmo Rotella, Lee Bontecou, Alberto Burri, Lucio Fontana, Salvatore Scarpitta, Kazuo Shiraga, Gérard Deschamps, François Dufrêne, Jean Fautrier, Adolf Frohner, Raymond Hains, Yves Klein, John Latham, Gustav Metzger, Otto Müehl, Manolo Millares, Saburo Murakami,



Robert Rauschenberg, Niki de Saint Phalle, Shozo Shimamoto, Antoni Tàpies, Chiyu Uemae, Jacques Villeglé, Wolf Vostell y Michio Yoshihara.

Según el curador norteamericano Paul Schimmel, la muestra trata de presentar una visión abarcadora de los cambios ocurridos al medio de la pintura, resultando en una especie de explosión de su espacio bidimensional, para abrirse a nuevos materiales, gestos y estrategias, incorporando otros medios como el *happening*, el performance, el *assemblages*, y el conceptualismo.

*Entre 1949 y 1962, se experimentaron con diferentes técnicas a partir del vacío dejado por la Segunda Guerra Mundial, principalmente en Japón, Inglaterra, Francia, Italia, y Estados Unidos. (...) 'Destroy the Picture' identifica una estética que claramente delinea, bajo el sentido de destrucción y colapso de la sociedad, el espíritu renovador en el arte del postguerra. (Schimmel, 2013, p. 275)*



Figura 19- John Latham. *Great Uncle Estate*. Libros quemados y pegados sobre paneles de madera. 1958.

Este vacío entre los años 1950 y 1960, según el curador de la muestra, formó una especie de rectificación de la historia, permitiendo empezar nuevamente a escribirla, a reinterpretarla libremente. La pintura fue puesta en contexto, y materiales de los más variados, desde bolsas de plástico hasta brea y comida, frecuentaron el espacio que, anteriormente, era destinado a los pinceles y telas. Dentro de este contexto, el *Nuevo Realismo* tuvo un papel protagónico. Desde los *Affichistes*, que arrancaban carteles por las calles, hasta artistas como el británico John Latham, quien desarrolló, entre 1958 y 1960, una serie de pinturas con libros quemados titulada *Skoobs*. (Fig.19)

La obra es una clara referencia a la quema de libros durante la Segunda Guerra Mundial, cuando bibliotecas enteras fueron extinguidas.



Figura 20- Lee Bontecou. Sin título. Acero soldado, telas encontradas y alambre. 1959.

Otro ejemplo que parece sacar la pintura de la bidimensionalidad y llevarla a una escala tridimensional, siguiendo la idea de la “explosión del campo pictórico”, es Lee Bontecou. Artista norteamericana quien recibió la beca *Fulbright* de estudios en Roma, entre 1957 y 1958 y entró en contacto con los *nuevo-realistas*. (Schimmel, 2013)

El filósofo norteamericano Arthur Coleman Danto describe su trabajo como "feroz", que recuerda a la práctica de la *Micrografía del científico Robert Hooke en el siglo 17 con la intersección de insectos magnificados*. La estética que presenta esta artista está muy relacionada con la temática de la guerra, con sus máscaras de combate y carros blindados. (Danto, 2004, p. 40-43) (Fig.20)

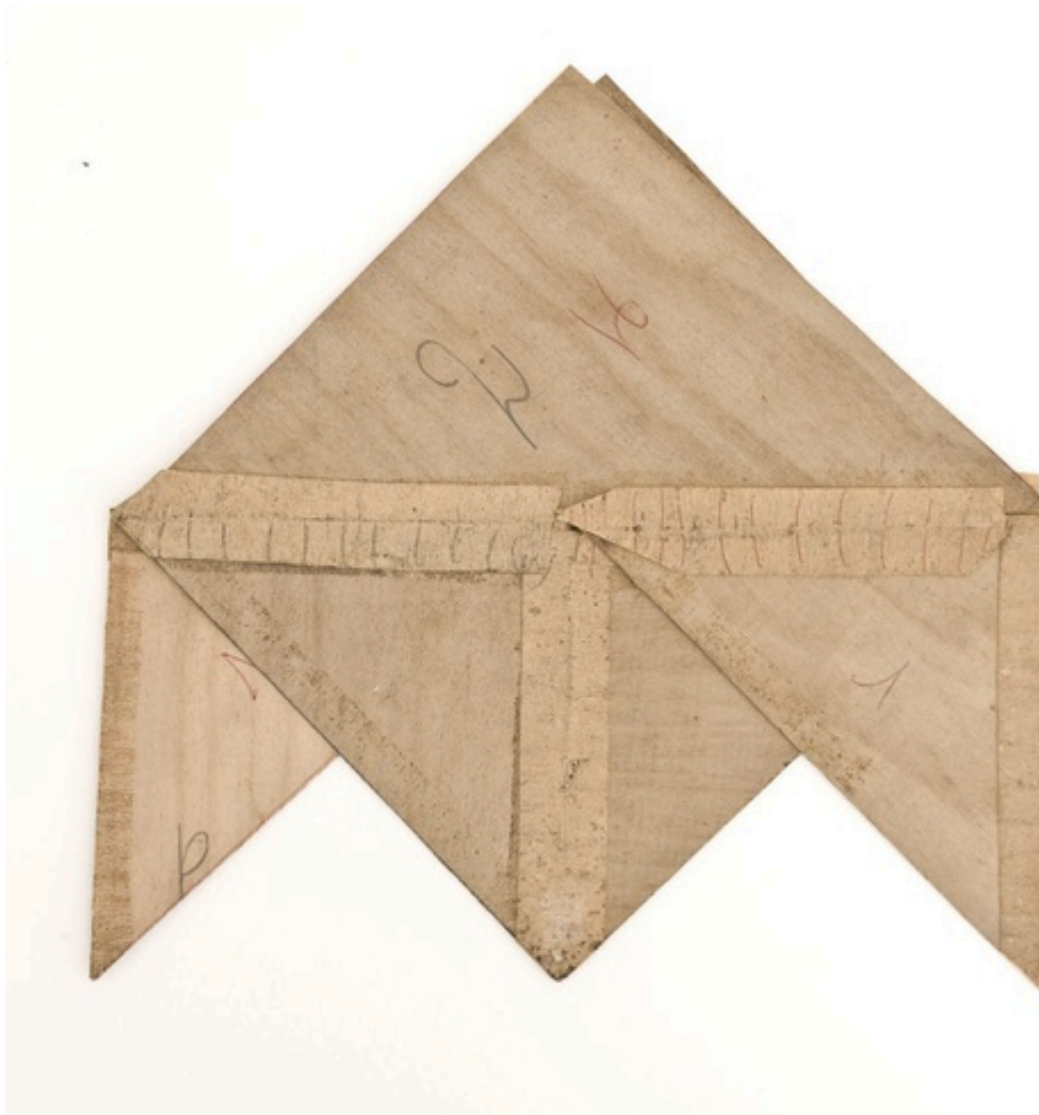


Figura 21- Lygia Clark. *Caranguejo*. 1959.

En 1951, el artista argentino Lucio Fontana realizó un corte en la superficie de la tela. El corte, la tajada violenta y mortal, expone el otro lado de la representación, indicando que detrás del cuadro, está la pared. La ilusión del espacio bidimensional es aniquilada, y la presencia del "objeto-cuadro" implica una ausencia de literalidad.

También en los años 1950, la artista brasileña Lygia Clark saca literalmente la tela del marco y la dobla, proporcionando una ruptura a lo que representó la ventana. El espectador es llevado a formar la imagen a partir del material básico de la pintura: la tela y sus posibilidades físicas. (Fig.21)

Lo que hace ser Mimmo Rotella un artista importante de la generación del 1950, es su influencia en algunos artistas contemporáneos, principalmente en la pintura expandida de principios del siglo XXI. Artistas como Mark Bradford, nacido en Estados Unidos en 1961, realiza una re-lectura de los *décollages* de Rotella, recolectando afiches y carteles de anuncios por la ciudad de Los Ángeles, contextualizándolos a su realidad como artista e individuo que incorpora la estética propia de un barrio marginado, constituyendo una forma de pensar y experimentar, el diario vivir, a través de la pintura. (Fig. 23)

En el caso de Bradford, los *collages* y *décollages* forman parte de un mapa mental de la ciudad, indicando calles y avenidas que, si bien no existen en un espacio físico real, son fácilmente reconocibles por su estética, por los elementos que componen: cientos de pequeños fragmentos de anuncios que encuentra en su peregrinaje diario.

El trabajo de Bradford también guarda relación con los mapas de *La ciudad desnuda* de Guy Debord, donde el artista psicografía<sup>16</sup> mapas a través de anotaciones y de observaciones del comportamiento de las personas al caminar por la ciudad. (Fig. 22)

---

<sup>16</sup> Viene de la escritura automática, donde la persona adquiere una supuesta habilidad psíquica para escribir sin estar consciente. Los surrealistas hicieron uso frecuente de esta técnica.





Figura 22- Guy Debord. *La ciudad desnuda*. Mapa. 1957.

En el caso de Mimmo Rotella, la re-utilización del arte comercial, por la vía de carteles publicitarios, confiere un aspecto de ruina de la imagen, proponiendo una nueva lectura del espacio cartesiano y su modelo de la ventana como representación occidental.

Los *décollages* de Rotella han sido interpretados bajo el prisma de la idea de palimpsesto, muchas veces asociada a la deconstrucción de Jacques Derrida. Rotella pretende presentar los fragmentos y ruinas de una arquitectura urbana capitalista y publicitaria dentro de una poética que sigue bastante actual. Según David Harvey, *las formas pasadas sobrepuestas unas a las otras señalan a una arqueología urbana alimentada por fragmentos y ruinas*. (Harvey, 1998, p. 69).





Figura 23- Mark Bradford. *Thriller*. Collage y *Décollage* sobre tela. 2009.

Lo que confiere, de igual manera, el aspecto revolucionario de la técnica del *décollage*, haciéndose tan transformadora como su antecesor *collage* y posterior *assemblage*.

Al ser entrevistado por Dennys Matos sobre la utilización de la imagen publicitaria, Rotella señala:

*La imagen publicitaria forma parte de nuestra vida, forma parte de la ciudad. Nosotros caminamos y vemos los carteles publicitarios. Más allá vemos la imagen de marcas conocidas, vamos al teatro y vemos actores y actrices, por ejemplo, a Marilyn Monroe, Katherine Hepburn, que hacen su show. En otras palabras, la publicidad es la vida de hoy, es una mitología que nos ha acompañado siempre, quiero decir, desde la infancia. (Rotella, 2009)*

De forma similar al *collage* practicado por Braque y Picasso, Rotella añade un contexto externo al espacio pictórico; un elemento del “afuera” a la representación pictórica. Es la percepción de que el espacio urbano de las grandes ciudades, contaminadas con múltiples afiches comerciales, se convierte en rastros, vestigios de la misma sociedad, de su consumo, de sus gustos. En este sentido, los *décollages* son en esencia *readymades* revisados. Influenciado por las ideas de los *letristas*, *nuevo-realistas* y *situacionistas*, los practicantes del *décollage* como Jacques Villeglé, Raymond Hains,

Wolf Wostell y Rotella, cuestionan la relación entre arte y vida, proponiendo una simbiosis entre ambas. Su arte va a tratar, principalmente de la vida en la grandes metrópolis, como ese gran “almacén a cielo abierto” *benjaminiano*. Ya no hará falta materiales de arte, puesto que el arte se encuentra en la calle, los materiales del arte son los desechos, los restos, lo sobrante, lo publicitario y lo efímero.

La técnica desarrollada a partir de estas observaciones dará un nuevo matiz a los planteamientos “nuevo realistas”. El *décollage* surge de una observación sobre los muros de la ciudad de Roma que exhibían un sinnúmero de carteles y pasquines, unos por encima de otros, rasgados y descolados, formando una tercera imagen compuesta por fragmentos de otras. La proliferación de imágenes publicitarias en cualquier centro urbano del mundo no es nada raro. La acumulación de estos pasquines publicitarios pegados sobre el muro de la ciudad, va formando una gruesa capa de papeles e imágenes yuxtapuestas.

Con la acción del tiempo, la exposición al sol y la lluvia, se desprenden unos de los otros. Algunas paredes, abandonadas, exhiben restos de pasquines publicitarios y se funden, aleatoriamente, con otras imágenes de la cultura urbana, como restos de pintura, y el material biológico que crece con la humedad.

De esta manera, la observación sobre la acumulación de materiales en las calles de la ciudad irá fomentar un nuevo acercamiento al arte. Nuevas técnicas irán formándose con la inclusión de artistas del Nuevo Realismo, *Fluxus*, *Arte Povera*, Conceptualismo y Minimalismo. Ellos se apropiarán de ese concepto de reúso, de reciclaje de materiales no artísticos para proponer nuevas estrategias estéticas. Como señala Rotella,:

*El uso de ‘materiales pobres’ es una forma de denuncia. Yo no uso materiales brillantes, ni patinados o el glamour. Yo uso como material estético lo cotidiano, lo de la calle. Por eso, lo cotidiano se convierte en momento de denuncia relacionado con el consumismo, y con ello asumo una postura que no está a favor de la cultura global. Mi obra proyecta una crítica contra la cultura de globalización, y en su poética hay gérmenes iniciales, hay anticipos de las protestas juveniles de masas contra el mito del consumismo.*  
(Rotella, 2009)

Rotella asume la misma postura de los *letristas* y *situacionistas*, buscando en la calle, los materiales para hacer arte. En una primera fase del *décollage*, Rotella colecciona estos fragmentos de papeles de afiches ya destrozados por la acción del tiempo y los utiliza como si estuviera pintando con colores y pinceladas.



Esta idea de la utilización de pedazos de papeles sacados básicamente de la basura, servirá de inspiración a artistas posteriores del *Arte povera* italiano.

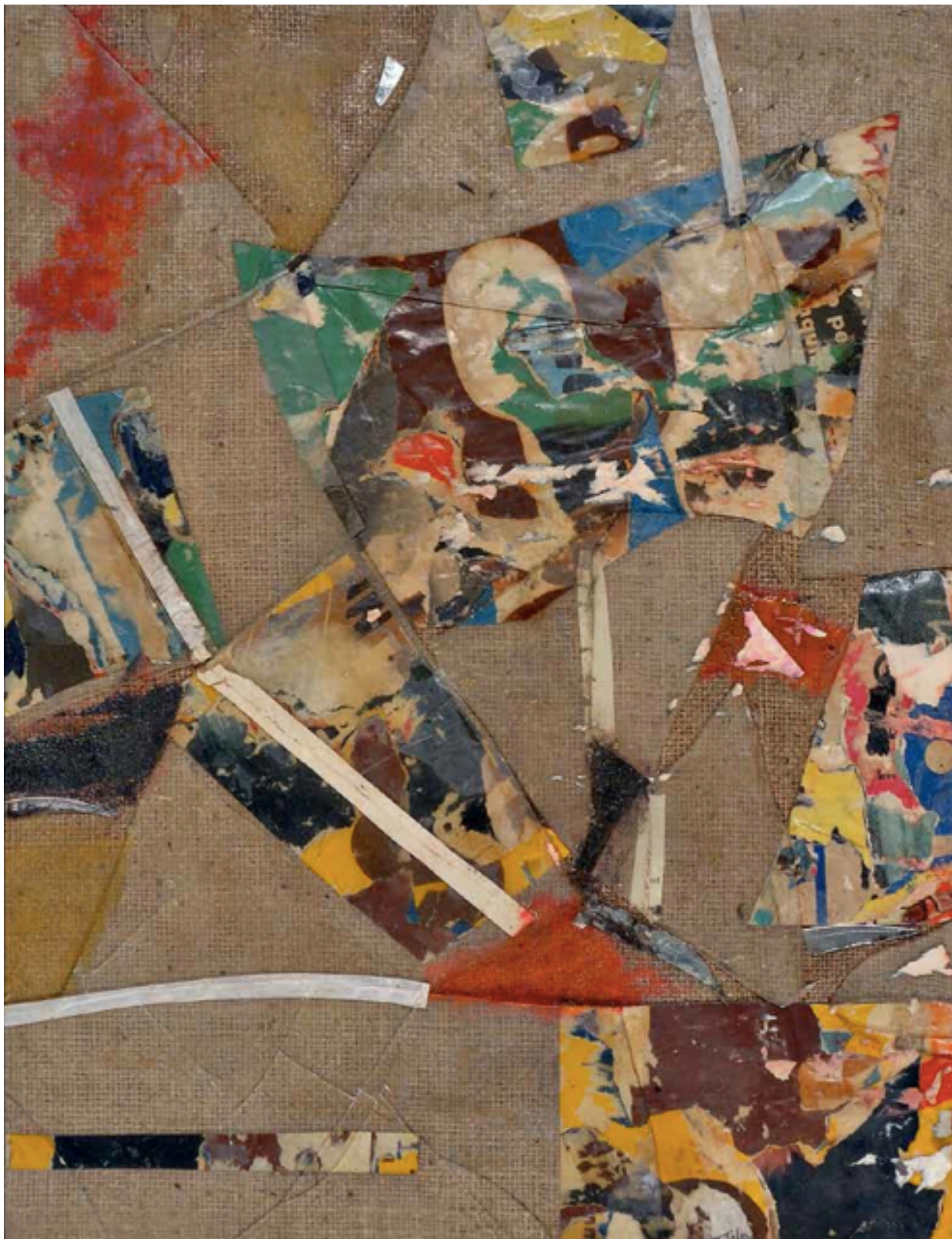


Figura 24- Mimmo Rotella. *Naturalistico*. Collage sobre tela. 1953.



En este comienzo, el *décollage* era parte de un proceso: la imagen arrancada era posteriormente procesada, los fragmentos organizados y pegados sobre la tela, utilizando el *collage*. Se observa en *Naturalistico*, una imagen pictórica formada por la acumulación de los residuos de tela y carteles. Se trata de un *re-collage*. (Fig.24)

Rotella parece seguir una línea opuesta a la de Villeglé y Hains, quienes exponían los afiches rasgados, tal y como salían de la pared, sin ninguna alteración. Rotella, atraído por los efectos puramente abstractos que producían los colores vivos de los carteles en la calle, empieza a componer con ellos, a darles forma. Con la tensión generada entre colores y formas, estos fragmentos eran yuxtapuestos muchas veces, formando imágenes abstractas, extendiendo, de esta manera, el uso del *collage*.



Figura 25 -Mimmo Rotella. *Materia 5*. Restos de afiches sobre tela. 1956.

En *Materia 5*, es visible una tendencia hacia el monocromo, buscando pedazos de papeles de colores similares, que se yuxtaponían, formando una composición abstracta. Rotella seguía una preocupación más formalista, reforzando el concepto de ruina, de tiempo y de la memoria. Las obras de ese período se acercaban a una idea de arqueología, de palimpsesto, por las muchas capas de papeles que iban formando estratos, induciendo la sensación de cueva y de sedimentación. (Fig.25)

Los fragmentos de carteles actúan como elementos múltiples dentro del cuadro y el artista los mezcla con el arranque y posterior *collage*. La acción de desprender envuelve un movimiento brusco, dirigido, opuesto a la acción posterior de archivo, de recopilar, de pegar estos fragmentos de forma meticulosa, como podemos observar en *Ero io*. (Fig.26)



Figura 26- Mimmo Rotella. *Ero io*. 1958.





Figura 27- Mimmo Rotella. A la izquierda, *Arachidina*, 1963. A la derecha, *Senza titolo* 1957.

En los años 1960, Rotella trata de mezclar, en una composición abstracta, algunos fragmentos legibles de consignas publicitarias, en una valoración del texto sobre la imagen. Obras como *Lot*, 1960, *Documento*, 1962 y *Stop*, 1963, dejan un amplio margen para identificar claramente los caracteres alfabéticos legibles, haciendo una composición tanto pictórica como poética. Los textos aparecen tapados por otras imágenes, y fragmentados, van formando nuevos significados, nuevos fonemas, nuevas lecturas.

En las obras *Arachidina* y *Senza titolo*, se nota un cambio de conceptos y estrategias con relación al *décollage*. La composición *Senza titolo*, revela una preocupación hacia la abstracción, al utilizar el elemento del azar a través de un arranque que no se sabe al cierto lo que hay debajo. Estos arranques revelan ciertas áreas de tensión entre colores y formas. (Fig. 27)

Ya en *Arachidina*, se observa un acercamiento a la cultura popular, quizás influenciado por el *Pop* americano, pero que guarda una relación más cercana con su anterior "poesía fonética" definida por el artista con el nombre de poesía *elepistáltica*. La misma consistía en mezclar palabras con sonidos, pitidos y onomatopeyas. (Fig.27)



Figura 28- Mimmo Rotella. *Marilyn*. 1961.

Rotella define la diferencia entre su acercamiento a la cultura popular y la estética del *Pop* de Andy Warhol, Lichtenstein, Wesselmann y otros:

*En mi caso hay un hecho de protesta y también de provocación, pero la diferencia está en que el Pop Art norteamericano tiene otro significado, porque los artistas pop norteamericanos pintan. En cambio, los artistas de Europa derivamos más que nada directamente de la filosofía de Marcel Duchamp. Nos apropiamos del readymade, de los objetos, y los norteamericanos lo que hacen es pintar. Andy Warhol lo hacía en serigrafía. Yo me apropio de las imágenes de los muros, y los presento como obras de arte. Esta es la diferencia entre el Pop Art norteamericano y el Nuevo Realismo Europeo de la escuela de París de los años 60. (Rotella, 2009)*

Una serie emblemática de este período es *Cinecittà*, a partir de 1960. Los *décollages* con la temática del cine fueron expuestos por primera vez en 1962 en la *Galerie J* de París, con una introducción en el catálogo hecha por Pierre Restany, quien convirtió el evento en una reunión del grupo Nuevo Realismo. Ejemplo de esta serie es la obra *Marilyn* (Fig.28)

### 1.3.1. Collage, Assemblage y Décollage

Dentro de la vanguardia artística, el *collage* aparece como una gran evolución del arte moderno, propiciando la inclusión a la superficie de la tela, de materiales diferentes a los ya tradicionales. El término *collage*, del francés *coller*, significa pegar, adherir con pegamento o cola. Tiene sus inicios en los ensayos de Pablo Picasso y Georges Braque con el *papier collé*. El padre de Braque, quien era decorador, utilizaba un papel ilustrado para revestir objetos. Estos papeles simulaban texturas y patrones variados.

Braque desarrolló una mirada crítica al trabajo de su padre y empezó a utilizar agujas para sujetar pedazos de papeles en sus primeros *papier collés*. La intención era la de incorporar algo prefabricado, algo industrializado a la pintura. Según el crítico de arte norteamericano Clement Greenberg, cuando Braque pegó un pedazo de papel imitando la textura de la madera en su *naturaleza muerta* de 1912, no sabía exactamente el significado o la intención de dicho acto. (Greenberg, 1958)

Sin embargo, la incorporación de este elemento “externo” ha revolucionado el espacio bidimensional. *El collage fue la apuesta más grande en la evolución del cubismo y, por tanto, la mayor apuesta de toda la evolución del arte moderno en este siglo.* (Frascina y Harrison, 1982, p.16)

Según Bois, posiblemente la gran ruptura del arte moderno en el siglo XX no haya sido el cuadro de Pablo Picasso, *Demoiselles d'Avignon* o el cubismo analítico, sino los experimentos que Braque y Picasso realizaron en 1912, pegando objetos a la superficie del dibujo o la pintura. (Bois, 1990, p. 79)

*Estos pintores se apartaron de la mimesis porque descubrieron que el verdadero carácter de la pintura y la escultura está en el guión. Es resultado de eso es la fabricación de signos y emblemas hechos del mundo exterior, y no espejos reflejando el mundo exterior de una manera más o menos distorsionada. A partir de ahí, el arte se liberó, de una sola vez, de la esclavitud inherente a los estilos ilusionistas.* (Bois, 1990, p. 74)



El Collage surge dentro del contexto del movimiento cubista pero gana importancia y amplitud con su posterior utilización por el Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo, hasta la actualidad.

La idea detrás de “pegar” materiales del mundo real al espacio representado, parece acompañar una intención de acercar la pintura al cotidiano vivir, de hacerla más pertinente a la realidad. Por lo que el collage, en términos generales, se presenta como una *discontinuidad del espacio-soporte*. (Guasch, 2011, p.10),

*Para los cubistas, el sello postal, el periódico, la caja de cerillas que el pintor pega a su cuadro, tenía el valor de un examen, de un instrumento para controlar la misma realidad del cuadro. Con Max Ernst las cosas son diferentes. El collage se convierte en un proceso poético completamente opuesto, en su propósito, al collage cubista, cuyo objetivo es puramente realista.* (Spector, 2003, p. 204)

El artista alemán/francés Marx Ernest apunta hacia la base fenomenológica de la técnica cuando señala que no es la pega lo que hace un collage. Por lo que, como señala el historiador del arte norteamericano Ralph Ubl:

*El collage, en un sentido más expandido, no es una técnica para la manipulación artística; se trata de una forma única de producción de imágenes que toma posesión de la experiencia visual del artista y es capaz de afectar a todas las personas.* (Ubl, 2013, p.10)

En esta misma línea, el historiador del arte norteamericano William Seitz, indica que las características del *collage* influenciaron otras técnicas como el *assemblage*, proporcionando una mirada crítica del arte al mundo de la producción en masa. Seitz organizó la emblemática exposición *The Art of Assemblage*, en 1961, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con la intención de exponer *todas las formas del arte compuesto bajo la idea de la yuxtaposición*. (Seitz, 1965)

El montaje de las múltiples piezas en la fabricación de autos es denominado *assemblage*. De esta forma, el término constituye un mecanismo importante, por su metáfora a la producción industrial. Pero también por que engloba una serie de actividades artísticas, incluyendo el *décollage*, el *découpage*, el fotomontaje y la instalación.

*El concepto francés del montaje tiene un significado próximo al assemblage. Se trata, cuanto menos, de una especie de fabricación. Cuando el artista ensambla las imágenes separadas, en una secuencia determinada, su creación le permite alcanzar un efecto deseado. Esto funciona también en el proceso de ensamblar las diversas partes que componen una máquina, de tal manera que el resultado sea una máquina productiva.* (Bablet, Billeter et al., 1978, p.14)

El término *assemblage* funciona como una acumulación de elementos muchas veces distintos, pero que se encuentran e interactúan en un conjunto que pasa a formar una unidad.

Para Seitz los *assemblages* son *collages* tridimensionales y enumera sus características:

(1) *Están de manera predominante ensamblados más que pintados, dibujados, modelados o esculpidos. (2) Enteramente o en parte, sus elementos constitutivos son representados con materiales naturales o manufacturados, objetos o fragmentos, sin ninguna intencionalidad de ser materiales artísticos.* (Seitz, 1965, p.6)

El término *assemblage* fue utilizado por primera vez en el dadaísmo, con la obra del artista alemán John Heartfield, para designar sus montajes periodísticos y fotográficos.

El artista francés Jean Dubuffet, en los años 1950, encontró que no era suficiente utilizar el concepto de *collage* para sus montajes y pasó a designarlas *assemblage*, en una referencia a Heartfield. Dubuffet pegaba, en una especie de *collage* tridimensional, materiales diversos sobre tela, como alas de mariposa, esponjas, objetos de madera encontrados y papeles cortados. Podemos observar estas características en *Paysage*. (Fig. 29)

Se puede constatar que el *collage* provocó el surgimiento de una enorme gama de variaciones y términos, como *assemblages*, *objet trouvé*, arte objetual, pintura combinada (en referencia a Rauschenberg), *Merz*, *décollage*, *découpage*, fotomontaje, apropiación e instalación, dentro de lo que podemos definir como montaje artístico o yuxtaposición de materiales diversos.

Los *objet trouvé* son decididos al azar y de la misma manera, el azar determina su composición. Los pedazos cortados de papel, del artista francés Jean Arp, que son lanzados al aire, son posteriormente pegados al soporte. El *Découpage*, palabra que significa literalmente cortar, representa un tipo de *collage* de corte nítido y preciso, como en el trabajo de Matisse, Sonia Delaunay, Jean Arp, entre otros.



Figura 29- Jean Dubuffet. *Paysage. Assemblage* con diferentes materiales sobre tela. 1953.

Las acumulaciones de los objetos *nuevo realistas* de Arman, César, Spoerri, Chamberlain, Tinguely, entre otros, son modalidades muy próximas a lo que William Seitz denomina *la metafísica de la yuxtaposición*. (Seitz, 1965, p. 81)

Lo mismo ha ocurrido en la literatura y el cine, pues el montaje adquiere una importancia vital para el desarrollo de sus lenguajes. Benjamin sugiere que el montaje tiene una relación privilegiada con el significado de modernidad, por su afinidad con el proceso de industrialización y la mecanización de la misma sociedad. Dos de sus más importantes trabajos, *El libro de los pasajes* y el texto *Dirección única*, son creados obedeciendo el principio del montaje, como si se tratara de una línea de producción.

Para el marxista inglés David Harvey, contrario a Ferdinand de Saussure, la posmodernidad<sup>17</sup> considera inestable la relación entre significante y significado<sup>18</sup>, por lo

<sup>17</sup> “El posmodernismo o posmodernidad es un fenómeno cultural complejo, que abarca una multiplicidad de áreas (...) es una nueva estructura o modo de sentir, una manera especial de estar, interpretar y experimentar el mundo que ha socavado los sentimientos de seguridad y autoconfianza más propios de la edad moderna”. (Larraín, 2010. pp. 81-82).

<sup>18</sup> Saussure considera que el significado viene a ser el contenido integrado del significante. Es decir, la cosa que apunta o refiere el significante. A modo de ejemplo, la palabra árbol es el significante que apunta al significado, y es constante. En otras palabras, es la representación o concepto mental de lo que entendemos por árbol. El significante es el que designa algo, mientras que su significado es siempre lo designado.



que la deconstrucción que propone Jacques Derrida opera en el sentido de observar que los textos que interactúan con otros textos, en un principio de montaje, dan forma a nuevas lecturas y significados *ad infinitum*. Según Harvey, es en este sentido que Derrida considerará el montaje como el discurso primario de lo posmoderno. (Harvey, 1998, p. 55)

A su vez, la artista e historiadora canadiense Margot Lovejoy, indica que con el pensamiento posmoderno, los artistas empezaron a mirar al mundo como *una experiencia de secuencias continuas y cambiantes, yuxtapuestas y dispuestas en capas, como parte de una estructura descentrada*. (Lovejoy, 1997, p. 69)

*El collage del futuro será ejecutado sin tijeras o navaja o pegamento, etc., sin que ninguno de estas herramientas sean necesarias. Dejará atrás la mesa de trabajo, el caballete, pinceles y la tela. Y tomará en su lugar las paredes de la gran ciudad, el campo ilimitado de realizaciones poéticas.* (Malet, s.f.)<sup>19</sup>

Es con esta cita atribuida al escritor francés Léo Malet, que se describe la técnica del *décollage*. El trabajo práctico que acompaña esta tesis ha sido desarrollado a partir de esta técnica.

El trabajo del artista alemán Kurt Schwitter, que empleaba comúnmente remanentes de papeles, boletos de ómnibus, cartas, afiches, lana, botones y telas encontradas en la basura, en las calles de Hannover, pasa a ser un referente importante para el futuro desarrollo del *décollage*, del *Neo-dada* y de los plantreamientos “nuevos realistas”. (Fig.30)

Schwitter funda la revista *Merz*, en 1919, y la utiliza para difundir su filosofía, y pasa a utilizar su propio nombre como *Merz*. La palabra *Merz* viene de *Kommerz* (comercio) que, al fragmentarse, se convierte en simplemente *Merz*. La fragmentación de la palabra sugiere una postura crítica cuanto a los productos comerciales nuevos. En contrapartida, Schwitter se dedicará a reciclar materiales considerados viejos. Como señala el artista:

<sup>19</sup> Sin fecha, la cita pertenece a un manuscrito de Léo Malet, *La poésie mange les murs*, que nunca fue publicado. Pertenece a la Fundación André Breton. [En línea]. Disponible en Web: <[http://www.andrebretton.fr/work/56600100867930?back\\_rql=Any%20X%2CAA%2CAB%20WHERE%20E%20eid%2095242%2C%20E%20item%20X%2C%20X%20modification\\_date%20AA%2C%20X%20title%20AB&back\\_url=http%3A%2F%2Fwww.andrebretton.fr%2Fperson%2F12191%3Fvid%3Dprimary](http://www.andrebretton.fr/work/56600100867930?back_rql=Any%20X%2CAA%2CAB%20WHERE%20E%20eid%2095242%2C%20E%20item%20X%2C%20X%20modification_date%20AA%2C%20X%20title%20AB&back_url=http%3A%2F%2Fwww.andrebretton.fr%2Fperson%2F12191%3Fvid%3Dprimary)>. Visualizado en: [13/06/2015].

*Merz denota esencialmente una combinación para propósitos artísticos, de cualquier material concebible. Técnicamente, está bajo el principio de que todos los materiales son iguales a los de la pintura tradicional... una rueda del cochecito del niño, una tela metálica, unas cuerdas y un pedazo de algodón tienen los mismos derechos artísticos. (Schwitters, 2015)*

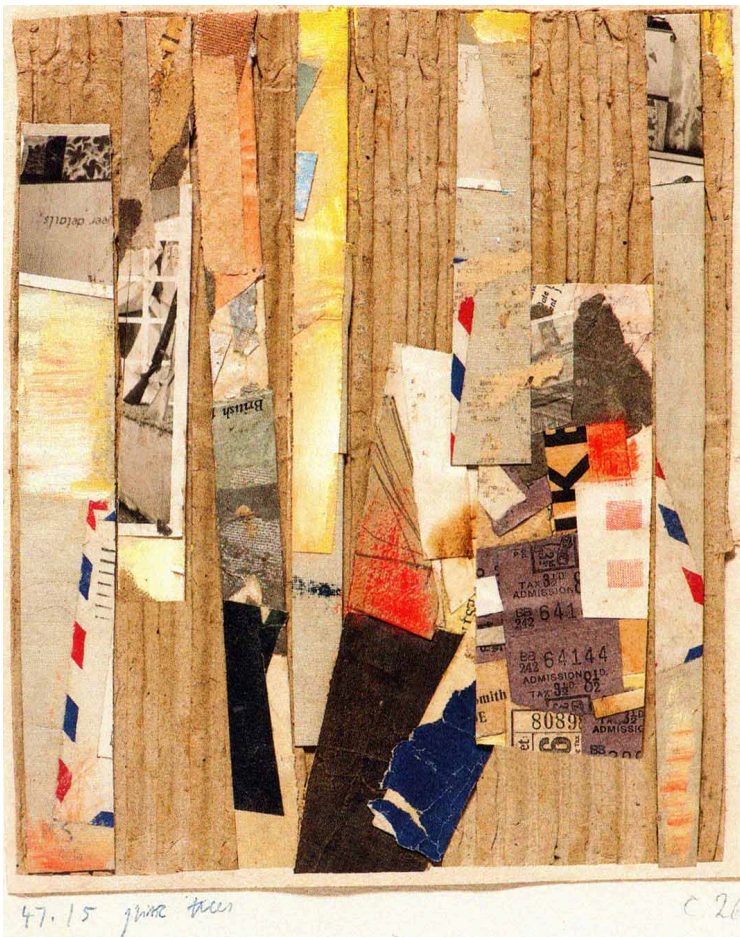


Figura 30- Kurt Schwitters. *Pine trees*. Collage con materiales encontrados. 1946

La práctica de recolectar pedazos insignificantes de papeles rasgados y montarlos en collage, lo hace muy próximo a artistas de los años 50 y 60, como Jacques Villeglé y Raymond Hains.

Naum Gabo grabó, en una producción de Lebovici, en 1948, un fragmento sobre el trabajo de Kurt Schwitters.

*Él que recogió algo que parecía un poco rasgado, papel sucio, de una textura particular, o un sello o boleto que se había tirado. Con cuidado, con amor, él lo limpiaba y lo mostraba a usted, triunfante. Y sólo entonces nos dimos cuenta del exquisito fragmento del color de estos pedazos de basura encontrada. Schwitters nos presenta unos elementos dispersos de insospechada belleza, que se tira al suelo por todas partes alrededor nuestro y que nos parece tan notables cuanto insignificantes, sólo así nos tomamos la molestia de mirarlos, de apreciarlos y de presentarlos. (Lebovici, audio, 1990)*

En 1949 en París, los amigos Jacques Villeglé y Raymond Hains, que luego fueron conocidos como los *Affichistes*, caminaban por las calles y observaban los posters lacerados, las propagandas y afiches pegados uno por encima de otros. Fueron influenciados por las ideas de Benjamin y por el grupo llamado *Lettrisme*, o *Letterism* o simplemente *Letristas*, que luego formarán la *Internacional Situacionista*. (Fig.31)

Los *Letristas* (que viene del término francés *lettrisme* que significa carta), pertenecían a un movimiento de vanguardia, creado en 1945, con la intención de crear disturbios, escándalos por medio de publicaciones controversiales o declaraciones públicas con temas involucrando el sexo, la religión y la política.

Según ellos, el público vivía en un conspiración silenciosa. Esta percepción les permitió circular libremente por la ciudad con una cierta libertad artística de ir arrancando papeles pegados de los espacios públicos.

Los dos recolectaban posters, fragmentos de anuncios, carteles publicitarios encontrados, mayormente gráficos y en papel. Con estos pedazos de papel arrancados de la pared, formaban una composición y la presentaban a galeristas y amigos. El primer trabajo en conjunto se titula *Ach Alma Manetro*, de 1949 y se realiza paralelamente a los primeros *décollages* del artista italiano Mimmo Rotella, sin que ellos se conocieran.



Figura 31- Raymond Hains y Jacques Villeglé. Arch Alma Manetro. Afiches lacerados montados sobre tela. 58X 256 cm. 1949.

La dupla formó parte del grupo *Internacional Letrista* y luego del grupo *Internacional Situacionista*, en 1957, a través de Guy Ernest Debord. Luego fueron expulsados en 1958 por el mismo Debord.

*Debord seguía el ejemplo de André Breton, expulsando del grupo a todo individuo que él juzgaba inadecuado, para entonces llegar a un núcleo pequeño de fieles a sus ideas. (Ross, 1983, p.10)*

La *Internacional Situacionista*, fundada en 1957, exigía la eliminación de la distinción entre arte y vida, buscando experiencias y situaciones dentro de la vida real.

En este grupo se desarrollaron happenings, performances y la origen del grupo *Fluxus*. Uno de los métodos del grupo era la *dérive* (deriva). Se trata de vagar por las calles de París durante horas o días (algunas veces dormían en la calle), investigando caminos, brechas, espacios oscuros, e incorporando la vivencia psíquica de la ciudad a su trabajo. Era un intento de sentir la ciudad, influenciados por las descripciones *benjaminianas* del *flâneur*. La acción trata de captar la pulsión de la calle, sus reflejos, su esencia más allá del espejo de la gran metrópolis. La palabra “deriva” significa desviarse, su origen viene de una pieza importante en las pequeñas embarcaciones: la orza. Por lo que derivar o desviar tiene que ver tanto con inclinar la proa del barco en contra del viento, o bolina, al igual que lanzarse a favor del viento, a su gusto y destino.

El principal interés del ejercicio de “deriva” era identificar los diversos comportamientos afectivos relacionados con los caminantes.

En una especie de psicogeografía surrealista, ellos identificaban y documentaban en la ciudad, diferentes respuestas como la atracción y repulsión, alegría y tristeza, euforia y monotonía.

La *Ciudad desnuda* de Guy Debord, son mapas psicografiados en los cuales identifica ciertas regiones relacionadas con sentimientos. (Fig.32)

*El mapa está compuesto por varios recortes, en blanco y negro, de mapas existentes de la ciudad de París. El representa la unidad de ambivalencia y las flechas rojas que indican las posibles asociaciones entre estas ambivalencias. Las unidades están puestas en el mapa de forma aleatoria, pues no corresponden a su ubicación real, pero demuestra una organización afectiva de estos espacios dictadas por la experiencia de la deriva. Las flechas rojas representas las posibilidades de la deriva. (Jacques, 2003, p. 23)*

Aunque la práctica del *décollage* precede al método de la *dérive* (Villeglé y Hains la realizaban desde 1949), hubo puntos de encuentro y las ideas del grupo reforzaron la práctica de estos dos artistas. En interminables paseos a través de París, investigaban y psicografiaban la conciencia y la influencia del entorno sobre la fantasía.



El *Walk* (caminar), por ejemplo, era empleado como método para representar a los personajes o presentar la ciudad, en su espacio físico. El *Walk* frecuentemente incorporaba acciones o *happenings*, principalmente a partir de los años 70, cuando llegó a la ciudad de Nueva York.

El grupo *Fluxus* practicaba el *Walk* frecuentemente e incorporaba el *décollage* en sus trabajos, algunos tridimensionales. Como los *Affichistes*, reconocía que los elementos que componen las calles, como los posters, o objetos perdidos, deben ser vistos desde una mirada arqueológica, como piezas que pueden traducir la vida en una ciudad o de una comunidad.

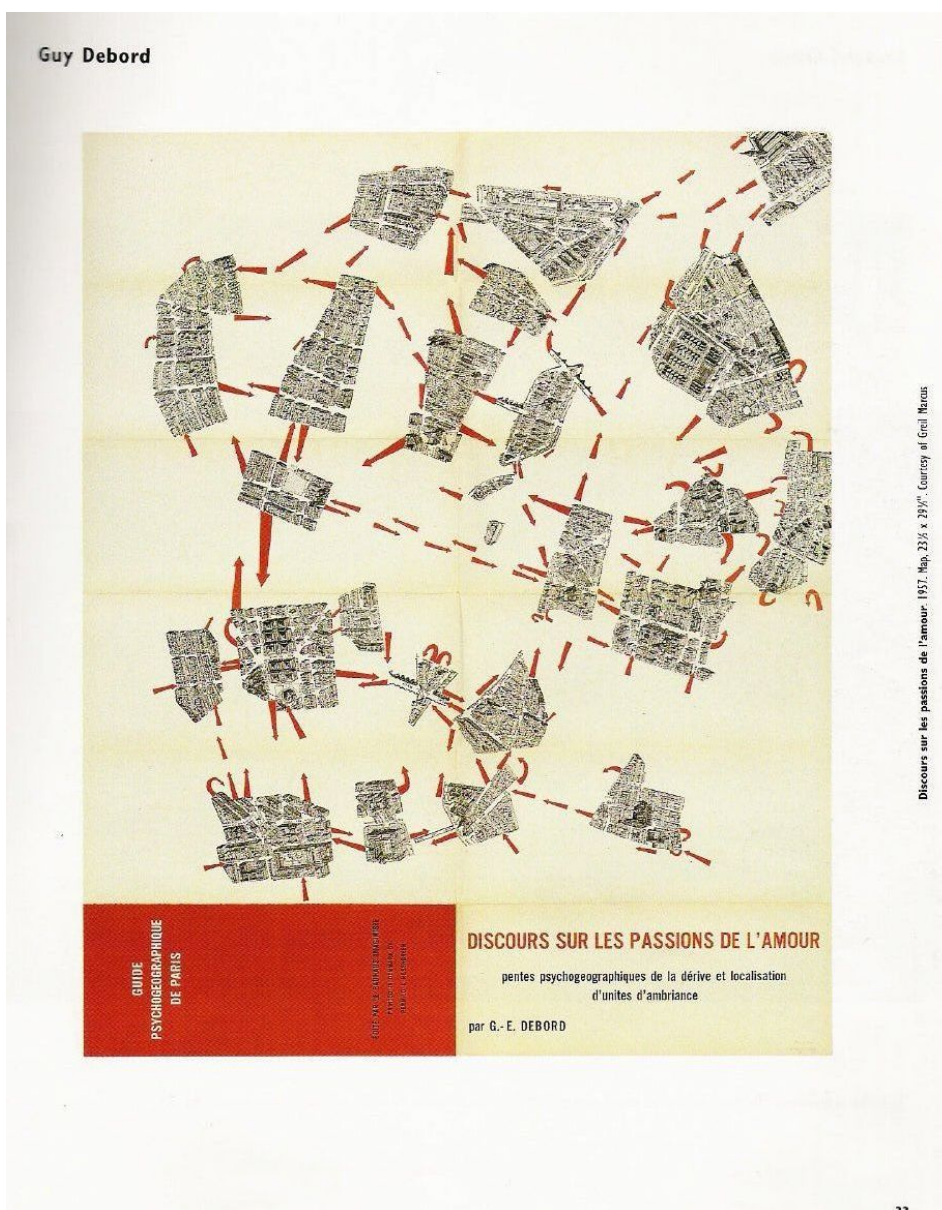


Figura 32- Guy Debord. *Ciudad desnuda*. Mapa. 1959

El artista alemán Wolf Vostell inmerso en la filosofía *Fluxus*, propone valorar y trascender cada una de nuestras acciones, por más invisibles o insignificantes que puedan parecer, y transformarlas en arte y vida. (Fig.33)

En este sentido, como indica el teórico del arte español José Julio García Arranz, la obra *Coca-Cola* establece una óptica diferente a los desgastados afiches publicitarios, y hace un contra punto a la estética *Pop* americana, acercándose a los *décollage* y los *Affichistes*. (Arranz, 2007, p. 225).

Como señala Vostell:

*Quiero contribuir a la humanización y cualificación de la vida en mi época a través de la conversión de hechos y comportamientos aparentemente insignificantes en sucesos dignos de admirar. (Vostell, 1994, p. 168)*



Figura 33- Wolf Vostell. *Coca-Cola*. 1961

En esta misma línea, la artista americana Alison Knowles, del *Fluxus New York*, realizó una serie de eventos en base al *décollage*, juntando objetos, analizándolos detenidamente, reorganizándolos y dejándolos en el mismo sitio donde los encontró. Estos eventos tuvieron el título de *Giveaway Constructions* y fueron realizados entre



1963 y 1964 en Nueva York. La artista explica su propuesta: *encontrar algo que te guste, en las calles o en los muros y, dejarlos ahí.* (Knowles, 1963)

Este trabajo parte del principio de que las calles son museos abiertos y que los materiales existentes solo necesitan algún toque para que se conviertan en obras de arte y puedan ser apreciados por las personas que pasan. Es una invitación a que cualquier persona se lance a la tarea de convertirse en artistas urbanos, haciendo lo mismo.



Figura 34- Jacques Villeglé. *Rue de Provence*. 1962.

Con una influencia tanto de los *Affichistes* cuanto de los *Situacionistas*, Knowles preparó una serie de eventos que los llamó *Gifts* (regalos). Se trataba de recolectar fragmentos y objetos de la calle y trabajarlos al momento. Luego, encontrar una persona anónima que quisiera y que considerar el mismo como un regalo.

Este trabajo tenía un objetivo de hacer ver la estética escondida detrás de los desechos urbanos, convirtiéndose en un "*happening* social", tratando de convencer a la persona que aceptara el regalo y, en este caso, utilizando la oratoria proporcionada por el discurso estético y la publicidad.

En estos "*happenings* sociales", Jacques Villeglé, utiliza carteles encontrados en las calles, y los arranca. Con esta acción, el objeto se transforma y gana otros significados. Al desgarrar los carteles publicitarios también los destruía. Los fragmentos de palabras e imágenes, en conjunto con la intercalación de las letras y otras formas que surgían durante el proceso de desgarrar o desencolar, producían una sensación de ruina, de resto de una sociedad, en una mirada arqueológica al entorno social.

En el caso de Hains y Villeglé y de otros artistas que utilizaron el *décollage*, era costumbre identificar el lugar del poster apropiado, a ejemplo de *Rue de Provance*, en París. (Fig.34)

De esta forma se establece un puente entre el objeto apropiado y la acción de desplazamiento.

### **1.3.2. El Nuevo Realismo**

*En los años cincuenta, una nueva generación de artistas empezó a alejarse del proyecto formalista de la abstracción. Fueron convirtiendo la pintura en un tipo de objeto, renunciándola en favor del objeto encontrado en el cotidiano. (...) En los años sesenta, una generación de artistas rompió la autonomía de lo moderno con un 'nuevo realismo' que hacía uso del espacio real y el tiempo real. (Robinson, 2010 p.23)*

El movimiento Nuevo Realismo, aparece a finales de los años cincuenta y abarca tanto a un grupo de artistas europeos como a artistas americanos que fueron denominados posteriormente como *neo-dadaístas*.

En 1961, el crítico de arte francés Pierre Restary, incluyó a Jasper Johns y Robert Rauschenberg en la exposición *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, en la *Galería Rive Droite* en París.



El crítico de arte norteamericano Harold Rosenberg, calificó como un terremoto la llegada de los nuevo realistas a Nueva York, con una serie de exposiciones, como la presentada en la Galería Martha Jackson, organizada en 1960. La histórica muestra *New Forms, New Media*, fue presentada en dos partes, con la participación de más de setenta artistas. (Robinson, 2010 p. 23)

La misma coincidió con la presencia de Marcel Duchamp, quien ya era ciudadano norteamericano, en un coloquio sobre arte, con la presencia de varios artistas incluidos en la muestra. Sin embargo, el primer reconocimiento de un gran museo se da en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, con la exposición *Bewogen Bewoging*. Seguido de la exposición *The Art of Assemblage*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, ambas en 1961.

A partir de 1962, se intentó en varias ocasiones, hacer exposiciones incluyendo a artistas europeos y americanos bajo el término *Los Nuevos Realistas*. La más emblemática ha sido en la Galería Sidney Janis, en Nueva York, bajo el título de *The New Realism*. La misma ha desatado una serie de cuestionamientos sobre la unión entre los nuevos realistas europeos y los americanos, cuando surgió la denominación *neo-dadaísta*. Las diferencias con el denominador “dadaísmo”, es señalado por la galerista norteamericana Sidney Janis, en el catálogo de la muestra:

*Debido a sus connotaciones, la etiqueta de neodadá que algunos ponen a las nuevas obras exige aclaración; pues, aunque el dadaísta de entonces y el nuevo realista de ahora tienen cierto terreno común, los objetivos de uno y otro son en realidad opuestos [...] En su actitud y su intención, el dadaísta era violentamente antiarte; por el contrario, el factualista actual, evitando el pesimismo, se deja interesar y estimular —deleitar incluso— por el entorno, a partir del cual crea con entusiasmo obras de arte frescas y vigorosas. (Janis, En: Robinson, 2010, p. 24)*

Anclados en una cierta concepción dadaísta, pero distanciándose de esta en función de sus acercamientos estéticos, los nuevos realistas redefinieron el objeto del arte y la idea de apropiación, al igual que constituyeron uno de los referentes más importantes e influyentes del arte post-Duchamp.

La representación en el Nuevo Realismo se centra en la presencia directa y real de objetos y materiales apropiados del cotidiano urbano de las grandes ciudades. La percepción de lo real se da por exposición directa del objeto apropiado.

No se trata, por lo tanto, de una representación mimética, sino de la idea de

cosificación<sup>20</sup> en Benjamin. Los objetos encontrados en la ciudad conforman una mirada arqueológica a la luz de un nuevo lenguaje social y urbano. Al percibir las contradicciones de la vida moderna, de sus acumulaciones, excesos y consumo, se desarrolló una actitud crítica y poética a la sociedad.



Figura 35- Arman. *Large bourgeois refuse*. 1960

<sup>20</sup> Cosificación y fetichización son sinónimos y están relacionados con el historicismo material en los textos de Benjamin. El fetichismo de la mercancía, para Benjamin, es el consumo instituido por el capitalismo, generando una imagen falsa de la realidad. *La cualidad fetichista que adquiere la mercancía afecta a la misma sociedad productora de mercancías, no ciertamente como ella es en sí, sino tal como continuamente se imagina a sí misma y cree comprenderse cuando abstrae del hecho de que precisamente produce mercancías.* (Benjamin, 2005, p. 680)

Lo que produce la sociedad industrial, sus materiales y su axioma, producir para consumir para después descartar, va a ser parte de esta presencia poética centrada en la idea del vacío, que es desvelada por la propia sombra de la sociedad, proyectada sobre sus desgastados muros y paredes.

Para los nuevos realistas, el resto, la basura, lo insignificante, el fallo, el fracaso y el azar serán temas a considerar. (Fig.35)

Una oposición significativa a la estética planteada por los artistas *Pop* americanos, que celebran el producto de la sociedad de consumo, siempre nuevo, siempre deslumbrante, propios para el deseo y el consumo.

*(...) la principal diferencia entre el nuevo realismo europeo y el pop americano reside en la naturaleza de la mirada que se dirige al consumo. Arman, César o Daniel Spoerri parecen fascinados por el acto de consumir en sí mismo, cuyas reliquias exponen. Para ellos el consumo es verdaderamente un fenómeno abstracto, un mito cuyo sujeto invisible parecería irreductible a toda figuración. A la inversa, Andy Warhol, Claes Oldenburg o James Rosenquist dirigen sus miradas hacia la compra, el impulso visual que empuja a que un individuo adquiera tal o cual producto; el objetivo entonces no es tanto documentar un fenómeno sociológico sino explotar una nueva materia iconográfica. (Bourriaud, 2009, p. 25)*

Esta celebración del producto nuevo se puede observar en el artista norteamericano Andy Warhol, con los trabajos sobre las latas de sopa Campbell y las serigrafías repetidas de Marilyn Monroe. Según el teórico del arte francés Nicolas Bourriaud, los artistas *Pop* se interrogan sobre todo acerca de la imagen publicitaria y su mecánica de “imagen frontal”, que puede resultar sobre el impulso consumista. Reflejan su sociedad bajo una mirada crítica hacia la serialidad industrial y la invención del supermercado en los años 1950. Mientras tanto, cabe destacar que los europeos reflejan un consumo impersonal y colectivo.

Por lo tanto, existe una diferencia entre “esto se consume” de Europa para el “yo lo consumo” de los americanos. Los artistas europeos presentan el consumo de manera más abstracta y generalmente anónima, asociado al objeto encontrado, mientras en New York se explora el producto en sí y la mecánica del consumo individual, que luego será interpretado por la artista norteamericana Barbara Kruger, en los años 1980: *compro, luego existo.*<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Kruger se apropia de la oración de Descartes: *pienso, luego existo*, para presentar el trabajo titulado: *I shop, therefore I am* (Compro, luego existo). Kruger realiza una reflexión sobre la compulsión del consumo de bienes materiales que caracteriza la sociedad capitalista.

Se trata, en el caso de los artistas *Pop*, de mostrar el objeto desde la compulsión y el deseo de consumir, tomando en cuenta que ese deseo nunca se sacia totalmente, hecho en el que descansa el éxito del sistema capitalista.

Los nuevos realistas asumieron el desgaste y el vacío de la misma sociedad industrial de los *Pop*, aunque no con la carga polemizada y nihilista de los dadaístas. Pierre Restany señala: *tenemos que cerrar la puerta de la negatividad, del pesimismo del pasado inmediato, para de esta manera, abrazar lo nuevo.* (Restany, 1988, p. 5)

El impulso positivista de Restany se explica por la creciente efervescencia económica de una Francia post-guerra, entusiasmada por conocer los nuevos e innovadores productos de la industria y del comercio. Ante esto, Restany añade: *el nuevo realismo se transformará en la encarnación de la metáfora optimista de la sociedad de consumo de Europa.* (Restany, 1988, p. 5).

Sin embargo, algunos artistas establecerán un contrapunto a la idea consumista del buen gusto parisino y del creciente poder adquisitivo, cuando proponen mirar a la ciudad como un gran almacén, en el que los elementos pictóricos están en cualquier parte: en los restos, en los muros, en el desperdicio, en los espacios vacíos. De esta forma, no es necesario el producto nuevo. (Fig. 36)



Figura 36- Arman. *Home Sweet Home*. 1960.



En esta línea, se observa una brecha entre los planteamientos teóricos de Restany y algunos integrantes del nuevo realismo, como el artista francés Yves Klein. Yves Klein aparece como una de las figuras centrales del movimiento, planteando la dimensión abstracta de la obra, sumergida en la realidad de la vida.

La base conceptual del grupo de los nuevos realistas fue establecida a través de tres manifiestos de la autoría de Restany. El primero apareció en abril de 1960, en Milán, con el título *Les nouveaux réalistes*; el segundo surgió en mayo de 1961, en París, bajo el título *A 40 degrés au-dessus de Dada*; y el tercero se publicó en febrero de 1963 en Múnich, con el enunciado *Le nouveau réalisme: que faut-il en penser*.

Se puede afirmar que la idea de fundar un grupo partió de Restany y de Klein, que se conocían desde 1955.



Figura 37- Daniel Spoerri. *Bild und Seele*. 1960.

Pierre Restany era un crítico cuya formación se hallaba estrechamente vinculada a la trayectoria iniciada por el historiador del arte francés Michel Tapié. El primer libro de Restany, *Lyrisme et abstraction*, de 1958, no era más que la continuación de las *Art Autre* de Tapié.

En el primer manifiesto, Restany se cuestiona el protagonismo de la pintura y escultura en la historia del arte resaltando sus limitaciones:

*La pintura de caballete o cualquier otro medio de expresión clásica en el dominio de la pintura o la escultura han llegado a su fin... ¿Qué nos proponemos en la actualidad? La apasionante aventura de lo real, percibido en sí mismo y no a través del prisma de la transcripción conceptual o imaginativa. (Restany, 1998)*

En el segundo manifiesto amplía estas ideas y plantea que la tabla rasa a partir de la que se configura el nuevo arte es, sin duda alguna, *Dada*. Aludiendo al nihilismo dadaísta, Restany afirma que, tras el *no* y el *cero*, se presenta un nuevo mito.

El gesto *antiarte* de Marcel Duchamp queda cargado de positivismo, de afirmaciones. De esta forma, el *readymade* ya no será solamente algo negativo y polémico, sino el elemento base de un nuevo repertorio expresivo.

Con la mirada sobre la imagen poética que retrata la ciudad, sus imágenes laceradas, el contexto publicitario, la velocidad, el consumo y la guerra, se identifican algunos momentos puntuales de este movimiento: (1) el elemento de la suciedad en los retratos acumulados con basura de Arman, (2) las esculturas con carcasas de restos de autos comprimidos mecánicamente por César, (3) la aleatoria y violenta pintura a través del tiro al blanco de Niki de Saint Phalle, que rompía un frasco de colores y marcaba la pared de la Galería Apollinare, (4) la putrefacción de los restos de comida expuesta en los desayunos de Daniel Spoerri, (5) la sala vacía y el salto al vacío de Yves Klein y por último, (6) los carteles publicitarios lacerados de Raymond Hains, Jacques Villegre, Francois Dufrene y Mimmo Rotella. (Fig. 37)



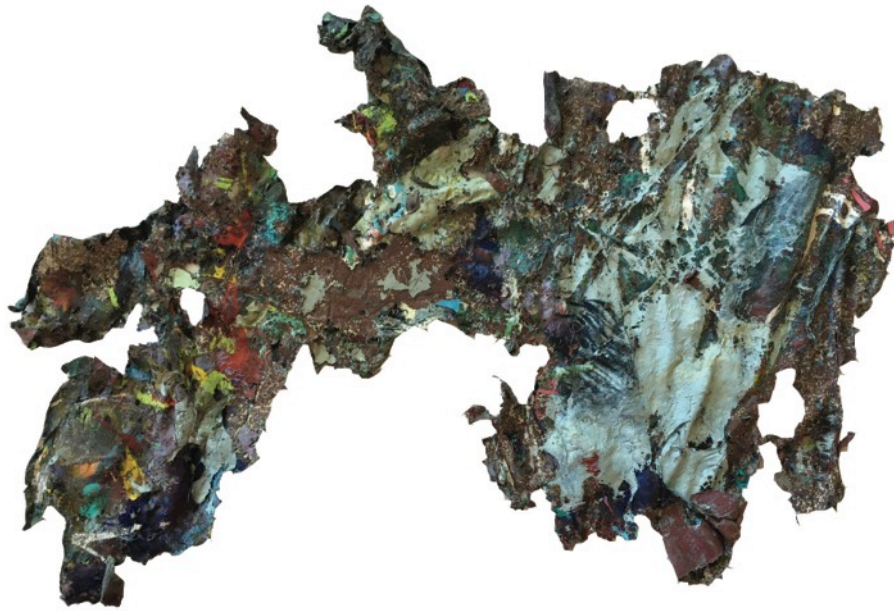


Ilustración 2- Fragmento retirado del piso del salón de pintura.

## 2. LO NO-VISIBLE EN EL ARTE

- *No veo nada, señor (Holmes)*

- *Al contrario Watson, lo tiene todo a la vista. Pero no es capaz de razonar a partir de lo que ve. (Doyle, 1892, p. 4)*

Walter Benjamin, en uno de sus muchos sueños, se encontraba frente a un inmenso muro. Estaba a unos pocos centímetros de distancia, y a pesar de la extensión del muro, pudo poco a poco percibir que estaba frente al muro de la catedral de *Notre Dame* en París.

A pesar de encontrarse frente a la catedral, no podía verla. Su angustia crecía a medida que reconocía de memoria el lugar, estaba paralizado, ciego, imposibilitado de ver toda su dimensión, toda su belleza: *una pesadilla*. (Duarte, 2011, p.137)

Inspirado en el enigmático personaje del escritor inglés Arthur Conan Doyle, el guionista norteamericano Thomas Harris, describe a un igualmente enigmático personaje moderno, Hannibal Lecter en *The Silence of the Lambs*, de 1991. En una de las entrevistas, hechas por la agente Starling, Lecter muestra una serie de dibujos que ilustran la ciudad de Florencia: *la memoria, agente Starling, es lo único que tengo para sustituir una vista que me ofrece la ventana*. (Harris, 2002, p.12)

Enseguida, el genio psicópata elabora sorpresivamente una serie de deducciones sobre la vida y la personalidad de Clarice, a la manera de Sherlock Holmes, utilizando pequeños detalles como la ropa, el olor, los gestos y el acento campesino.

Lo anterior, se hace importante la observación que realiza el filósofo francés Régis Debray, de que: *el hombre transmite y recibe por su cuerpo, por sus gestos, por su mirada; el olfato, el grito, el baile, las mímicas y todos sus órganos físicos pueden servir como órganos de transmisión.* (Debray, 1994, p. 42)

Los elementos que describe Debray son detalles que, para la gran mayoría de las personas, pasan inadvertidos, invisibles. Si se compara el guion de Harris con *Un caso de Identidad*, se puede notar el paralelo:

- *Me pareció que observaba Usted, en ella, muchas cosas que eran completamente invisibles para mí.*

- *Invisibles no, Watson, sino inobservables. Usted no supo dónde mirar, y por eso se le pasó por alto lo importante. No consigo convencerle de la importancia de las mangas, de lo sugerentes que son la uñas de los pulgares, de los problemas que se solucionan por un cordón de los zapatos.* (Doyle, 1892)

De las líneas anteriormente citadas se resume el célebre comentario de Holmes: *elemental, querido Watson.* (Doyle, 1892)

El sistema de análisis y deducciones utilizado por el personaje de Doyle parece tener como referencia directa el *método de residuos*, de 1816, del filósofo inglés John Stuart Mill<sup>22</sup>.

*Cuando se resta o sustrae de cualquier fenómeno las partes previamente conocidas, los residuos del fenómeno son los efectos de los antecedentes remanecientes.* (Mill, 2014)

En función de la representación y su complejidad, el filósofo francés Blaise Pascal explica el hecho de que es imposible conocer las partes sin conocer el todo, de la misma manera que no es posible conocer el todo sin conocer cada una de sus partes, visibles e invisibles.

*Las partes del mundo guardan entre sí una relación tal y una tal concatenación las unas con las otras, que creo imposible conocer una sin la otra y sin el todo.* (Pascal, 2014)

Se hace imprescindible, por lo tanto, empezar esta reflexión indicando, que la perfección formalizada por la tinta negra impresa sobre el blanco de este papel, así como las obras de arte perfectamente impresas aquí, no revelarán los fracasos *no-visibles* de los blancos imperfectos, de los lapsos, de las desorientaciones, de las

---

<sup>22</sup> John Stuart Mill, en su libro *Sistema de lógica*, establece cinco métodos del conocimiento científico: El método de residuos, el método de variaciones concomitantes, el método conjunto de concordancia y diferencia, el método solo de concordancia y el método solo de diferencia.

angustias, de las insuficiencias y de las sensaciones que, desde el punto de vista aquí investigado, son más enriquecedoras que lo presentado como producto final, que el producto que genera esta investigación.

El material terminado y concluido impide ver todos los rastros, las rutas, los atajos y vestigios que dificultaron el presente.

Ahora bien, si se visualiza los salones vacíos de una escuela de arte, las aulas de pintura, en específico, se hace imposible retener, en una imagen, toda la dinámica, las experiencias compartidas y la energía desprendida en hacer el arte.

El Occidente está condicionado culturalmente a dirigir la mirada a lo obvio de lo que se produce, al producto, a lo visible y a lo grande; y no se dirige la mirada hacia cómo se produce, al proceso, a los vestigios, a lo pequeño. Se prefiere el brillo al polvo, el material nuevo y listo al inacabado e inconcluso. Por lo que las miradas humanas se ciegan ante la limpieza superficial de las primeras impresiones. Se confía demasiado en los ojos y la cultura occidental es la cultura de lo visible.

Georges Didi-Huberman señala, en *Lémpreinte*, que el ejercicio de observar causa un vacío inquietante. Por tal razón tendemos a una de dos actitudes: *o nos revelamos como entes de fe*, que imaginamos algo que no podemos ver, pero que damos por seguro su existencia; *o nos volvemos pragmáticos*, no pretendemos ver nada más allá de la imagen que se presenta a los ojos. (1997)

En ambos casos, son formas de resaltar la ausencia presente en las imágenes. La única manera de superar ese impase, según Benjamin, es contrastar lo visto con una experiencia visual del aura.

Este choque entre lo visto y la experiencia del aura genera ambigüedades. Para Didi-Huberman, el choque es el momento crítico por excelencia, que rompe la aparente visibilidad y genera *pedazos, fragmentos, destrozos de una imagen a ser exprimida y reconstruida a partir del que la ve*. (Didi-Huberman, et al, 2008, pp.173-174).

Asimismo, esta reconstrucción puede generar una infinidad de imágenes. El aura sería, por lo tanto, un rastro olvidado en la cosa del objeto visible, *un espaciamento tramado del que mira y del que es mirado*. (Didi-Huberman, 2008, p.147)

En la misma línea, partiendo de su producción fílmica, Jean-Luc Godard establece, que la imagen real es la que no aparece, la que no vemos.

*El objetivo de Godard es ver las fronteras, es decir, hacer visible lo imperceptible. (...) Quizá haya que añadir que la imagen, capaz de negar la nada, es también la mirada de la nada sobre nosotros. Lo que Godard quiere, su desafío, es representar la gracia, el milagro, lo invisible: volver visual lo impalpable. (Carbó, 2011, p. 148)*

Posteriormente Didi-Huberman llega a la imposible conclusión de que *la imagen no existe*, en el sentido de que *no me interesa lo inmediato-visible*. (Didi-Huberman, 2013)

Lo que se percibe es que no se ve a la imagen, a pesar de ver su representación de frente. Lo que se ve es un aproximado, una pista. La imagen que se ve, *pertenece al cómo del aparecer, antes de que hiciera su aparición como un determinado qué*. (Waldenfels, 2014)

Esta imprecisión de la imagen, estos fragmentos discontinuos, en el ímpetu de retener alguna cosa, de sacar preciosos elementos del vacío, terminarán por señalar la imposibilidad de una conclusión, de una terminación, aunque dejarán posibilidades potencialmente abiertas.

Coincidiendo con Didi-Huberman, el filósofo italiano Giorgio Agamben, señala que *una imagen, al igual que un texto, son ejercicios de una imposibilidad*. (Agamben, 2007)

Por lo que Agamben concluye que una obra no vale tanto por su contenido sino *por lo que queda en potencia, por las posibilidades infinitas que de ella se pueden conservar, más allá del que la concibió*, o más allá del objeto visible o tangible. (Agamben, 2007, p.4)

Walter Benjamin añade que: *La verdad concreta de una obra de arte no se da apenas por su belleza abstracta, sino por la cruda potencia de todo lo que podría haber sido y no fue*. (Benjamin, 1996, p. 225).

En esta búsqueda por la verdad detrás de una imagen, se hace esencial el ejercicio de perderse. Saber perderse es saber mirar; es ir en busca del conocimiento. Entretanto, para Benjamin, saber perderse requiere instrucción, a la misma vez que saber instruirse requiere perderse. Es al estar perdido, que el individuo se encuentra. Perderse es obra de toda una vida.



*Saber orientarse en una ciudad no significa mucho. Entretanto, perderse en una ciudad, como alguien que se pierde en un bosque, requiere instrucción. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte. (Benjamin, 1994, p. 43)*

Tal como se pretende exponer en esta investigación, las marcas de cuadros dejadas en las paredes que antiguamente “colgaban”, así como los espacios entre cuadros y sus sombras proyectadas sobre la pared pueden ser mucho más sugerentes y pertinentes, desde el punto de vista temporal de la construcción poética de la memoria, de lo que es el “cuadro-objeto”.

De igual forma, el filósofo francés Albert Camus, señala que los espacios en blanco revelan que la pintura es, en esencia, la personificación de la cosa ausente: *Vea, por ejemplo, por encima de su cabeza, en el fondo, aquel rectángulo vacío que marca el lugar de un cuadro retirado. (Camus, 2007, p.3)*

Sobre la base del conocido libro del escritor y filósofo norteamericano Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, publicado en 1982, que a su vez toma la frase del manifiesto comunista, escrito por Marx y Engels en 1848, se cuestiona la modernidad, proporcionando una reflexión acerca de la *invisibilidad*, de lo que se desvanece, lo que desaparece con el tiempo, incluyendo los movimientos sociales.

*Supongamos, como Marx supone, que las formas burguesas se descomponen y que un movimiento comunista alcanza el poder: ¿qué impedirá a esta nueva forma social compartir la suerte de sus antecesores y desvanecerse en el aire moderno? (Berman, 1988, p.8)*

De lo anterior se desprende que, si se considera la cultura occidental como una cultura anclada en lo visual, se puede señalar al modernismo como el ápice de esta manifestación. Entendiendo como modernismo a una serie de movimientos desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX.

Importantes críticos de la modernidad, para citar a algunos como Fredric Jameson, Guy Debord, Jürgen Habermas y Gilles Lipovetsky, han coincidido que las vanguardias artísticas son la manifestación más clara del pensamiento moderno, y de todo lo que tiene que ver con hacerse visible, a través del aparato de la novedad.

Jacques Derrida va más allá cuando afirma que:

*Desde el eidón platónico hasta el objeto o la objetividad moderna, la filosofía occidental puede ser leída como una historia de la visibilidad, de la interpretación de lo visible.* (Derrida, 2014)

Jacques Derrida, en *Dar la muerte*, indica que existen dos tipos de invisibilidad. El primero es lo *no-visible por ocultación: el velo, el secreto (secretum) o el in-visible visible*. El segundo es la invisibilidad absoluta, *absolutamente no-visible*. Que es lo que se aparta del sentido de la visión como otros sentidos (el oído, lo sonoro, lo vocal, lo fónico, lo odorífero), pero también la muerte, el vacío, etc. (Derrida, 2000, pp. 88-89)

Todo lo que se oculta, se tapa o se esconde permanece en el terreno de la visibilidad, pero es invisible.

*Tenemos lo in-visible visible, lo invisible que es del orden de lo visible y que puedo mantener secreto sustrayéndolo a la vista. Este invisible puede sustraerse artificialmente a la vista pero permanece en lo que se llama la exterioridad.* (Derrida, 2000, pp. 88-89)

Por lo tanto, aquello que es *in-visible visible*, contiene una superficie, una exterioridad, que a veces se puede tornar visible o invisible, que es lo que Paul Klee señala sobre la pintura, que torna visible lo invisible.

Si bien es cierto que lo invisible trabaja desde lo visible, haciendo *una contrapartida secreta*, como lo establece el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, lo anterior pone en manifiesto toda la reflexión generada a partir de la idea del vacío; vacío existencial, vacío material, a partir de la ausencia de un referente visual, de una presencia sólida en el aire. *No hay nada más difícil que saber exactamente lo que vemos.* (Merleau-Ponty, 1999, p.91)

No obstante, se sabe a ciencia cierta, que el aire en sí está lleno de sustancias reales y sólidas, aunque invisibles al ojo, por lo que no puede ser considerado como un espacio vacío ya que contiene un cuerpo, una superficie y pertenece al orden de lo *in-visible visible* definido por Jacques Derrida.

Tal como señala muy acertadamente el escritor francés Víctor Hugo, en 1862: es donde termina el telescopio que comienza el microscopio, y no sabemos cuál de los dos proporciona una mejor visión.

Si se observa las leyes del átomo, desarrolladas por John Dalton y Amedeo Avogadro, pasando por los filósofos griegos Leucipo de Mileto, Demócrito de Abdera y Epicuro de

Samos, los cuerpos se constituyen por unidades indivisibles que, por su ínfimo tamaño, no pueden ser observados desde la capacidad ocular del ser humano.

Según Lucrecio, poeta romano: *Ver que con los ojos no podemos descubrir los principios de las cosas; Sin embargo, es preciso que confieses que hay cuerpos que los ojos no perciben.* (Lucrecio, 2003)

Debray describe a Plotino, filósofo neoplatónico, fiel creyente de que la imagen ofrece un fragmento del alma del mundo. Para Plotino, la verdadera imagen es inteligible y, por tal razón, hay que contemplarla no con los ojos del cuerpo, sino con el ojo de adentro (*hendon blepai*).

*Si en la percepción no hay ya otros ojos que vean la imagen retiniana inscrita por la luz en el globo ocular, se corre el riesgo de que el ojo del alma sea una metáfora, tan cómoda como errónea: un ojo de más.* (Enaudeau, 1988, p. 10)

Es interesante observar la importancia discursiva que ese elemento ausente genera en el arte contemporáneo. La ausencia, ese espacio no habitado por la materia, el hueco, lo no visible, lo no corpóreo, lo inmaterial, se presenta, no solo como un valor en sí, sino que pasa a ser protagonista de mucho del arte que se ha producido en el siglo XX y en las dos primeras décadas del siglo XXI.

La ausencia y el vacío añaden fuerza a la imaginación, incitan a la acción creadora, y revelan nuestra condición humana dentro del fracaso del proyecto modernista. (Habermas, 1988, pp. 87-102)

Anne Cauquelin describe una actitud de resistencia al modelo construido por la modernidad y que muchos artistas han rechazado, prefiriendo el anonimato, prefiriendo estar en lo "*in-visible*" de la escena artística.

*Pistas no faltan, y muchos artistas contemporáneos tienen en la mente la misma búsqueda o exigencia, precisamente esta: perseguir lo invisible, perseguir lo inefable, no desear nada, pretenderse transparente, borrar los propios rastros, no ser nada.* (Cauquelin, 2008, p. 12)

Para Cauquelin, estos son los indicios que conducirán una nueva generación de artistas que sugieren la necesidad de adoptar nuevas formas de representar. La misma evoca la no materia, la ausencia, el vacío, el sobrante y lo invisible a partir de la huella, de elementos poco percibidos, de objetos sin importancia, ínfimos o, partiendo del

pensamiento *benjaminiano*, planteando la historia a partir de *un mundo de imágenes que habitan lo minúsculo*. (Benjamin, 2005, p. 28)

Tal parece ser el caso de Marcel Duchamp y su actitud hacia la inacción, como describe Cabanne: Duchamp se encerró en una inacción casi total. *Él es uno de esos escasos hombres a los que se puede oír decir, sin sorpresa o extrañeza: no hago nada. Y, si lo hace, preferiría no hacerlo*. (Cabanne, 1972, p.4)

Existen varios otros ejemplos como el de Yves Klein, que se analizará más adelante, donde la inacción gana un sentido espiritual, o el caso de John Cage con sus silencios y vacíos. Como señalado por Cauquelin, algunos artistas han trabajado la invisibilidad o la ausencia a través de, por ejemplo, la *imagen-fantasma*.

La *imagen-fantasma*, coincide con la descripción de Jacques Derrida sobre fotografías de personas desaparecidas en la dictadura chilena, cuando define un término: *imagen-espectro*.

*Todo esto ocurre a través de una experiencia del duelo que siempre ligué al asunto de la espectralidad en la que nos enfrentamos con la huella, con lo desaparecido, con la no presencia*. (Derrida, 2005)

De esta forma, Derrida se cuestiona la noción del *Ser* independiente y plantea que debemos *aprender a ser con los espectros*, con la incertidumbre de aquello que se mantiene entre *el ser y el no ser: la presencia y la ausencia*, por lo tanto, con lo *no-visible*.

Para el productor de cine brasileño Leon Cakoff, la invisibilidad se ha vuelto un ente negativo para la sociedad moderna y es tratada como una falla o una falta. Todo lo que hacemos objetiva la visibilidad: *empresa, éxito, industria, y relaciones interpersonales*.<sup>23</sup>

Según el autor, el hecho de que la imagen visual esté anclada tan profundamente en nuestra existencia contemporánea, hace reflexionar sobre la ideología de la visibilidad total, la luz brillante y de la transparencia que parece existir en la muerte, lo invisible y lo oculto. La imagen absoluta es una imagen transparente que no existe. Posteriormente, se analizará el concepto de *imagen-muerte* en trabajos de algunos artistas contemporáneos y la relación de la muerte con la ausencia.

<sup>23</sup> Leon Cakoff en colaboración con Renata de Almeida produjeron en 2011 la película *Mundo Invisível*, reuniendo un grupo de diferentes cineastas alrededor del mundo en torno del tema de la invisibilidad. El mismo fue presentado en la *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* en el año 2012.

Esta ideología detrás de la imagen transparente, se reitera por el uso de cámaras, de reproducción de imágenes mecánicas y digitales, de satélites, del internet, tanto en espacios públicos como privados, en lo distante y en lo íntimo, en circuitos cerrados o abiertos, y hasta en prótesis y sensores, permitiendo “mirar” dentro de los cuerpos ocultos, “ver” mucho más allá de la pobre capacidad ocular humana. Esta descripción confirma la obsesión moderna por ver, por hacerlo visible todo. Se trata de una meta, de un objetivo en una carrera aceleradísima. El mundo moderno ha fabricado extensiones oculares, aparatos que dan "súper poderes" a los ojos. Se ha llegado a ocupar espacios mucho más abarcadores que la capacidad ocular.

En la producción fílmica *Mundo Invisível*, de 2011, diferentes cineastas tratan el tema de la invisibilidad. En uno de los segmentos, el director de cine alemán Wim Wenders, relata su preocupación ante la incapacidad de la sociedad contemporánea de descifrar lo invisible. El cineasta alemán afirma que una de las vías posibles para hacer visible lo invisible es *a través de la mirada poética*. (Wenders, 2013)

Siguiendo el pensamiento de Wenders, utilizando la *poiésis*<sup>24</sup> como referente a la cosa ausente, el poeta francés René Char, señala que el poeta debe dejar huellas de su paso, no pruebas. *Sólo las huellas nos hacen soñar*. (1986, p. 212)

Es justamente este acercamiento entre poesía y pintura que revelan los *espacios en blanco de las ausencias*: sus potencialidades para ocultar. Sin embargo, la sociedad moderna ha perdido enormemente la capacidad para “ver” la poesía.

Para Platón en *El Banquete*, la *poiésis* convierte cualquier cosa del estado *no-ser* al estado “ser”. Lo que conduce nuevamente a la conocida premisa de Paul Klee, *el arte no reproduce lo visible; lo torna visible*. (Klee, 2013)

Esta mirada poética quizás se acerca a lo que René Descartes identifica como *otros ojos en nuestro cerebro capaces de mirar desde el alma*. Lo que lleva a otra conocida frase del renacentista Miguel Ángel: se pinta con el cerebro y no con las manos. (Descartes, 1965, p.130)

---

<sup>24</sup> En términos griegos, *poiésis* es la metáfora del proceso creativo en el sentido de la manifestación de la belleza o del sentimiento estético. Para Platón equivale a *hacerlo bien* o *hacerlo bien hecho*, en un sentido más técnico. Ya para Aristóteles, la *poiésis* es todo aquello que inspira sensaciones misteriosas, en un sentido más espiritual.



Sin embargo, Descartes indica que no se puede “ver” con otros ojos, que no sean los retinianos, puesto que la semejanza de esa imagen del alma con las cosas, tendría necesariamente que ser vista, para considerar su existencia. No obstante, para Lucrecio, ante un mundo poblado por elementos invisibles e indivisibles, *el alma verá mejor sin los ojos*. (Lucrecio, 2000)

Según Martin Heidegger, se puede decir perfectamente que el arte, en cuanto constituye la verdad, es una composición poética (*Dichtung*). Para Heidegger, el *Dichtung* corresponde al momento en que algo se aleja de su posición como una cosa para convertirse en otra diferente. (Heidegger, 1977, pp. 58-59)

Una pintura puede estar totalmente terminada, a punto de que ni siquiera el aire pueda penetrarla; Como diría el artista chino Huang Pin-Hung, una obra de arte pasa a serlo, cuando guarda suficientes vacíos para permitir que en ellos salten caballos. (Cheng, 2000, p.63)

Kant plantea de manera rotunda y explícita en *Crítica a la facultad de juzgar*, que la *poiésis* es la única vía legítima para asomarse a la trascendencia y dar ese salto al vacío que implica salir de los límites de la experiencia visible para conquistar a lo invisible.

Para Kant:

*(...) una obra de arte debe buscar un estado de libertad pura a través de configuraciones visibles de lo invisible, abriendo un camino libre, abierto, único hacia la trascendencia.* (Kant, 1997, p. 16)

En analogías que se remontan a tiempos antiguos, la poesía y la pintura se consideraban como partes de la misma disciplina. Desde las afirmaciones de Simónides de Ceos, recogidas en los textos de Plutarco, en las que señala la pintura como poesía silenciosa y la poesía como una pintura que habla, hasta Aristóteles, a quien se le atribuye el origen de la teoría literaria; se le concede a Horacio la teoría de cruces interdisciplinarios. De esta forma, el lema Horaciano, *ut pictura poiésis*, y la idea aristotélica de que la intriga de una tragedia se asemeja a una pintura, dan paso a los cuestionamientos sobre la invisibilidad en el arte.

Se hace necesario aclarar, entretanto, que el término *poética* alude a una realidad casi incomprensible que implica la totalidad del cuadro, la suma total de sus partes, visibles e invisibles.

Es decir, se trata de la utilización del término para propiciar una serie de intertextualidades <sup>25</sup> sensibles para una justa dimensión del significado de ausencia/presencia, teniendo en cuenta que la representación del objeto no descansa necesariamente en el objeto en sí, sino en la manifestación de su índice.<sup>26</sup>

Ahora bien, la ausencia remite, más allá del cuadro, a la pérdida del objeto, *a cuyo apresamiento aspiran infructuosamente las artes de vocación mimética*. Lo ausente es el objeto, el autor o la imagen. De ahí que la *écfrasis* <sup>27</sup> - *ilusión de una ilusión, metáfora de una metáfora, vaya impregnada de una doble pérdida del objeto representado*. (Martínez Fernández, 2008, p. 233)

La indicación no se hace en sí una forma de representación o sustitución; el índice no representa o sustituye a su objeto, únicamente lo evidencia. De este modo, es la manifestación de lo que puede o no tener manifestación en sí.

Sobre la imposibilidad de mirar desde la invisibilidad, el escritor portugués José Saramago señala la principal condición de nuestra sociedad, al concluir, con su novela *Ensayo sobre la ceguera: Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo, no ven*. (Saramago, 1995, p. 438)

Contrario a la noción griega que otorga a la visión el más importante de los sentidos humanos, Saramago reconoce, en su concepto de *ceguera blanca*, que el ojo puede no ser capaz de ver.

De esta forma, el escritor dirige su mirada hacia la ceguera intelectual, hacia las cosas ocultas, a lo que está detrás, a la vuelta, a lo que no se puede medir por el tiempo y el espacio de la profundidad ocular de una sociedad demasiado agobiada por la

---

<sup>25</sup> Intertextualidad se refiere al conjunto de relaciones que acercan un texto u obra de arte a otros textos y obras de variadas procedencias. El término fue propuesto por J. Kristeva en 1966 en su ensayo *Le mot, le dialogue et le roman*, Semiotiké. Paris: Seuil, 1969, p. 146, se cita: *Tout texte se construit comme mosaïque de citations*.

<sup>26</sup> Según Charles S Pierce, el Índice es el signo que revela una conexión entre significante y el objeto. Comenta: *El índice está conectado físicamente con su objeto; hacen un par orgánico*.

<sup>27</sup> Figura retórica que significa evidenciar o presentar, ante los ojos del observador, el objeto descrito. Tiene como función revelar la imagen del objeto ausente.

inmediatez y las certezas. La sociedad actual ya no es capaz de mirar a través de la poesía, luego, no puede ver lo invisible.

En esta misma línea, Oswald Spengler destaca el sentido de la visión como el más importante de todos los sentidos y su equivocada valoración de los demás sentidos.

*No tenemos la menor idea de cómo es ese mundo de olores en donde el perro— el más próximo compañero del hombre— ordena sus impresiones visuales. Nada sabemos acerca del mundo de las mariposas, cuyos ojos cristalinos no dibujan imágenes de las cosas. Nada sabemos del mundo que rodea a los animales sin ojos, aunque provistos de otros órganos sensibles. Para nosotros no hay ya más que el espacio visual. Y los residuos de esos otros mundos sensibles, mundos de sonidos, de olores, de calores y fríos, han hallado acomodo en el espacio visual, como «propiedades» y «efectos» de las cosas iluminadas. (Spengler, 1966, p. 3)*

Aun suponiendo que veamos objetos visibles, no significa que las imágenes que se generan corresponden a los objetos vistos, tal como indica el filósofo inglés Bertrand Russell: *Decir que veo una estrella porque veo la luz que procede de ella es como decir que estoy viendo Australia cuando veo a un australiano.* (Russell, 2014)

En el aparente espacio vacío del salón de pintura, objeto de esta investigación, vemos cosas y colores relacionados con las actividades de las clases. Sin embargo, lo que vemos al principio, está relacionado con la naturaleza visible de los objetos y sus superficies. Lo que se propone mirar desde ahora, es la naturaleza de los sujetos que habitan el espacio. Para este propósito tenemos que empezar a mirar desde adentro, buscando otros sentidos.

Para Saramago, sin la mirada de adentro, “del alma”, sin la visión que emana del cuerpo, de los sentidos, el ojo es solamente un órgano sin visión, sin perspectiva, un músculo más. Al final, no vemos con los ojos, sino con el pensamiento.

Buscando formas y conceptos para descifrar la “mirada del alma”, Merleau-Ponty, en *Lo visible y lo invisible* indica que:

*El sentido es invisible, pero lo invisible no es un contrario de lo visible: lo visible posee, él mismo, una membrana de invisibilidad, y lo no-visible es una contrapartida secreta de lo visible, pues no aparece sino en él. Es el Nichtuprasentierbar, que me es presentado como tal en el mundo – no se puede verlo ahí, y todo el esfuerzo para ahí verlo, lo hace desaparecer, sin embargo está en la línea de lo visible, es su patria virtual. (Merleau-Ponty, 2010, p. 184).*

Un caso interesante es el de los artistas alemanes Jochen y Esther Gerz y su escultura *Monumento contra el fascismo*, lo cual se encuentra en la ciudad de Hamburgo,

recordando la destrucción vivida en dicha ciudad durante la Segunda Guerra Mundial. (Fig. 38)

Los artistas utilizaron un sistema para medir la altura media aproximada de la ciudad, que equivalía a 12 metros, e instalaron un pilar metálico con una base de un metro cuadrado. Cubrieron la superficie de acero con una lámina de plomo, que podría ser marcada fácilmente, e invitaron a los ciudadanos a grabar mensajes o nombres, con punzones sobre el metal, alusivos a la experiencia de la guerra. Las intervenciones hicieron que el monumento se convirtiera en una especie de memorando (*memorándum*, intercambio de información), de “guardián de la memoria”, de todos aquellos que recuerdan a los desaparecidos, las familias enteras que murieron, las fechas, las historias no oficiales, etc.

Los Gerz diseñaron el monumento para que fuera hundiéndose en la tierra a razón de dos metros por año. La referida torre fue hundiéndose hasta desaparecer completamente en 1992, dejando como rastro el tope de acero que se contunde con la acera de la plazoleta.



Figura 38 – Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz. *Monumento contra el fascismo*. 1986-96.

La escultura estaba construida para ser invisible con el paso del tiempo. Tiempo suficiente para dejar un rastro en la memoria de aquellos ciudadanos que convivieron con la pieza, que dejaron sus comentarios, sus mensajes o marcas.

Algunas de las personas que intervinieron con la pieza, al verla desaparecer, volvían a reescribir, hasta que el último metro se sucumbiera bajo la plataforma de la acera.

Los Gerz forman parte de un grupo de artistas que trabajan el monumento asociados con la memoria *no-visible*, donde elementos mínimos evocan un recuerdo asociado a la idea de vacío y ausencia, principalmente de personas desaparecidas o muertas. El monumento (del latín *monumentum*, que significa recuerdo), está tradicionalmente asociado con la memoria de grandes personajes, eventos, conquistas o batallas.



**Monumento contra el racismo / El monumento invisible (1993)**

Ubicado en Saarbrück

2146 adoquines grabados y vueltos a ubicar boca abajo en la calle principal que lleva al castillo ocupado por los nazis durante la guerra.

Imagen: cortesía Estudio Gerz. Foto: Martin Blancke, Berlín y Gerz Studio.

Figura 39- Jochen Gerz. *Monumento contra el racismo*. 1990.



Cuanto mayor la empresa o la importancia del personaje, mayor será el monumento. Esa relación entre tamaño y recuerdo ha sido establecida desde la antigüedad, pasando por los griegos, romanos y todas las demás épocas, hasta la modernidad. Los monumentos a las victorias en guerras y batallas, se encuentran comúnmente en las principales vías de las ciudades, donde la mayor parte de las personas pueden “verlos”.

En esencia, los monumentos son la presencia de la memoria común, de algo que se desea recordar para siempre, por lo que los monumentos son edificados con materiales duraderos y permanentes como la piedra, el concreto, o el metal.

Lo contradictorio de los monumentos, es que estando erguido y presente a simple vista, forman parte del cotidiano de la ciudad. Pasan a ser considerado con el pasar del tiempo, como algo imperceptible. Dejan de hacerse presente por su durabilidad, perdiendo su importancia de “recuerdo” para convertirse en un punto geográfico.

Lo que hace interesante la obra de Gerz, es la ausencia de algo visible. Lo que constituye una especie de anti-monumento en términos históricos, pero que se aplica perfectamente si consideramos a los monumentos como actos recordatorios por la vía simbólica. Por lo que el acto de recordar, pasa a tener un sentido mayor si es evocado desde la invisibilidad, desde un elemento que está ausente a la mirada.

Otra de sus piezas es el *El monumento contra el racismo*, de 1993, en la ciudad de Saarbruck, en Alemania. El artista eligió la calle de adoquines que sale del centro de la ciudad hasta el castillo donde la Gestapo se había instalado durante la Guerra. En la calle adoquinada, Gerz hizo el cálculo de cuántos cementerios judíos habían en Alemania, a finales del año de 1939. Descubrió que eran 2146 cementerios, algunos de ellos clandestinos. Luego, extrajo el mismo número de adoquines de la calle y grabó, en cada uno de ellos, el nombre de un cementerio. Estos adoquines fueron puestos en su lugar, con los nombres hacia abajo. Por lo que, después de concluida la obra, no se notaba ninguna diferencia entre el antes y el después de la intervención. (Fig. 39)

En *The monuments of Passaic*, el artista norteamericano Robert Smithson realiza registros fotográficos de los desechos industriales de donde, una vez, hubo progreso e industria. La ciudad, compuesta principalmente por inmigrantes holandeses desde 1678, tuvo un crecimiento vertiginoso durante el siglo XIX, pero fue abandonada luego

de la Gran Recesión de los años 30 en Estados Unidos. (Fig. 40)

La ciudad de Passaic, en New Jersey, estado americano, era tan avanzada que la primera transmisión de televisión en Estados Unidos, en el año 1931, estuvo a cargo de la estación experimental de la ciudad. Robert Smithson, nació en 1938 en New Jersey y conocía bien la historia de Passaic, dedicándose mucho tiempo a caminar entre sus escombros, realizar estudios y tomar fotografías, construyendo una suerte de paisaje entrópico, un archivo del olvido.

*En los suburbios mutilados de Nueva Jersey, Smithson halló el equivalente de una línea de falla geológica que dividía dos zonas adyacentes pero hostiles: la ciencia y la ficción, la creación y la destrucción, la civilización y el desierto.” (Larson,1993, p.27)*



Figura 40- Robert Smithson. *The monuments of Passaic*. 1967.

Smithson encuentra en este lugar una oportunidad para analizar los restos del pasado, sus ruinas, sus fragmentos rechazados por el mismo progreso que la construyó. El análisis que realiza Smithson parte de los remanentes, de los restos, los fragmentos que están expuestos en el terreno tomado por la vegetación y el abandono.

El artista, además de documentar los desechos del lugar, prepara una *Guía de los monumentos de Passaic*, los enumera, dándole presencia y significado, indicando su calidad de monumento.

La obra de Smithson presenta la idea de olvido y de abandono. Los lugares que muestra la *Guía* se constituyen como *no-lugares*, lugares carentes de una existencia funcional, lugares *no-visibles*, paisajes entrópicos en la periferia de la sociedad.

Estos ejemplos de monumento indican una oposición a lo que se ha establecido históricamente para ilustrar un marco o celebrar un acontecimiento importante. Los monumentos históricos han sido, literalmente, monumentales. Se puede observar ejemplos de estos en las grandes ciudades, como los monumentos a los caídos en la guerra, o alguna conquista o personaje importante. Los ejemplos que se presentan aquí navegan en aguas de lo *no-visible*, de lo insignificante y efímero. Pese a estas contradicciones, los mismos se mantienen fieles a la idea de recuerdo, como indica la sintaxis del término monumento (*monumentum*).

Por otro lado, el artista chileno Alfredo Jaar presenta *Punto Ciego*, una instalación *invisible* en el Parque de la Memoria en Buenos Aires. El Parque de la Memoria es un espacio frente al Río La Plata, destinado a recordar las víctimas del régimen militar, o el terrorismo de estado, como también es conocido, ocurrido entre 1976 a 1983 en Argentina. (Fig.41)

En una sala oscura dentro del Museo del Parque, un televisor ubicado en el piso de una esquina, transmite en tiempo real una imagen de otra esquina, de aspecto sucio, vacío e iluminado por luz natural. Resulta ser que Jaar enterró en un lugar secreto del Parque, una celda de cemento de dos metros cúbicos, donde una pequeña apertura hacia el exterior deja penetrar la luz algunas horas del día.

La cámara instalada en la celda graba las 24 horas del día, por lo que la mayor parte de las horas la imagen está negra.

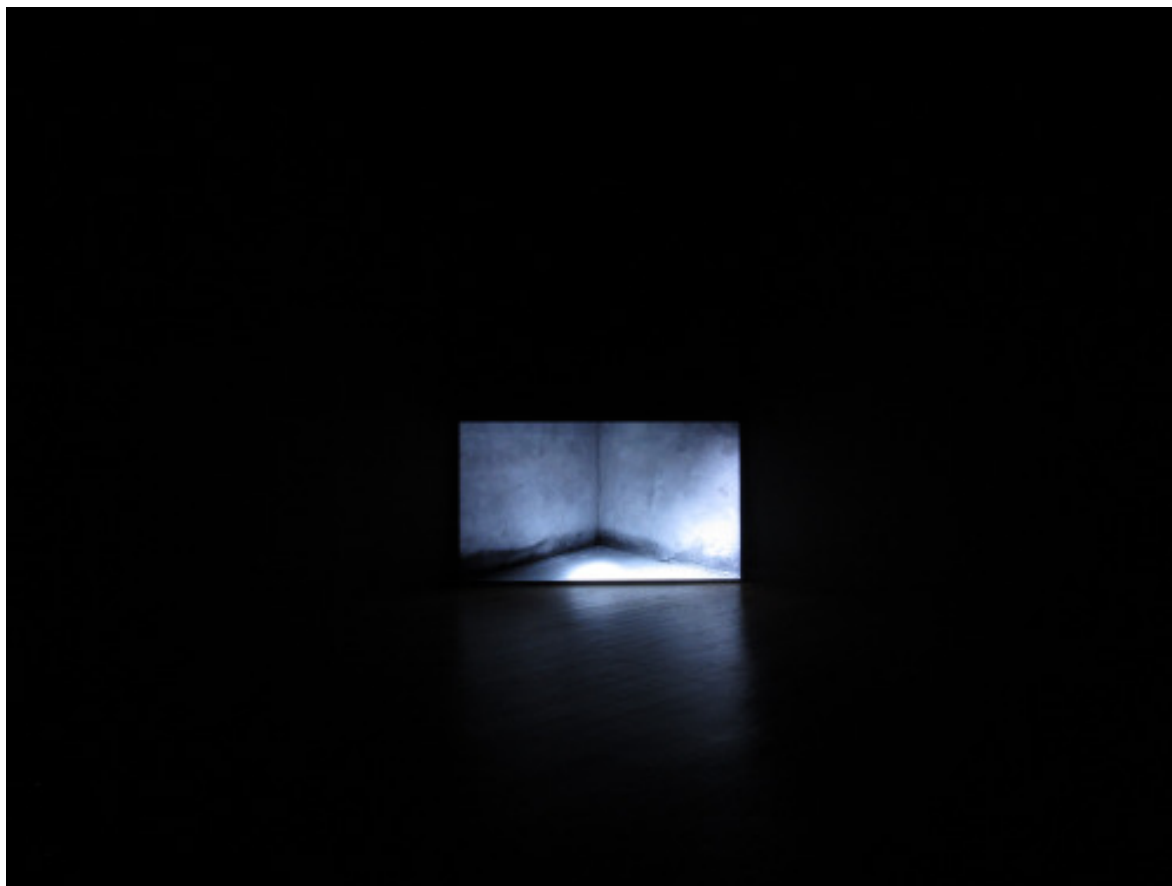


Figura 41- Alfredo Jaar. *Punto Ciego*. 2014.

La instalación de Jaar propone reflexionar sobre la condición de cautiverio durante la dictadura militar. Algunos momentos de luz son intercalados por grandes espacios de sombra total, evocando la ceguera social, la tortura y la muerte.

## 2.1. EL ELEMENTO AUSENTE EN LA PINTURA

Como ilustrado anteriormente, lo *in-visible* se revela a través del rastro incorporado al objeto. A partir de ahora esta reflexión se ocupará de las definiciones del cuadro pictórico o la pintura misma en cuanto a un conjunto de significaciones correspondientes a un lenguaje de un medio artístico en específico.

Es decir, la pintura es un arte o medio cuyo lenguaje ha sido exhaustivamente determinado desde el texto del renacentista Leon Battista Alberti, *De pictura*, donde enumera y clasifica los componentes de ese lenguaje: *circumscriptione*, *compositioe*, *receptione di lumi*. Sin embargo, su existencia ha sido cuestionada desde el siglo XX hasta el presente, puesto que su tradición ha sido deconstruida varias veces,

principalmente en las últimas décadas, transformándose y redefiniéndose en otros medios como la fotografía, la instalación, el *happening*, el *performance*, el vídeo, entre otros.

Los lenguajes establecidos a partir de la segunda mitad del siglo XX han mantenido una relación ambivalente con la tradición de la pintura: a la misma vez que la rechazan como medio contemporáneo, de ella heredaron discursos y posibilidades para la construcción y desarrollo de sus lenguajes.

Querer pensar la pintura es, por lo tanto, una tarea compleja. Diversas cuestiones vienen a flote: ¿Cómo se define ese algo pictórico? ¿Cómo es la cosa de la pintura más allá del cuadro, del marco? ¿Cuáles son los sentidos posibles de la pintura en el contexto del arte contemporáneo? ¿De qué trata ese lenguaje hoy día? ¿Cuáles son sus elementos visibles e invisibles?

Según Krauss, la ampliación de un campo conduce a dos aspectos implícitos en el mismo proceso de ampliar. El primero de estos se refiere a la práctica de incorporar otras tecnologías, medios o lenguajes. El segundo aspecto indica que después de la posmodernidad, la práctica artística ya no está definida en relación a elementos formales o físicos de un determinado medio y sí:

*(...) con relación a las operaciones conceptuales y lógicas dentro de un conjunto de definiciones culturales, por lo cual varios medios, técnicas o lenguajes pueden ser utilizados en la construcción de una poética. (Krauss, 1988, pp. 87-94).*

Lo que percibimos es que, en el caso de la pintura, ésta ofrece un variado y ampliado conjunto de posibilidades que el artista puede explorar. Es decir, ofrece una gama de posibilidades a partir de las condiciones dadas por las mismas definiciones tradicionales del medio y su larga historia.

A partir de esto, la nueva praxis pictórica puede tomar como base la autoconciencia adquirida durante la primera mitad del siglo XX para buscar diferentes estrategias, diferentes poéticas, que ubican el medio de manera relevante en el discurso contemporáneo.

Para empezar esta reflexión en torno a la pintura, sus procesos, rastros, marcas, su temporalidad y contemporaneidad, se presenta un recuento de algunos fenómenos presentes y ausentes en el medio a través de una breve mirada histórica.



Durante varios siglos de historia, la pintura ha ido cuestionando la presencia del objeto pictórico, el encuadre y su representación. Sin embargo, los temas sobre la desmaterialización, o los discursos sobre la ausencia del cuadro pictórico, solo han sido tratados durante el siglo XX, época en la que, de igual forma, se ha tratado la muerte de la pintura y sus sucesivas reencarnaciones.

En la dialéctica entre presencia y ausencia, algunos pintores han preferido eliminar a añadir, pintar lo *in-visible* a representar el objeto visible, proponiendo una representación que se escapa al objeto pintado.

Muchas teorías han sido publicadas y discutidas, acercando la pintura a cuestionamientos filosóficos, sociales y científicos. Al final, si la pintura es cosa *mentale* como lo propuesto por Da Vinci, todo tipo de representación es posible.

Alberti, en su tratado, ofrece directrices para pintar lo que ve un ojo, y es precisamente a través de una visión estereoscópica que analiza la realidad y la transporta a la superficie de la tela o del papel, y que se proporciona una sensación de profundidad. (Fig.42)

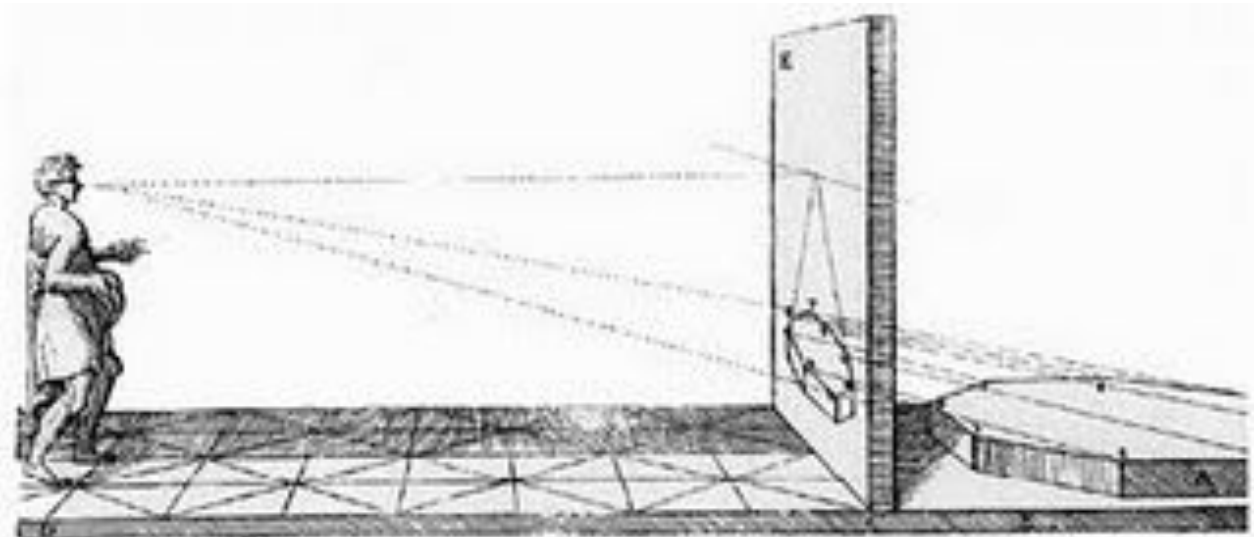


Figura 42- Estudio de perspectiva de Leon Battista Alberti. 1436.

De este modo, representar es, para el Renacimiento Albertiano, abrir una ventana hacia el mundo, a través de un encuadre determinado sobre la realidad percibida o seleccionada; es decir, describir con supuesta exactitud lo que el ojo ve.

Este ideal se caracteriza por la búsqueda de la mimesis perfecta o la copia exacta y

objetiva de un objeto real desde el punto de vista relativo del espacio pictórico. Esto se logra a través de la perspectiva, que es la representación de algo tridimensional sobre una superficie bidimensional, a partir de la noción de profundidad establecida por uno o más puntos de fuga. Alberti presenta los criterios estructurales para construir la ventana, sean cuales sean los objetos a representar en un espacio dado.

En este sentido, Alberti describe la óptica medieval como una perspectiva *naturalis*, para hacer comprender la construcción de una perspectiva *artificialis*.

Esta visión artificial de la realidad corresponde a una optimista fe en la objetividad. La imagen construida resulta ser una *costruzione legittima* satisfizo de una nueva identidad del ser humano como sujeto central del universo. La ventana, ese dispositivo óptico inaugurado por la pintura cartesiana, impone a la mirada una regla y la delimita en el imaginario representado. Respondiendo a estos criterios, la filósofa francesa Corinne Enaudeau, presenta una paradoja a la idea de la ventana:

*Del otro lado de la ventana todo se ha oscurecido. Lo real ha perdido su sentido, para no ser más que su desecho sensible. Una imagen. Vuelto a este lado de él mismo, reducido en su propio doble a lo elemental, al trazo que el ser deja cuando se imita, se asemeja, cuando escapa de sí mismo en una réplica pasiva, en la que está neutralizada la acción y pérdida de la libertad.* (Enaudeau, 1988, p. 20)

El filósofo francés Roland Barthes señala, por otro lado, que la *representación es eso: nada sale, nada salta afuera del marco del cuadro, del libro, de la pantalla.* (Barthes, 1972-1976, p. 339)

Barthes define ese encuadre necesario para el espacio de la ilusión, como *las artes dióptricas*<sup>28</sup>. Un cuadro es un recorte con bordes definidos, irreversibles, incorruptibles, que recalca en la nada todo lo que lo rodea, todo lo que penetra en su campo de visión.

Un cuadro siempre quiere decir algo pero, de igual forma, señala cómo es preciso leerlo. Es simultáneamente significado y propedéutico, inaprehensible y ponderado. (Enaudeau, 1988)

Para Merleau-Ponty, la formulación teórica y metafísica de la pintura clásica renacentista tiene su fundamento en el racionalismo cartesiano y en la geometría analítica de Descartes. (1964, p. 42)

---

<sup>28</sup> La dióptrica es parte de la física que estudia los fenómenos de la refracción de la luz. Barthes compara este fenómeno con el *découpage*, donde un cuadro, a partir del encuadre o selección, supone un proceso de “desvío” o de “refracción” de sus significados.

En la dióptrica cartesiana el poder de la imagen pasa por el ojo, es descifrada por el pensamiento y se reproduce por medio del dibujo a través de la mano del artista. Esa es la base fundamental de toda arte: *De las cosas a los ojos y de los ojos a la visión no pasa nada más que las cosas a las manos del ciego y de sus manos a su pensamiento.* (Merleau-Ponty, 1964, p.32)

Para Descartes, la profundidad es una ilusión y su representación no existe en el espacio real. Se trata, entonces, de una realidad que no existe en él, a diferencia de las características mismas del cuadro, en el que sus materiales como la madera y el lienzo, son reales y existen en el espacio exterior de la pintura. El espacio cartesiano es, en conclusión, un espacio matemático, teórico, geométrico, y paradójicamente, sin profundidad.

Ahora bien, si la tradición renacentista establece la ventana como la metáfora para nuestra relación con el espacio representado, en la pintura moderna, como afirma Merleau-Ponty, se pone de manifiesto una nueva forma de relación con el espacio y con el Ser.

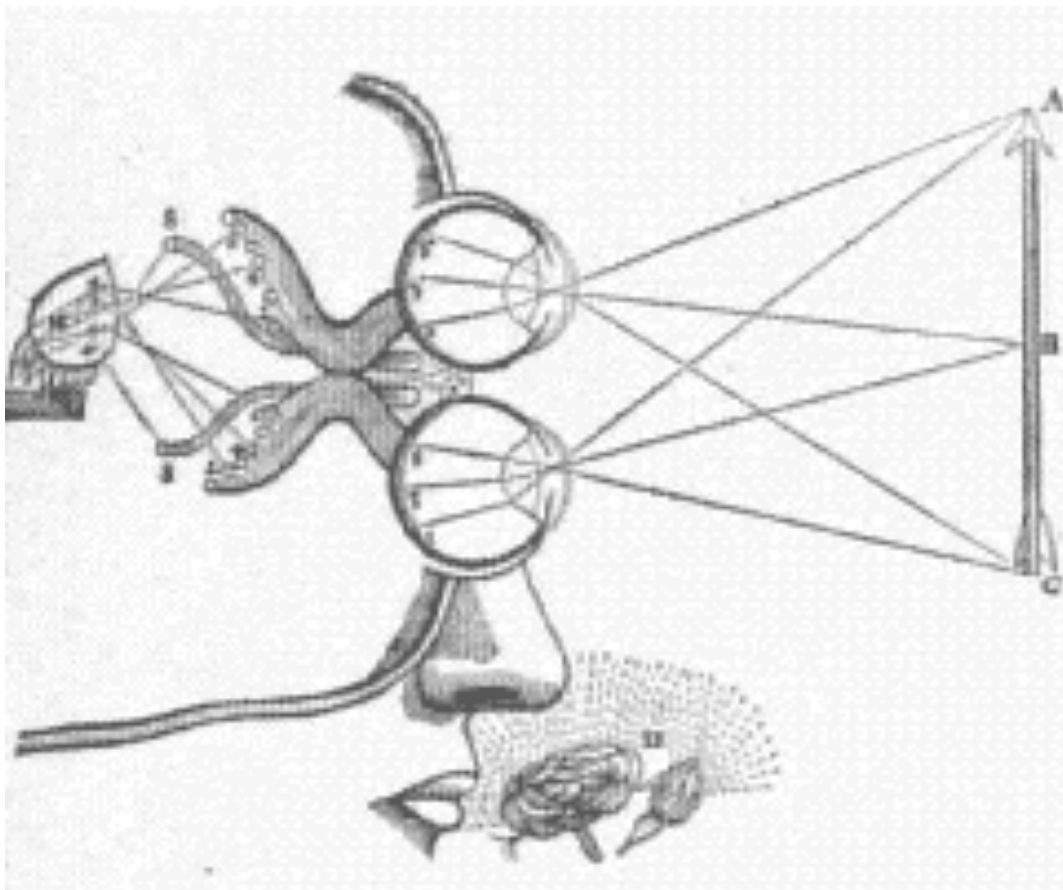


Figura 43- Descartes presentó varios dibujos ilustrando las leyes de la refracción y reflexión. 1619.

El espacio ya no es más el de la dióptrica de Descartes, sino un espacio que se despliega a partir del sujeto encarnado; es decir, desde un sujeto psicofísico que construye el espacio desde el punto cero de la espacialidad. Las relaciones entre el sujeto encarnado y el espacio real, se constituyen en las relaciones de inherencia y no de exterioridad. (Fig.43)

La desaparición del espacio plástico euclidiano y la aparición de ese sujeto encarnado parten de una nueva representación de las relaciones entre el hombre y el universo con nuevos valores que venían de la ciencia y la tecnología. Estos valores privilegiaban la velocidad, el ritmo y el movimiento. (Francastel, 1965)

Para Gilles Lipovetsky, ese sujeto encarnado se libera de los códigos clásicos de representación:

*Se establece una fractura de la organización holista que ha permitido la aparición de un arte liberado de sujeciones ópticas y lingüísticas, liberado de los códigos de representación.* (Lipovetsky, 1986, p. 95)

Merleau-Ponty señala ese ideal de la pintura moderna inaugurado por Cézanne en su conversación con André Malraux en *Les voix du silence*. En la misma, establece una distinción entre el ideal clásico (renacentista) y la pintura moderna. (Fig.44)

Para el filósofo francés, la pintura moderna se caracteriza por la afirmación de una *expresión creadora en contra de la idea de mimesis*. Sin embargo, dicho contrapunto no apunta a una subjetividad del mundo y al individuo, sino a *una superación de lo último en la búsqueda por la verdad*. (Merleau-Ponty, 1964, p. 49)

Merleau-Ponty sugiere pensar en la verdad, no como una coincidencia o correspondencia con las cosas, ni como un modo de coherencia interna de nuestras ideas, sino como una expresión originaria de lo que es.

La pintura puede ser, como toda manifestación artística, un modo válido de representar la verdad o la búsqueda de ese ideal de verdad, aunque diste significativamente de su concepción cartesiana.



Figura 44- Paul Cézanne. *Mont Sainte Victoire*, c. 1886.

Si para los ideales del arte moderno la representación de la profundidad en un espacio bidimensional es una ilusión, en los postulados *merleau-pontyanos* la profundidad tiene un efecto invisible. No se encuentra en las cosas, sino que remite a una característica de *mi relación con las cosas a distancia*, en un plano no visual.

La distancia, sin embargo, no debe ser considerada como una medida arbitraria que se establece entre la cosa y el sujeto que la percibe: es esencial a la cosa percibida el “ser a distancia”, el “ser-ahí” de Heidegger, detrás, delante, alrededor de mí.

La profundidad es la dimensión invisible que rige toda la visibilidad. El concepto de espacio que propone la pintura de Cézanne es la de un espacio de profundidad, no la ilusión de profundidad cartesiana, sino un espacio de profundidad como condición para la aparición de las cosas o del concepto mismo de espacialidad. *Cuando Cézanne busca la profundidad, busca esta deflagración del Ser que se halla en todos los modos del espacio, también en la forma.* (Merleau-Ponty, 1986, p.50) (Fig.44)

Esa aparición, imprescindible para lograr *ver con otros ojos*, es lo que denomina el filósofo inglés Richard Wollheim: *ver-cómo* y *ver-en*, en base a la filosofía de Wittgenstein, en la que se investigan diversos aspectos alternos en relación con la acción de ver. (2002, p.39)

En este sentido, la afirmación de Wollheim de que *todo artista es esencialmente un espectador de su obra*, incide sobre la afirmación de Wittgenstein de que el reconocimiento de la mirada es un reconocimiento a la presencia del artista.

*Yo tendría mucha dificultad en indicar dónde se encuentra el cuadro que miro. Pues no lo miro como se mira una cosa, no lo fijo en su lugar, la mirada vaguea en él como en los nimbos del Ser. Veo según él, o con él, más de lo que veo. (Merleau-Ponty, 2010, p.18)*

Siguiendo esta mirada fenomenológica de Merleau-Ponty, para Heidegger, el hombre se postula a sí mismo como el escenario en el cual el ente debe en adelante representarse; es decir, ser una imagen. (1986, pp. 82-83)

En este juego entre presencia y ausencia, el movimiento de exclusión, selección, e inclusión que produce el encuadre o la ventana, hace que el pintor pase a ser un creador de símbolos, a partir del momento en que los coloca en la escena de su representación.

Un ejemplo clásico de Heidegger es su análisis del cuadro *Los zapatos*, pintado en 1866 por Vincent Van Gogh. En el mismo, el pintor representa un par de zapatos. Sin embargo, la “cosa” del zapato se ausenta para dar espacio a la evocación del mundo campesino, el esfuerzo, el miedo, la esperanza, la tierra y la cosecha. Al final, ¿qué son los zapatos? Desde la objetualidad del objeto y desde la posición autónoma no existe ningún camino que conduzca a la “cosidad” de la *cosa-zapato*. Los zapatos se hacen zapatos a la medida que se revelan como algo autónomo. (Fig.45)





Figura 45- Van Gogh. Zapatos. Óleo sobre tela. 1886

*Algo autónomo puede convertirse en objeto si lo ponemos ante nosotros, ya sea en la percepción sensible inmediata, ya sea en el recuerdo que lo hace presente. Sin embargo, la cosidad de la cosa no descansa ni en el hecho de que sea un objeto representado (ante-puesto), ni en el hecho de que se puede determinar desde la objetualidad del objeto. (Heidegger, 1994)*

Sin embargo, ese algo autónomo no llega como algo dado. Solo se desvela a la medida que se desconecta de la idea de lo que representa como objeto o imagen, y encamina al pensamiento que rememora la cosa, como un acontecimiento.

Por lo que es necesario abandonar la “toma de posición” que hace el espectador, al reconocer lo que representa el objeto para ir hacia atrás, hacia el mundo de las esencias.

Para Heidegger, los zapatos representan, en ausencia, al campesino y su entorno. Lo visible es tan solo un instrumento presente o una cosa. No es la realidad, tampoco es su análisis, pero el encuadre y la selección de Van Gogh y principalmente el

tratamiento de la pintura es, ante todo, la verdad de las cosas o su esencia. No existirán nunca unos zapatos como los que pintó Van Gogh. Luego, los zapatos dejan de ser objetos para convertirse en la idea del entorno campesino del siglo XIX.

Estamos delante de una *des-velación* (*Unverborgenheit*), ante la verdad en el sentido de los entes, de tal manera que su *ser* viene a la permanencia de un aparecer. Por ello, Heidegger afirma que la obra de arte es el acontecer (*Geschehnis*) de la verdad. (1977, pp.10-28)

Heidegger presenta además, el ejemplo de la cordillera. Como una presencia marcada y firme de la naturaleza, la cordillera está presente ante nosotros, la cordillera entra a formar parte del contorno del paisaje que ya se hallaba *des-ocultado*. La cordillera está situada en la naturaleza, pero una vez que está en el paisaje, la cordillera permanece erguida precisamente en cuanto se está revelando, haciendo acto de presencia al *des-velarse*. (Constante, 2004, p. 55)

La presencia no solo significa el *estar-ahí*, sino que hacerse presente es desvelarse. La permanencia o la duración de un ente junto a otros no es sino una propiedad de la presencia y tiene su origen en ésta. Por consiguiente, la marca del inconsciente es la falta o la falla de conexión entre lo visible y lo invisible, lo real y lo imaginario. La cordillera se “invisibiliza” a la medida que no la contextualizamos. Por otro lado, Merleau-Ponty identifica el momento de la pintura en que busca aprehender lo visible antes de que éste se convirtiera en objeto real. El autor toma nuevamente como ejemplo la obra de Cézanne: indica que el objeto está representado en ausencia. En una obstinada renuncia a toda idea de mimesis, Merleau-Ponty expresa que el pintor no rechaza lo visible, sino la concepción objetiva del mismo. El cuadro sigue siendo visible, pero se manifiesta en lo *in-visible*. (Fig.46)

Sin embargo, en Cézanne, existe una preocupación por resaltar un orden espontáneo de las cosas percibidas frente a un orden humano de la objetividad científica. Podría significar una marcha atrás de lo que planteaba la fotografía y por lo que se influenciaron los impresionistas. Lo que Merleau-Ponty intenta evidenciar es que los objetos en Cézanne no son todavía objetos, sino cosas mayormente difusas, *in-visibles*, en suposición, en potencia. Aunque se esté viendo, es posible que se esté mirando realmente. Merleau-Ponty concluye: *debemos aprender a mirar lo que no se ve, a mirar-con-él*. (1986),



Figura 46- Paul Cézanne. *Three Skulls*. 1900.

Lo mismo se puede observar de la pintura de Paul Klee, donde los elementos visibles son tan solo pistas para componer un conjunto de sensaciones difusas, de elementos provenientes de otras visualizaciones, de otros sentidos. Son elementos que se desprenden de la representación individual para mostrar la esencia invisible de las cosas. Antes de que se conviertan en objetos, antes de que puedan ser interpretadas como cosas, deben mostrar su esencia invisible.

En esta misma línea, señala Vasili Kandinsky:

*Una serie de figuras humanas, por ejemplo, forma una composición romboide. La analizamos intuitivamente y nos preguntamos: ¿son absolutamente necesarias para la composición las figuras humanas o podrían sustituirse otras formas orgánicas de modo que el sonido básico o interior de la composición no se alterara? (Kandinsky, 1983, p.67)*

Tanto Kandinsky como Klee, de forma muy diferente a Van Gogh y a Cézanne, proponen exponer, a través de colores y formas, el significante y sus infinitas posibilidades de combinación, y consecuentemente, de expresión. (Kandinsky, 1983, p. 63)





Figura 47- Vasili Kandinsky. *Improvisation*. 1913.

Este significant va en detrimento del significado, que es el mundo exterior, el que normalmente asociamos con lo visible, llevándonos a una reflexión sobre lo invisible, lo indefinible. En el caso de ambos artistas, existe una convergencia de pensamiento de que el arte debe ser vivido de forma espiritual, entendiéndose el término como el acceso a una “zona de comunicación intuitiva” y una negación de la materialidad estética.

La pintura abstracta es insertada en una nueva forma de ver el arte, una nueva postura del artista, más intuitiva, desde una mirada subjetiva. Para resumir este pensamiento, desde Malevich hasta la actualidad, la pintura abstracta se ha dedicado a representar lo irrepresentable y hacer visible lo invisible. (Fig.47)

En *Abstracción y naturaleza*, Worringer afirma, de forma categórica, que:

*Cuanto menos familiarizada está la humanidad, en virtud de una comprensión intelectual, con el fenómeno del mundo exterior, cuanto menos íntima es su relación con éste, tanto más poderoso es el ímpetu con que aspira a aquella suprema belleza abstracta.* (Worringer, 1975, p. 32)

El *afán por la abstracción* es entendido como una penetración en el mundo natural, no exterior, sino interior, en una fusión orgánica con el objeto visto.

*El afán de abstracción se revela como un intento de superación del relativismo, de la angustia, del caos, por una enajenación del yo, por un desprenderse de la individualidad en la intuición de una armonía que muestra la belleza invisible de la esencia. (Worringer, 1975, p. 39)*

Worringer cita a Arthur Schopenhauer para definir el *Velo de Maya*<sup>29</sup>, como un *hechizo provocado, una apariencia sin realidad de la ilusión óptica, cartesiana*. Por lo que concluye: *es una enajenación de la realidad*. (1975, p.33)

Para los postulados abstractos, la representación ya no debe ser vista como una mimesis de lo afuera, que refuerza la mirada individual de la objetividad. Al contrario, *la esencia del mundo permanece oculta hasta que el sujeto pierde la individualidad en el momento de la intuición estética*. (Worringer, 1975, p.34)

La superación de la relatividad de lo visible conlleva, de igual forma, a una relativización del sujeto. El mundo es relativo, afirma Klee, indicando que no se trata de abstraer el mundo, sino la imagen falsa que tenemos del mundo. El pintor francés André Marchand, siguiendo a Klee, comenta:

*En un bosque he sentido muchas veces que no era yo quien lo miraba. Ciertos días he sentido que eran los árboles los que me miraban, que me hablaban... Yo estaba allí, escuchando... Creo que el pintor debe ser traspasado por el universo y no querer traspasarlo. (Marchand, En: Merleau-Ponty, 1986, p. 25)*

En torno a las definiciones de un arte abstracto o figurativo, Merleau-Ponty esclarece que dicho dilema está mal planteado:

*Es a la vez cierto y sin contradicción que ninguna uva jamás ha sido lo que es la pintura más figurativa, y que ninguna pintura, aun abstracta, no puede eludir el Ser, que la uva de Caravaggio es la uva misma. Esta precisión de lo que es sobre lo que se ve y hacer ver, de lo que se ve y hace ver sobre lo que es, es la visión misma. (Merleau-Ponty, 1986, p. 65)*

Merleau-Ponty describe la fotografía como una copia objetiva, mimética de una representación de la realidad, como si ésta pudiese reponer, de manera perfecta, lo que la pintura abandonó, lo que la pintura sólo ofrecía de manera aproximada.

---

<sup>29</sup> También conocido como el Velo de la Ilusión. Para las religiones hindúes, Maya es una deidad que manifiesta la ilusión a través del sueño de la dualidad del universo. La diosa Māiā, según la literatura puránica, es hija de Anrita (*án-rita*: 'no-real', falso, falsedad) y significa energía ilusoria.

Sin embargo, señala que la fotografía obedece a una mirada monocular, una realidad mecánica construida desde una sola perspectiva, contrario a la pintura de Cézanne, con una mirada orgánica desde otra u otras perspectivas. (1986)

Como comenta Guindani, en concordancia con el pensamiento de Meleau-Ponty:

*Una mirada realmente binocular en la cual lo visible sale de los puntos de vista comunes óptico-representativos para recibir relieve y profundidad del fondo de lo invisible, que redobla lo visible y ello con necesidad; una visión en la cual el poeta y el pintor se vuelven voyants únicamente al aceptar el desafío de la ceguera. (Guindani, 2011, p. 229)*

En Cézanne, la cosa percibida es la totalidad de sus aspectos, y es dada a partir de cada uno de ellos. Aprender la visibilidad de la cosa es también darse cuenta de la profundidad de su ausencia.

Citando nuevamente a Paul Klee, se refuerza la idea que la pintura no imita a lo visible, sino que lo torna visible. (Fig. 48)

Existe, por lo tanto, una diferencia fundamental. El *Ser* que expresa es, pues, un *Ser* polimorfo, que engloba todas las dimensiones sin agotarse en ninguna. Para complementar esta idea, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, cuestionando la dicotomía entre representación (*Darstellung*) e imitación, presenta dos conceptos:

En primer lugar, indica que la relación entre la representación y lo representado no consiste en una copia o reproducción. *Husserl hizo ver que el significado de una palabra nada tiene que ver con las imágenes de representación psíquica que aparece en su uso.* (Gadamer, 1998, p. 193)

En segundo lugar, propone que lo que se presenta como representado no es algo estático en lo que pudiese ser inmediatamente identificado con su representación, sino que, al representar lo representado se desata una relación de fluidez que se mantiene a lo largo de la interpretación. (...) *todas las transiciones son fluidas.* (Gadamer, 1998, p.13)





Figura 48- Paul Klee. *Highway and Byways*. Óleo sobre tela. 1929

Gadamer define dicha fluidez como imagen formada (*Gebilde*). Esta imagen formada, a su vez, reacciona con el conjunto de interpretaciones sobre el objeto representado en una estructura de significaciones.



Gadamer establece que la constitución de una imagen es un proceso auto referencial. Este proceso requiere que el intérprete reciba la imagen representada como algo dinámico, observando que nuestra concepción de la imagen es, en verdad, una relación de dos carriles que se enriquecen mutuamente.



Figura 49- Paul Cézanne. *Green Apples*. Óleo sobre tela.1873

Al ver una pintura, por ejemplo, construimos una relación temporal que conduce a un proceso formativo, lo cual incluye tanto el que observa la pintura como el objeto de la pintura y el pintor. De este modo, todas las partes interactúan y enriquecen el proceso interpretativo. Las imágenes u objetos no son unidades estáticas, ya que están atadas a un conjunto de significados derivados de un proceso formativo activo y temporal.

El historiador de arte inglés Ernst Gombrich, ya había señalado la indefinición del significado a través de la participación del espectador en el proceso formativo de la lectura de una obra. Esta participación externa y espontánea, según Gombrich, puede llegar a enmascarar e incluso a suplantar la verdadera intención original del artista. *Al contemplar una obra de arte siempre proyectamos alguna significación suplementaria.* (Gombrich, 1983, p. 45)

El psicoanalista francés Jacques Lacan, propone otro ejemplo de la pintura de Cézanne. En el mismo, observa que *cuando pinta sus manzanas, no las imita, sino que las presenta*. (Lacan, 2008, p.171)

La presencia hace que el objeto representado se convierta en una “cosa”, abriendo una dimensión en la cual la ilusión se desvanece; una dimensión que incorpora el devenir. Para Lacan, el papel del arte es siempre un desmantelamiento de la realidad ilusoria para retornar a su objetivo primario: *proyectar una realidad que no es absolutamente la del objeto representado*. (Lacan, 2008, p.172)

De este modo, para Lacan, Cézanne hace resurgir el objeto (manzana) con una nueva dignidad, como un registro de la sublimación. (Fig. 49)

Lacan utiliza el concepto de sublimación en combinación con la idea de vacío, *precisamente por el hecho de que la sublimación no puede ser representada por otra cosa*. (Lacan, 2008, p.158)

El vacío, siguiendo Lacan, es el espacio entre la cosa y su representación. *En toda forma de sublimación, el vacío será determinante*. (2008, p.173)

Para Lacan, sublimar significa elevar un objeto a dignidad de cosa. Y es precisamente en la falta, en el vacío, que la cosa es reencontrada y, a su vez, remetida a otra cosa.

Ahora bien, tomando como punto de partida a Lacan:

*¿Puede una cosa hacerse representar por otra sin perder al mismo tiempo lo que gana, una presencia efectiva, ya que para hacerse conocer debe ausentarse de lo que la representa?* (Enaudeau, 1998, p. 27)

A partir de la deconstrucción del significado del texto en Jacques Derrida se empieza a reconocer que cualquier presencia no es más que la pista de una ausencia.

Partiendo de ese concepto y en vista de lo expuesto anteriormente, lo que realmente se implica en una obra de arte es la conexión con lo ausente, ya sea esa ausencia, el devenir o la memoria.

Una forma puede representar otra, cuya existencia y significado parece querer permanecer implícito. Para la deconstrucción, *una pintura no es otra cosa que el espacio de representación donde los diversos sistemas que lo constituye se vuelven*

*implícitos.* (Martin, 1999, p. 70)

Para Jacques Derrida, en *Memorias de Cego*<sup>30</sup>, existe un punto ciego en la conciencia, un punto en que cada percepción implica una *impercepción relativa*, abriendo camino para la interpretación de que toda conciencia visible o perceptiva es *indirecta o incidental (parengonales)*. (2010)

En otras palabras, las imágenes primarias o visibles quedan absorbidas por una imagen secundaria o un discurso secundario, que es invisible.

El tema del origen de la pintura y el registro en la pared de una sombra proyectada, se atribuye más a la memoria que a la percepción. Por lo que la ausencia tiene una relación directa con la memoria. Todo pasa por una *entre-vista*, un momento de revelaciones y luces y otro de sombras y cegueras.

En esta aparente contradicción entre el objeto cuadro y la invisibilidad, se presentan algunos ejemplos:

El trabajo de Yves Klein, *Zona de sensibilidad pictórica inmaterial*, envuelve un intercambio de espacios vacíos, donde el producto solo existe fuera del alcance de los ojos. (Fig. 50)

En otro seguimiento, *Zona de sensibilidad pictórica inmaterial*, consiste de un certificado de autenticidad y, a la vez, un recibo por el pago efectuado en oro por la obra "invisible". (Fig. 51)

---

<sup>30</sup> *Memorias de ciego, el autorretrato y otras ruinas. Mémoires d'Aveugle – l'auto-portrait et autres ruines*, se escribió originalmente como un texto/catálogo de una exposición en el Museo de Louvre, Paris en el año 1990. En la misma, Derrida fue el curador comisionado dentro del proyecto *Partis Pris*, a partir de la colección de dibujos del Museo. Posteriormente el texto ganó una edición en libro impreso.



Figura 50- Yves Klein. *Zona de sensibilidad pictórica inmaterial*. Documentación. 1962.



Figura 51- Yves Klein. *Zona de sensibilidad pictórica inmaterial*. Documentación. 1962.

Klein le ofrece al comprador la oportunidad de completar el ritual que, en este caso, el objeto (certificado) era quemado. A cambio, Klein lanzaría a las aguas del Siena, la mitad del pago en oro. La otra mitad sería utilizada para producir su serie de pinturas con el mismo oro fundido y transformado en hojas extra-delgadas.

Robert Rauschenberg, luego de producir una serie de pinturas blancas, fue invitado por la galerista Iris Clert, en 1961, a participar de una exhibición de retratos. Rauschenberg envió por telegrama la obra titulada: *This is a portait of Iris Clert if I say so*. La estrategia del artista era parecida a la de la práctica “nominalista” de Duchamp.

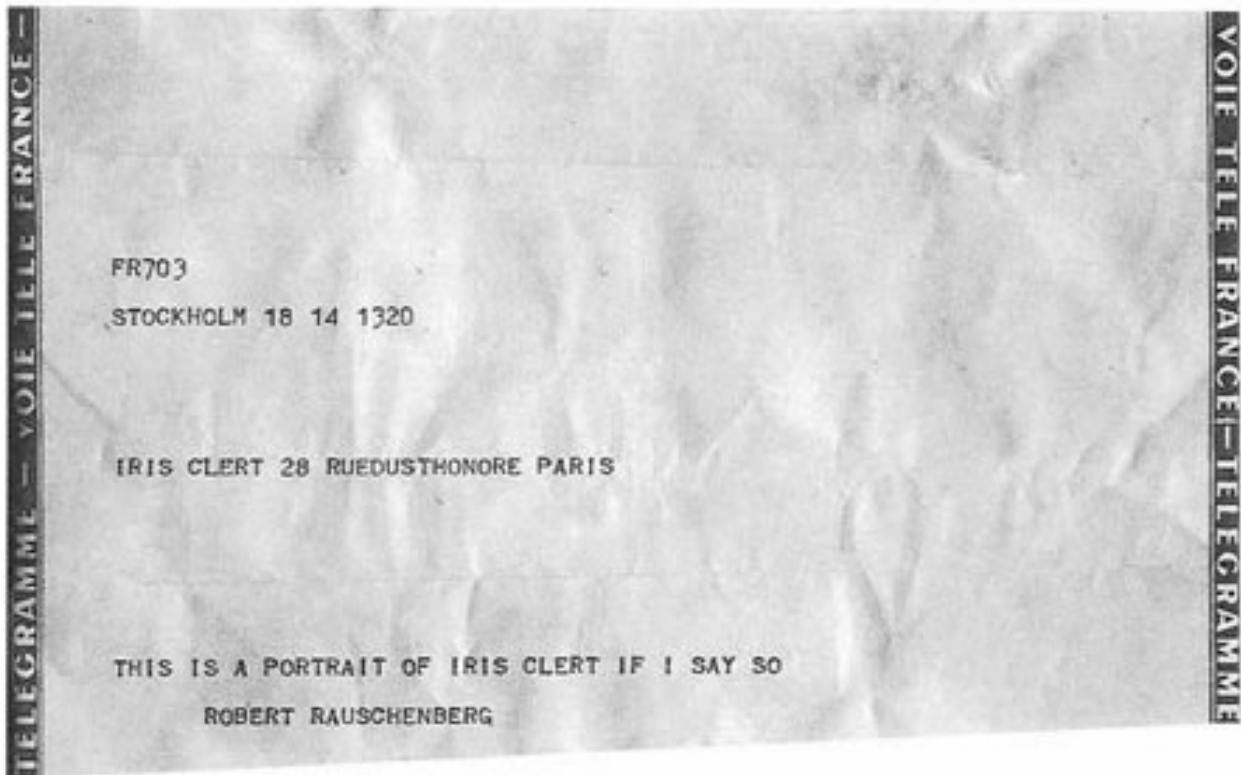


Figura 52- Robert Rauschenberg. *This is a portait of Iris Clert if I say so*. Telegrama. 1961.

El artista norteamericano Robert Barry, presenta en 1969, *Telepathic Piece*, en el cual describe, en un catálogo, que estaría comunicándose con el público que asistiera a la exhibición de forma telepática. Barry ha explorado variadas formas de utilizar lo invisible en obras de arte.

Años después, Andy Warhol, presenta su escultura invisible, donde el único elemento visible era el tradicional pedestal blanco, utilizado como soporte para la escultura invisible. (Fig. 53)



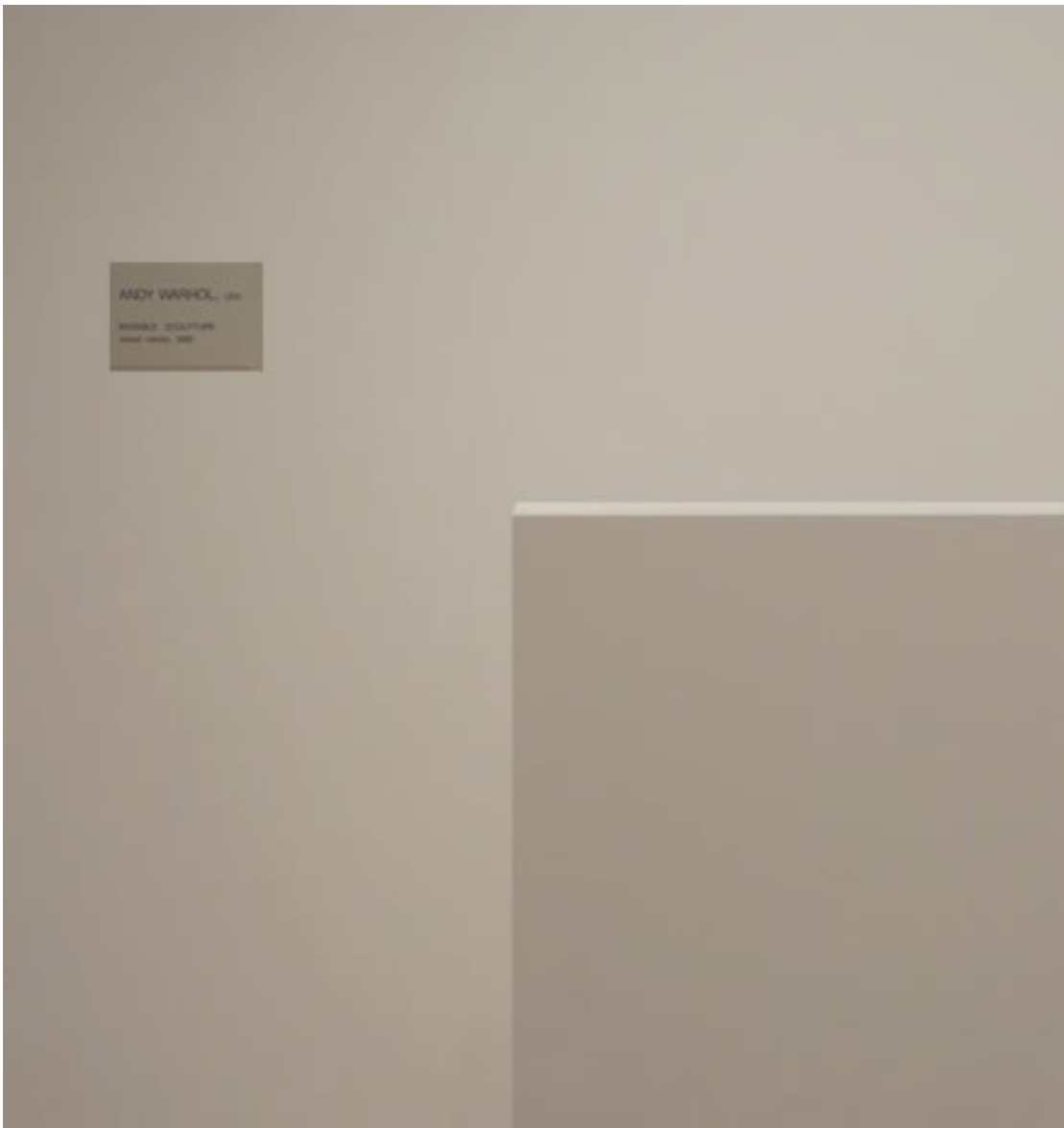


Figura 53- Andy Warhol. *Escultura invisible*. 1985.

Muchos otros artistas han interpretado la idea de presentar un objeto ausente, pintura o escultura, en la forma de invisibilidad.

Hasta días recientes, pinturas invisibles o salas vacías son presentadas con cierta frecuencia al público.

La artista norteamericana Matt Sheridan Smith, por ejemplo, presenta pedestales vacíos, que inducen al público a interpretar ciertas figuras “invisibles”. La artista aclara que los pedestales son un autorretrato, basado en una interpretación geométrica del rectángulo áureo clásico en proporción a su cuerpo. (Fig. 54)



Figura 54- Matt Sheridan Smith. *Matt Sheridan Smith's Self-portrait*. 2009.



Figura 55- Christo. *Wrapped painting*. 1969.

### 2.1.1. Lo que se oculta

Jacques Derrida describe dos tipos de invisibilidad: el *no-visible* visible y el totalmente *invisible*. Uno de los recursos *no-visibles* utilizados vastamente por artistas a partir de la segunda mitad del siglo XX, ha sido la ocultación. (2000)

Ocultar un objeto, o simplemente hacerlo desaparecer de la vista, lo torna invisible a los ojos del espectador. La ocultación, desde luego, se presenta como un recurso del arte contemporáneo para driblar la representación clásica y hacer que la imagen se forme en la mente del espectador.

La ocultación y la utilización de la invisibilidad total han sido estrategias para romper con el cartesianismo en el arte, logrando que lo *in-visible* se manifieste, rechazando, paralelamente, los clichés en torno a la obra y sus visualizaciones del tipo frontal. Ese mecanismo, muchas veces, se presenta como una crítica a la modernidad y al capitalismo, en su afán por querer ver todo, buscando que todo esté destapado, desvelado o desvendado.

Según Krauss, ese modelo visual basado en las modalidades de la visión, mas que promover un entendimiento de la realidad, *promueve un compromiso con la habilidad técnica y con la productividad moderna, en su codicia y ajeteo*. (1988, p.149)

El crítico de arte español Miguel Ángel Hernández-Navarro, siguiendo esta misma línea, señala:

*Frente a la luminosidad totalitaria de la mirada moderna, estas poéticas de ceguera se sitúan a contra-corriente, casi literalmente a 'contra-luz' y a contravisión.* (Hernández-Navarro, 2014, p.25)

El historiador de arte norteamericano William John Thomas Mitchell, indica que:

*La visión y todas las formas visuales constituyen la expresión de relaciones de poder, en las cuales el espectador domina el objeto visual, mientras que las imágenes y sus productores ejercen poder sobre los observadores. Este lugar común llamado la 'falacia del poder' es compartido por los defensores y detractores de la cultura visual, quienes muestran preocupación acerca de la complicidad de los medios visuales con los régimen de espectáculo y vigilancia, el uso de la publicidad, la propaganda y todas aquellas estrategias desarrolladas para controlar a las poblaciones.* (Mitchell, 2003, p.29)

Sin embargo, como también señala Mitchell, es la misma cultura visual, con la producción de la imagen y su proliferación, quien invita a reflexionar sobre lo opuesto:

la ceguera, lo invisible y lo oculto. Por lo que esta gran producción diaria de imágenes no se suscribe solamente en lo visible, sino que también engloba todo lo que no es visible. Las estrategias presentadas por los artistas sobre la ocultación, pretenden, más que mostrar lo *in-visible*, a evidenciar una falla, una brecha dentro del sistema de la cultura visual moderna.

El artista búlgaro Christo Javacheff, en sus primeras obras embaladas en los años 60, utiliza un velo para esconder el objeto apropiado. En un relectura del *readymade* ducahmpiano, Christo apropia el objeto y, en vez de exponerlo, lo oculta. (Fig.55)

Al empaquetar pequeños objetos, este artista deposita una nueva mirada sobre los mismos, una mirada que proyecta tanto el *anti-arte* dadaísta como la *anti-visión*, crítica de la modernidad y de la cultura visual.

La curiosidad generada por la imagen del *objeto-oculto*, es realmente lo que busca el artista, ubicándola en el centro de su arte y en la interpretación del espectador. No se trata del objeto en sí, ocultado, sino en la capacidad humana de generar imágenes a partir de lo *no-visto*, de lo simplemente sugerido. Con esa intención, Christo presentó, en 1965, su primer objeto empaquetado, una flor. (Fig.56)



Figura 56- Christo. *Wrapped flower*. 1965.

El objeto oculto gana una nueva significación y pasa a tener una importancia antes desconsiderada por la sobre exposición o el *explícito-visible*. Otro ejemplo, el *Wrapped Painting*, de 1968, muestra un cuadro perfectamente empacado. Christo indica, con esta obra, una nueva mirada al objeto icónico del arte occidental, el cuadro pictórico, obligando al espectador a ubicarse en un espacio incómodo de contemplación: la curiosidad. (Fig. 55)

Partiendo de la misma idea del ocultación, el artista italiano Piero Manzoni, presenta en 1961, su primera serie de latas de *Merde d'artiste*, en la que no se puede observar el contenido dentro de las latas. Manzoni juega con la imaginación del espectador, en una obra que lo que presenta no se ve. Para aguzar esa interpretación o imaginación del público, Manzoni deja algunas pistas, enumera las latas como si se tratara de una producción industrial seriada, las pesa, las etiqueta, le pone precio y las firma. (Fig.57)

*Si las latas de Manzoni conservan intacta su capacidad de emoción se debe en buena medida a que pretende conseguir que su singular contenido pase a formar parte de una dimensión conceptual y que se desprenda de sus propiedades más conocidas. (Galán Flores, 2002-2003, p. 295)*



Figura 57- Piero Manzoni. *Merde d'artiste*. Objeto. 1961

La ocultación se presenta de diferentes formas, no solamente en el objeto como hemos visto en Duchamp, Christo o Manzoni. Artistas como el alemán Wolf Vostell, la replanteará a través de inúmeros entierros, destierros y encubrimientos. Vostell ha enterrado a un televisor y lo ha cubierto con múltiples materiales como libros, papeles, muebles, y otros aparatos. En *El muerto tiene Sed*, de 1978, el artista cubre de cemento una caja de plomo que guarda dentro, según el artista, pensamientos que deberán ser abiertos dentro de 5 mil años.

El artista norteamericano Robert Barry, presenta una serie de obras totalmente invisibles con la utilización de gases que son lanzados a la atmosfera. En otra ocasión, plantea obras utilizando un campo electromagnético y sonidos ultrasónicos. Sin embargo, como en *Telepathic Piece*, de 1969, logra comunicarse por telepatía con el público en una galería. Estas obras, por razones obvias, no pueden ser ilustradas o mostradas, sino imaginadas o sentidas.

Dentro de la misma línea, el artista norteamericano Vito Acconci presenta su performance *Seedbed*, de 1972, en la Galería *Sonnabend* de Nueva York. El artista levantó el piso de madera de la Galería y se ubicó debajo del mismo. El público no podía ver nada, solo escuchar los sonidos provocados por el artista mientras se masturbaba.

Dentro de muchos otros ejemplos, hasta los días actuales, podemos mencionar al artista español Santiago Sierra, quien realiza performances e instalaciones con imágenes de vídeo y fotografía. En su obra *No*, de diferentes fechas y presentadas en diversas circunstancias, proyecta la palabra como un acto reflexivo de protesta o de pura negación.

Durante la visita del Papa Benedicto XVI, en agosto de 2011 a Madrid, el artista logró, estando entre la multitud, proyectar la imagen *No* sobre el Papa. Esto solo fue posible por el uso de una camera de 35mm, con un flash sincronizado, que dispara la luz a cada microsegundo. La imagen del *No* era imperceptible al ojo humano, sin embargo, apareció en centenares de fotos tomadas por el público durante el evento.



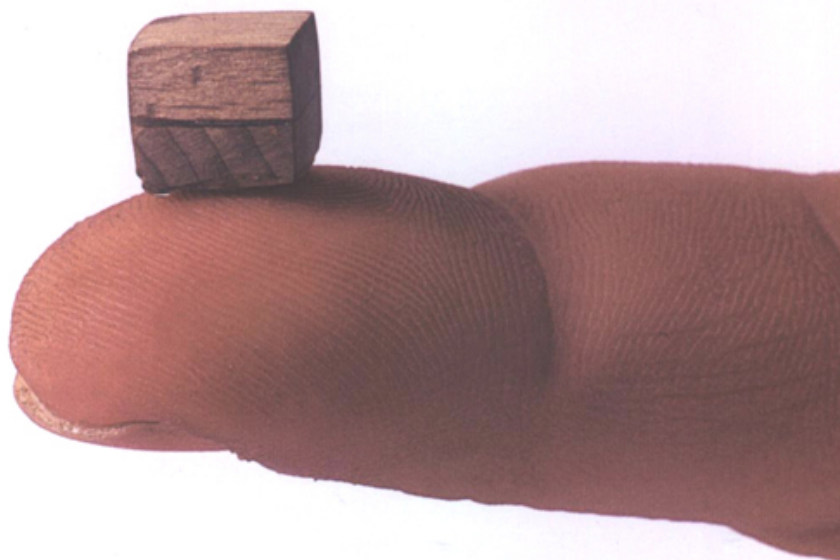


Figura 58- Cildo Meireles. *Cruzeiro do Sul*. 1969

El artista brasileño Cildo Meireles ha desarrollado su obra en el discurso político aliado a la percepción, y, en el caso de *Cruzeiro do Sul*, trata de lo minúsculo. Es esta obra, presenta un diminuto pedazo de madera, en forma de cubo, hecho con la madera de dos árboles nativos, el roble y el pino, considerados sagrados por los *yanomamis*.<sup>31</sup> La escultura pasa desapercibida, es casi inexistente, por lo que conduce a otro tipo de *invisibilidad*, lo que no se ve o percibe por su tamaño o por su insignificancia. Los indígenas son ocultados por la sociedad, no por no existir, sino por su insignificancia dentro del sistema capitalista moderno. (Fig.58)

*Este recurso ha sido explotado con habilidad en disciplinas tan distantes entre sí como el land art o el arte sonoro y ha sido utilizado tanto en libros de artista como en performances, piezas o instalaciones. No hemos tratado, en consecuencia, de relacionar una serie de obras de arte que tienen en común el envoltorio y ocasionalmente coinciden en el contenido. Por lo contrario, la extraordinaria variedad de ejemplos aquí aducidos evidencia que si es posible acudir a lo indescifrable como punto de contacto entre propuestas tan dispares como las que ofrecen Cildo Meireles, Art & Language o Cristina Iglesias, se debe en gran medida a que todas ellas son manifestaciones artísticas creadas por seres humanos. (Galán Flores, 2002-2003, p. 307)*

Ha sido tan impactante todo el alcance de estas prácticas y estrategias de ocultación e invisibilidad, que básicamente todos los movimientos después del la segunda mitad del siglo XX, lo han incorporado de alguna manera a sus discursos. Su importancia, sin

<sup>31</sup> La nación indígena yanomami está compuesta por tres grupos: sanumá, yanomam y yanam. Viven mayormente en el estado de Amazonas (Venezuela y Brasil).

embargo, ha sido catalogada como el principio de la desaparición de la obra de arte.

Para el crítico y teórico literario norteamericano Fredric Jameson, la obra de arte ya no existe como tal en la concepción tradicional del medio. En su aparente ausencia y como consecuencia de su ocultación, se pregunta: *¿Estamos delante de la desaparición del objeto artístico?* (2012, p. 48)

Jameson señala que lo que consumimos ya no es una entidad puramente visual o material, sino la idea de tal entidad. De este modo, Jameson indica que ya no se crea una *obra* sino la idea de una obra. Este autor coincide con Derrida al señalar que una pintura no representa una pintura sino lo ausente detrás de la pintura. Lo que consumimos es justamente esa ausencia de la pintura, la historia o la aventura que está detrás de la obra.

*Críticos y teóricos de todo tipo nos aseguran que nuestra situación es la del fin del arte como objeto, la de su volatilización, la de su transmutación en otra cosa.* (Jameson, 2012, p. 49)

## **2.2. MONOCROMO Y GRISALLA**

*No es posible seguir hablando de imágenes sin hablar de cenizas.* (Didi-Huberman, 2012, p.17)

El hueco, el blanco y el silencio son espacios de visibilidad periférica, según Anne Cauquelin, que encuentra en los estoicos la respuesta para decodificar el vacío (*to Kenon*) como una de las tres definiciones del espacio, junto a la de lugar (*topos*) y la de extensión (*khora*). (2008)

*A partir de estos conceptos se mueven ideas sobre existencia y no-existencia, de ser y no ser, de la existencia de la nada o del vacío.* (Cauquelin, 2008, p. 37)

La mirada posee un sentido que contempla el objeto en su potencia. El tocar un objeto puede confirmar una duda sobre lo visible, pudiendo ese toque ser a la misma vez delicado o peligroso.

La energía emitida puede no corresponder a la sutileza de la mirada que desea afirmar el objeto visto. Ver, tocar y sentir traen al universo personal la experiencia con relación a la *palabra-principio* o el *yo-cosa*. (Cauquelin, 2008)

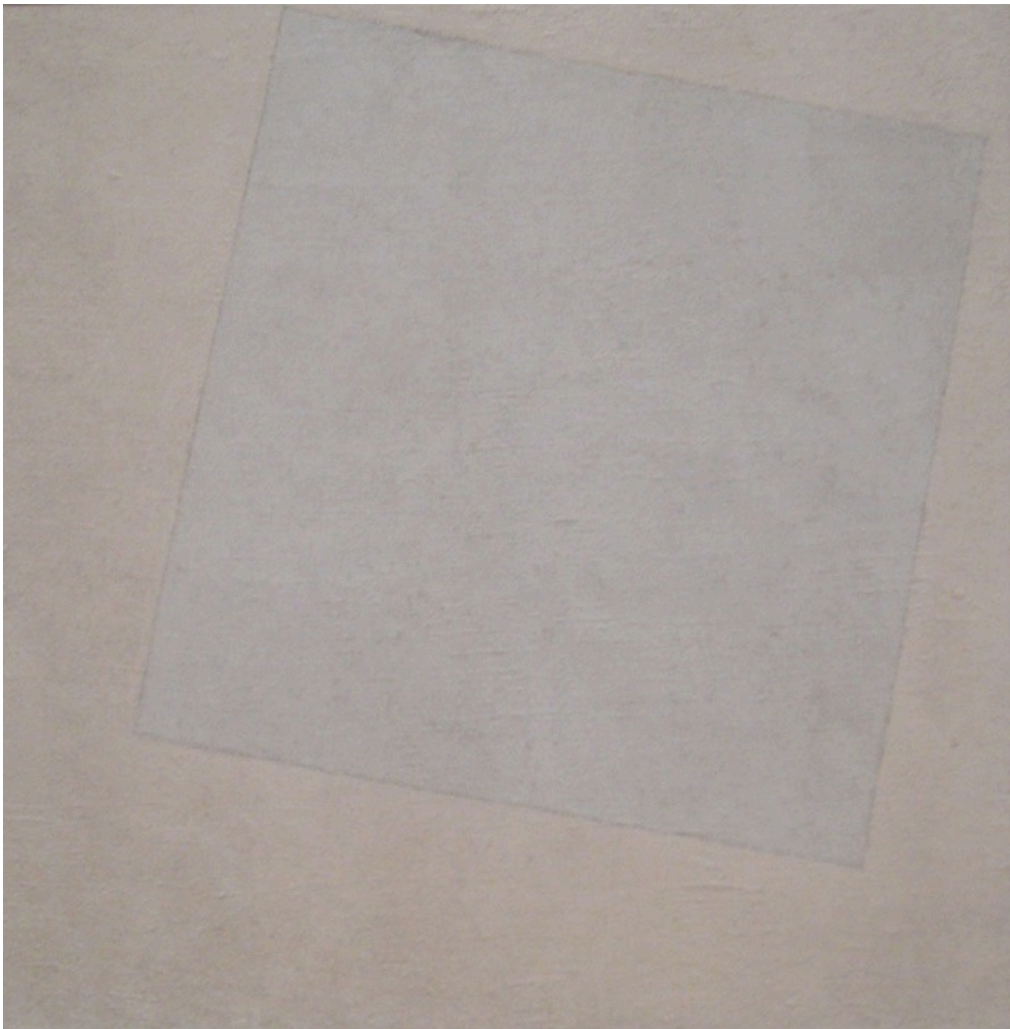


Figura 59- Kazimir Malevich. *Blanco sobre blanco*. 1917.

La identidad del sujeto con relación a la realidad tridimensional *yo-cosa*, aprehende los sentidos de la naturaleza inmaterial bajo la conciencia íntima del tiempo ofrecido por la mirada. Por ejemplo, la estructura vacía de la pintura monocromática de Kazimir Malevich y de Yves Klein exprime la esencia misma de la pintura, transformando en ausencia toda posible representación pictórica. (Fig.59)

De esta manera, Cauquelin establece un puente que permite relacionar la pintura con su espiritualidad, en una sensibilidad inmaterial transferible al público. El monocromo, a la vez que afirma la autonomía del plano pictórico, conduce la mirada más allá de sus límites físicos, visuales o representativos.

Según Cauquelin, en Malevich, Yves Klein, Piero Manzoni, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly, Robert Ryman, entre otros, el

monocromo apunta hacia una percepción fenomenológica que hace aflorar los sentidos en la experiencia de la mirada. (Fig. 60)

Cauquelin analiza el término "suprematismo", el cual viene del latín y del polonés y designa la función ontológica de desvelar o manifestar, presentando así *el absoluto a partir de la nada, del no-objeto o del vacío*. (Cauquelin, 2008, p. 37)

Anne Cauquelin, en referencia a los incorporales, o a las fuerzas que existen en el caos y el azar, analiza aquellos artistas que desarrollan sus propuestas en un terreno próximo a la nada, a la ausencia, a la invisibilidad y a la ocultación. (2008)

Son obras que están en la sombra de otras grandes obras; artistas y obras que han enfatizado la eliminación, la inacción, la sugerencia, el resto, lo que sobra, la ausencia y el vacío.

Dentro de este contexto, Cauquelin insiste en que la pintura monocromática, explorada durante todo el siglo XX y en el presente, no ha dado indicios de una conclusión. Dentro del monocromo, el blanco se presenta como *representante de lo ausente*. La superficie parece vacía y es ahí cuando la pintura entra en el terreno de lo inmaterial, del mundo invisible y del caos.

Eliminada toda carga de su complejo lenguaje (dibujo, formas, colores, composición) la pintura parece ser purificada a partir de la idea del monocromo. *Esta es la purificación que nos conduce hacia la inmaterialidad o la espiritualidad*. (Cauquelin, 2008)

Esta "espiritualidad", ese *blanco* o ese hueco se presenta de muchas maneras como una negación: presentar el lienzo desprovisto de signos es un acto crítico, es una negación a la pintura existente, con sus colores, materiales y pinceladas, elementos retinianos y olfativos.

De igual forma, es un acto político y una negación a la sociedad consumista. El *blanco*, entonces, no se presenta como una falta, sino como un pronunciamiento.

*El vacío no es apenas un componente en la geometría de una obra, que entra con relación a las formas llenas, la tensión y el peso, sino que es visto como un valor en sí, si no considerado como un valor final, la meta, el complemento*. (Cauquelin, 2008, p. 64)

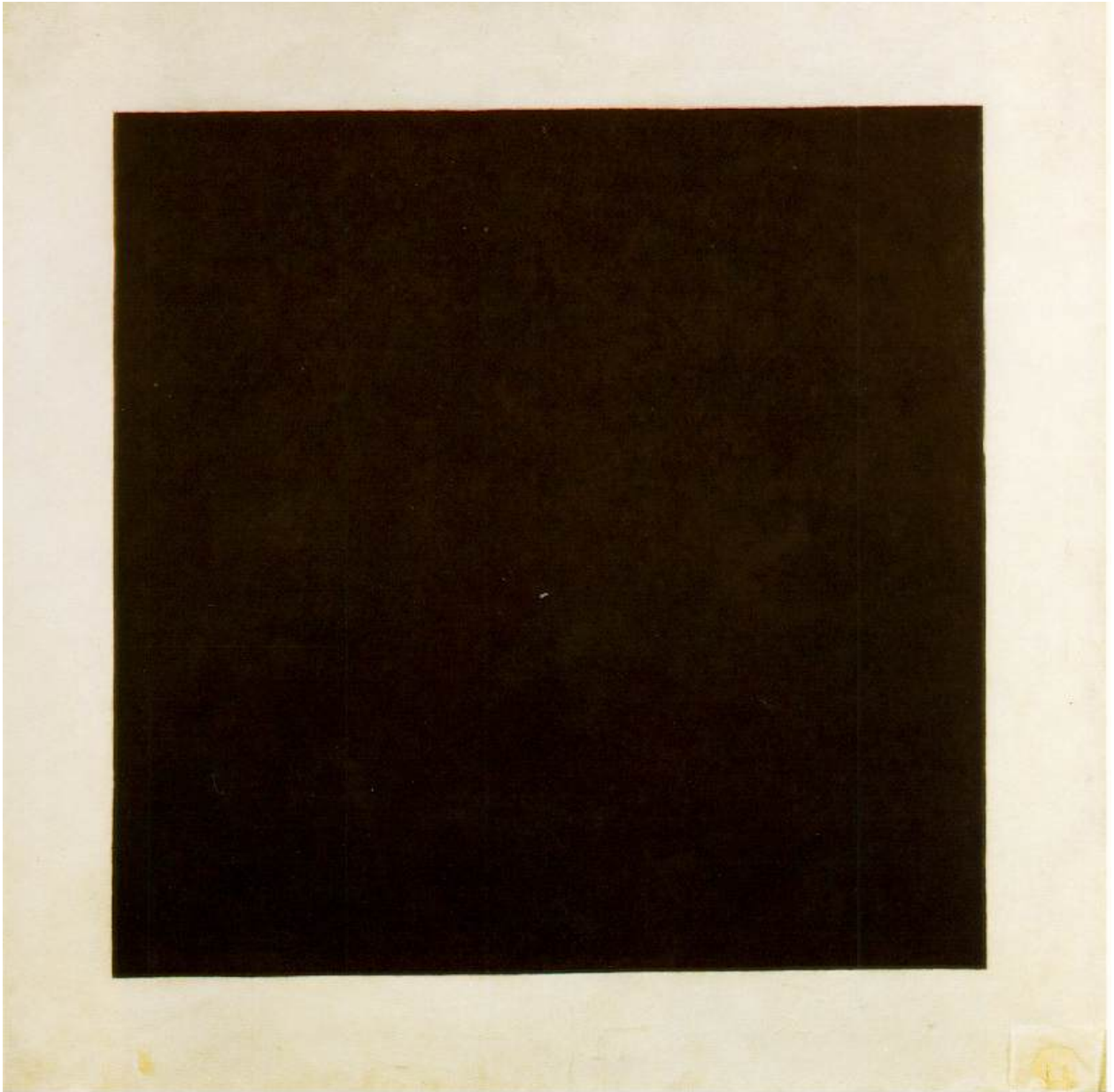


Figura 60- Kazimir Malevich. *Cuadrado Negro*. 1915

Las estrategias reveladas por los monocromos describen unas visiones y actitudes frente a percepciones estéticas del arte, el objeto y su entorno, que hacen de la obra una *no-obra* y de la exposición una *no-exposición*. Piero Manzoni, por ejemplo, presenta, en 1958, una serie de pinturas sin color tituladas *Achromes*.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> *Achrome* es una superficie blanca de yeso y caolina, que no manifiesta ningún sentido, ni exhibe una manipulación de la materia. La tela, embebida de caolina líquida es dejada secar, confiando la transformación del material en obra de arte en un proceso que proviene de sí misma, y es autosuficiente. [En línea]. 1958. Disponible en Web: <[www.pieromanzoni.org](http://www.pieromanzoni.org)> Visualizado en: [15/05/2013]





Figura 61- Piero Manzoni. *Achrome*.1958.

Las superficies *Achromes* de Manzoni no presentan ningún gesto del artista, la materia descansa azarosamente sobre la superficie en un proceso aleatorio de construcción y experimentación con los materiales, a saber el yeso, el agua, la caolina y las fibras. (Fig.61)

El artista lleva el proceso hasta un cierto límite, después abandona la imagen para que aleatoriamente se transforme y se solidifique siguiendo su propia orden.

El interés de Manzoni es de reducir al cero el mismo proceso de producción de la obra. Una influencia para Manzoni fueron las pinturas *cortadas* de Lucio Fontana, la pintura materia de Alberto Burri, así como las pinturas en blanco de Robert Rauschenberg.

Siguiendo los pasos de Lucio Fontana, Gunter Rambow, artista alemán, utiliza clavos sobre superficies, estableciendo estructuras puntillistas monocromáticas. El monocromo se evidencia por las sombras proyectadas de los clavos grises sobre la superficie blanca. La percepción de movimiento es dada por efecto óptico y la ilusión de un campo magnético, en el uso del objeto metálico. (Fig. 62)





Figura 62- Guenther Uecker. *Homenaje a Fontana*. 1962

Es posible trazar el origen de esta *cromofobia* de Manzoni, Burri, Fontana, Uecker y Rauschenberg en el trabajo fotográfico de Man Ray sobre el polvo acumulado en la obra *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp.

La obra *Élevage de poussière* o Creadero de polvo, de 1920, es una fotografía registrando el acumulo de varios meses de polvo sobre el cristal del *Gran Vidrio*, que era guardada en la posición horizontal. (Fig. 63)



Figura 63- Marcel Duchamp. *Élevage de poussière* (Criadero de polvo). Man Ray. Fotografía. 1920

Duchamp había conceptualizado anteriormente la presencia del polvo como un ingrediente *no-cromático* de la pintura.

*Para los tamices, en el vidrio, dejar que se deposite el polvo sobre esta parte, un polvo de 3 ó 4 meses y limpiar bien alrededor, de modo que este polvo sea una especie de color. (Ramírez, 1993, p. 105)*

Ese color original que busca establecer Duchamp, solo es perceptible después de varios meses de exposición. Bachelard en *Les intuitions atomistiques*, reconoce el polvo como lo último visible, *el límite de la visibilidad, en el más allá de la experiencia sensible*. (1975, p. 33)

De esta manera, no es posible observar con el ojo desnudo las primeras capas de ese registro del tiempo a través de su pigmentación natural, de su exposición al azar. Para Yve-Alain Bois, *el polvo es, semióticamente hablando, un índice, una de las inscripciones del tiempo*. (1997, p. 226)

*Criadero de polvo, si se observa con detenimiento, sigue la lógica del readymade. Y creo que, en este sentido, hay que ponerlo en la estela de Aire de Paris. Allí Duchamp dejaba entrar un elemento natural, invisible, en un recipiente de cristal y, en lugar de manipularlo, simplemente lo nombraba, pues un farmacéutico vació el líquido y volvió a sellar la ampolla. Aquí el asunto no es tan diferente. De nuevo, un elemento material invisible sobre un cristal, y alguien que lo “manifiesta”. Man Ray. En efecto, podemos entender el polvo en sí como un readymade, pero también la fotografía, puesto que Duchamp se queda al margen, y solo “nombra”, la obra; le da título. Un doble readymade, por tanto, natural y artificial”. (Hernández-Navarro, 2012, p. 85)*

El polvo, para Duchamp, pasa de ser un elemento invisible que se vuelve visible con la presencia del tiempo. Es un elemento que, además, metaforiza la ruina, la destrucción, la materia gris.

Didi-Huberman, define grisalla<sup>33</sup> como una descoloración que el tiempo impone. Todo se transformará en grisalla, desde la manzana que se pudre hasta el pelo, que se vuelve gris/blancuzco con la edad, como la madera que se quema y del humo que se deposita en la superficie. (2014)

La grisalla no tiene nada de neutral, como se puede especular a partir de la tonalidad gris. Lo contrario, denota una acción irreparable del tiempo. Didi-Huberman lo define como *un viento del tiempo*, refiriéndose a la acción de soplar, que es *in-visible* y constante. (2014)

Grisalla es color pulverizado, descompuesto, que implica una psiquis, una condición, una impureza. Didi-Huberman evoca el pensamiento de Pierre Fédida sobre los “blancos” del visible para hacernos entender la dimensión psíquica de la grisalla: *pasado anacrónico y presente remaneciente*. (Didi-Huberman, 2014, pp. 9-11)

La materia gris es un elemento que no puede ser fragmentado; no puede ser destruido, ya que es lo que sobra de todas las cosas: el desecho irreversible. Como señala Duchamp, son elementos “infraveles”, la esencia misma de lo invisible, lo que está más allá de la aparición.

Didi-Huberman señala un poema de Mallarmé, *Los impresionistas y Elouard Manet*, de 1876, para entender ese *soplo del tiempo*:

*(...) y que el aire, un aire que se impone despóticamente sobre todo el resto. (...) El aire reina en una realidad absoluta, como que posee una existencia encantada, que le es conferida por el hechizo del arte (...). Acción invisible que se vuelve visible. ¿Y cómo? Mediante la mezcla o el conflicto entablado entre la superficie y la profundidad (...) Lo que vemos ahí, vive eternamente, y, con todo, muere a cada instante.* (Mallarmé, En: Didi-Huberman, 2014, p. 32)

Didi-Huberman menciona Mallarmé para tratar el tema de la pulverización, o el *polvo de la carne* indicando que la grisalla gira en torno de una imprecisión. Esta imprecisión señala, a la vez, su calidad psíquica. (2014, p. 30)

---

<sup>33</sup> La grisalla es una técnica pictórica monocromática que produce la sensación de tridimensionalidad por medio de construcción de capas en claroscuro. Didi-Huberman expande la definición de dicha técnica, principalmente y a partir de la obra *Criadero de polvo* de Marcel Duchamp.



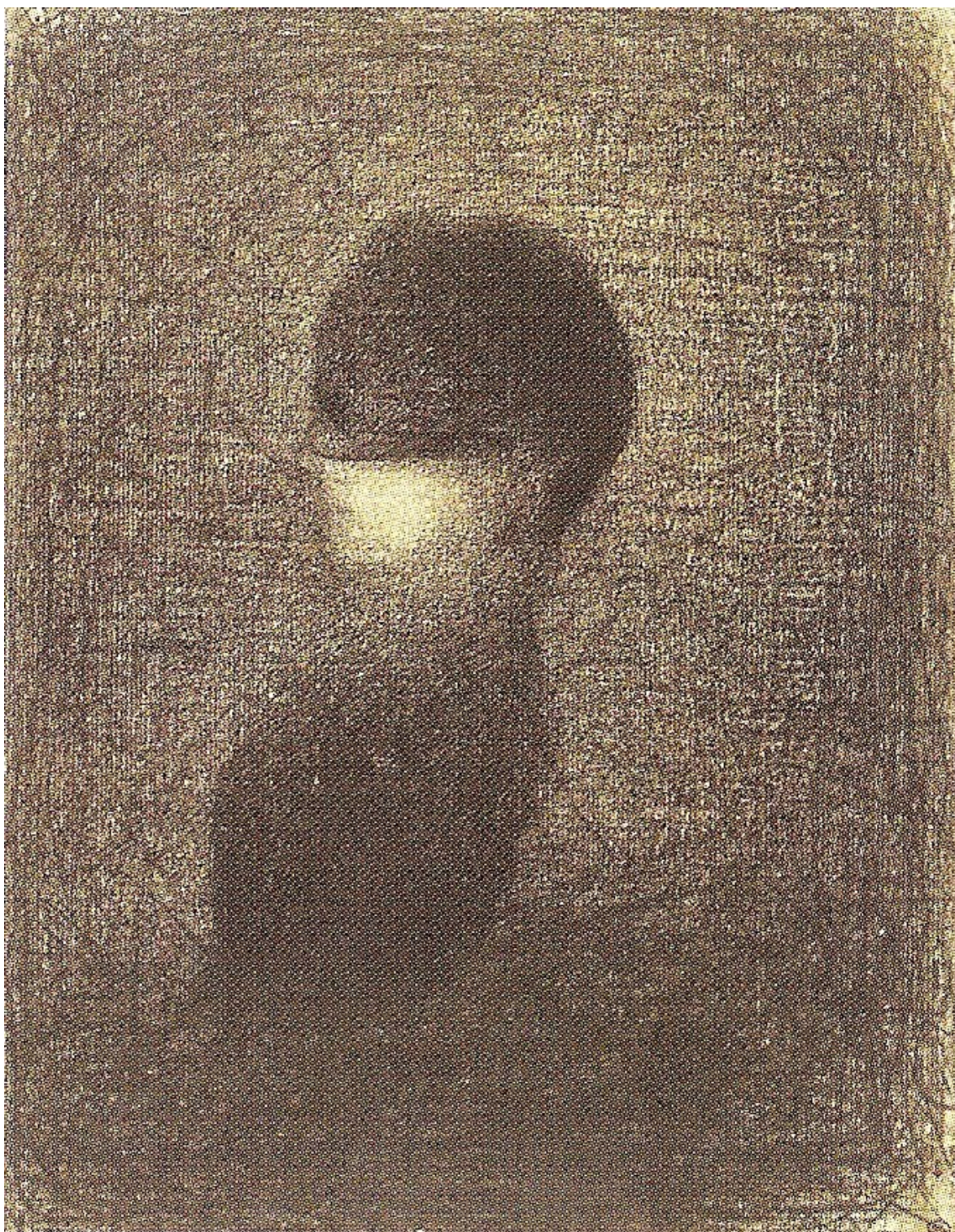


Figura 64- George Seurat. De la serie: *Los valientes duermen solo*. Dibujo, 1979-81.

Didi-Huberman señala también al artista neoimpresionista francés Georges Pierre Seurat, y su serie de dibujos a conté y lápiz. Seurat hace visible el *crepúsculo de lo visible*, es decir: *tan materiales cuanto posible, tan psíquicas cuanto posible*. El poeta alemán Rainer Maria Rilke, establece la relación de la grisalla con el dibujo de Seurat como la existencia de lo terrible a cada partícula del aire. (Didi-Huberman, 2014, p. 32) (Fig. 64)



Es posible observar que la atmósfera de Seurat es la de un *contacto a distancia*, una manifestación del tiempo. (Didi-Huebrman, 2014, pp. 32-33)

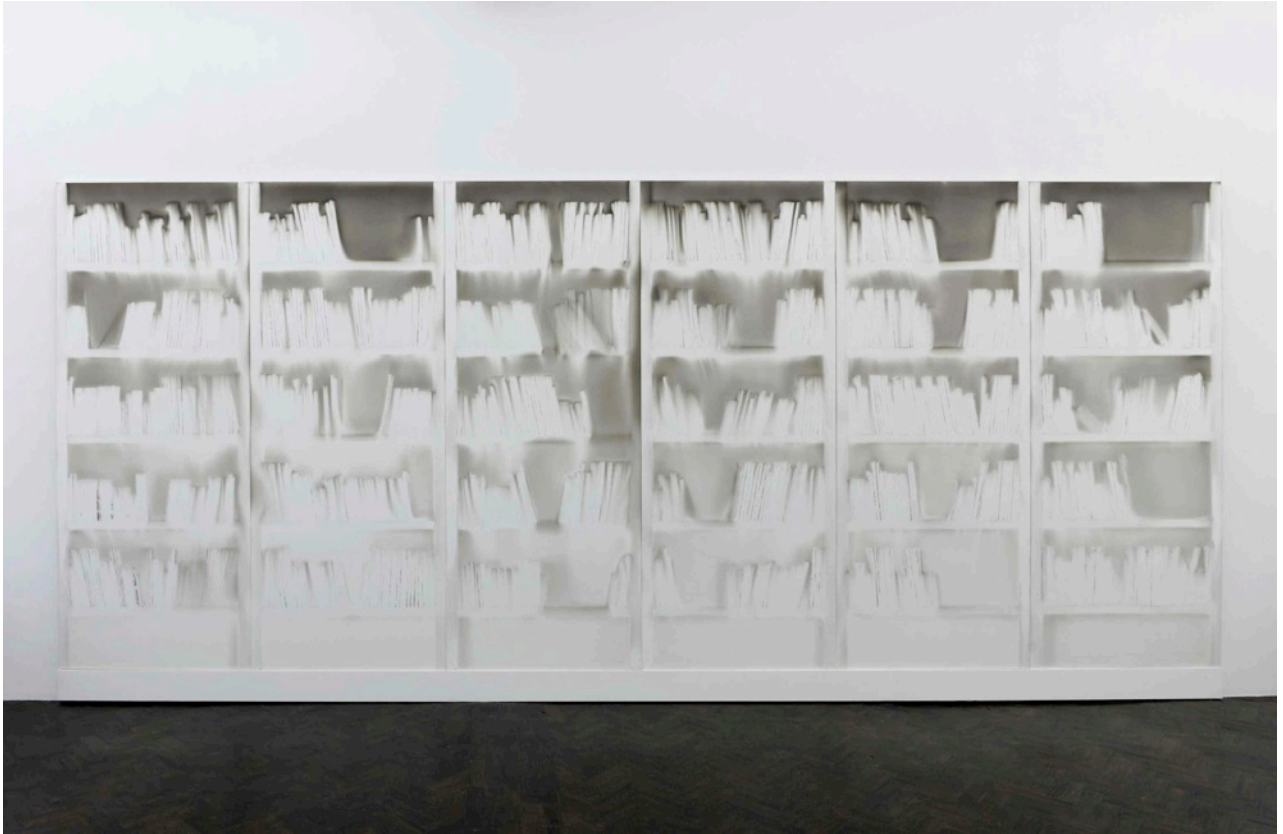


Figura 65- Claudio Parmiggiani. *Untitled*. Humo y ceniza sobre madera. 2008.

Otro ejemplo contemporáneo de la grisalla, es la serie de retratos con azúcar sobre papel negro, del artista brasileño Vic Muniz, titulado *Sugar Children*. Bajo una gran influencia del puntillismo de Seurat, Muniz recrea con el azúcar, retratos de los niños que viven en los cañaverales de la isla de Saint Kitts en el Caribe. (Fig. 66)

Los retratos dibujados con el azúcar son fotografiados y lo que se presenta es el registro fotográfico del trabajo. Luego de la foto, el trabajo es descompuesto y el azúcar es depositado en unas urnas, y guardado.





Figura 66- Vic Muniz. *Sugar Children*. Fotografía. 1996.

El azúcar de Muñiz, hecho polvo blanco, constituida por grises en contraste con el fondo negro, conforma la "carne" de los niños de los cañaverales, su presencia, la sangre blanca. Pero sigue siendo una presencia efímera, en la cual el polvo, con el soplo del aire, desaparece.

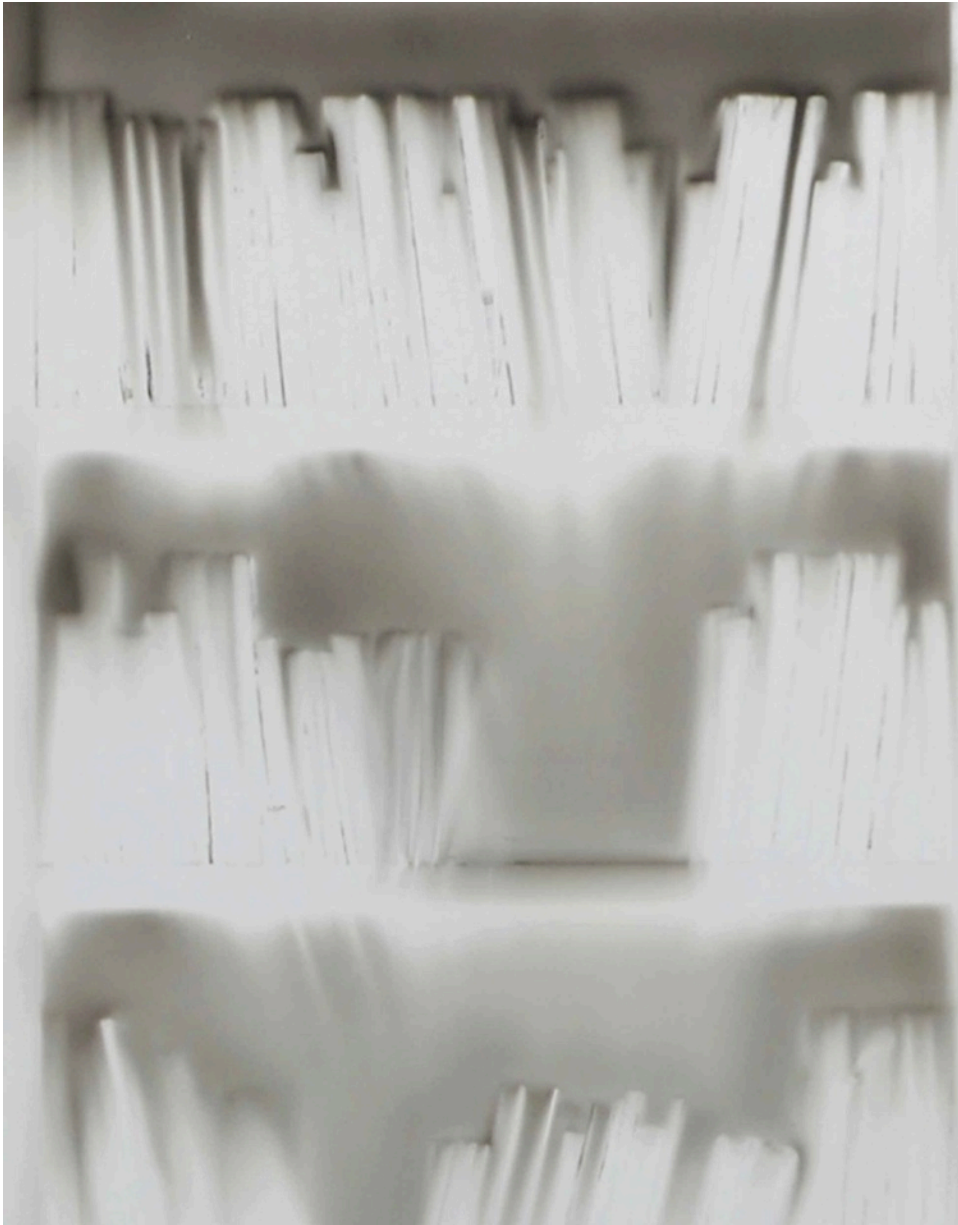


Figura 67- Claudio Parmiggiani. *Detalle*. 2008.

El artista italiano Claudio Parmiggiani realiza, desde finales de los años 90, una serie de pinturas con cenizas, produciendo polvo y humo sobre objetos que luego son removidos, indicando su ausencia. (Fig. 64 y 67)

La producción del polvo se da por la quema de gomas de autos. Luego, la sala de exhibiciones es cerrada e impregnada con el humo producto de la quema. Una gran nube negra se apodera de toda la superficie. Después de un tiempo, los objetos son retirados, quedando sus rastros en cenizas. La técnica fue nombrada por el artista como *delocazione*<sup>34</sup>. Muy influenciado por las pinturas con fuego de Yves Klein y la

<sup>34</sup> Claudio Parmiggiani produjo su primer *delocazione* en 1970. El término significa dislocamiento, en el sentido de separación entre un cuerpo y su esencia.

obra *Criadero de Polvo* de Marcel Duchamp. La fantasmagoría proporcionada por el rastro del objeto, difuminadas en la superficie de la pared, añade a ese aspecto de *grisalla psíquica* a que se refiere Didi-Huberman. (2014)

El artista ha producido una serie de estanterías monumentales, como si fueran bibliotecas completas, donde solo es visible la silueta de un rastro dejado por el fuego, evocando a un evento, una destrucción, un sentido de ausencia y presencia de la memoria de cientos de bibliotecas consumidas por el fuego a consecuencias de guerras y conflictos, pasados y presentes.

Al final, como señala Benjamin, no existe un monumento a la cultura que no sea, a la misma vez, un monumento a la barbarie. Influenciado por el pensamiento de Benjamin, Didi-Huberman comenta que cada vez que una memoria es rescatada, cada texto salvado de las cenizas, cada imagen en que se fija la mirada, se debe pensar en las condiciones que impidieron su desaparición.

*Sabemos que cada memoria está siempre amenazada por el olvido, cada tesoro amenazado por el pillaje, cada tumba amenazada por la profanación. Así, cada vez que abrimos un libro — poco importa que sea Génesis o Los ciento veinte días de Sodoma —, tal vez debiésemos reservar unos minutos para pensar las condiciones que hayan tornado posible, o el simple milagro, de que estos textos estén aquí, delante de nosotros, que hayan llegado hasta nosotros. Existen tantos obstáculos. Quemaran tantos libros y tantas bibliotecas. (Didi-Huberman, 2012, p. 209)*

Para el escritor argentino David Oubiña, la obra de Parmiggiani provoca un silencio, un silencio apoderado por el fantasma de la destrucción. Ante esto, se pregunta: *¿cuáles son las huellas no demasiado indelebles que quedan allí donde hubo algo?* (Oubiña, 2011, p.31)

En lo que atañe el trabajo práctico en el salón de pintura, el polvo, del aire, los pigmentos, el carbón, lápices, son elementos potencialmente expresivos en la formación de grisallas. Al adherir la tela en contra de la superficie y arrancarla, se incorpora este elemento grisáceo que es la comprobación de la ley de la conservación de la materia de Lomonósov/Lavoisier: La materia no se crea ni se destruye, simplemente se transforma. De esta forma, el pigmento utilizado para la fabricación de la pintura, en sí, es una partícula de la *materia-color*. El tiempo convierte la materia en polvo y el polvo se “invisibiliza”. Al rescatar la superficie gris que se va formando con el polvo, vemos las capas anteriores, las acumulaciones de pigmentos de otros tiempos, de varias memorias.

En este sentido, el polvo unifica todas las cosas; es la presencia de la nada y del vacío. El polvo es monocromático, y sugiere un vacío. La obra monocromática de Yves Klein, por ejemplo, pretende presentar todo lo que se escapa, todo lo que no se puede percibir.

Anne Cauquelin describe la pintura monocromática como una estrategia para *presentar de manera sensible aquello que escapa a la percepción – el vacío, la nada*. (Cauquelin, 2008, p.79)

Cauquelin destaca a Yves Klein como uno de los principales representantes del monocromo, con la serie *IKB monochrome*, desde 1947 hasta 1962. Klein produjo casi doscientas pinturas monocromáticas durante su vida. (Fig. 68)

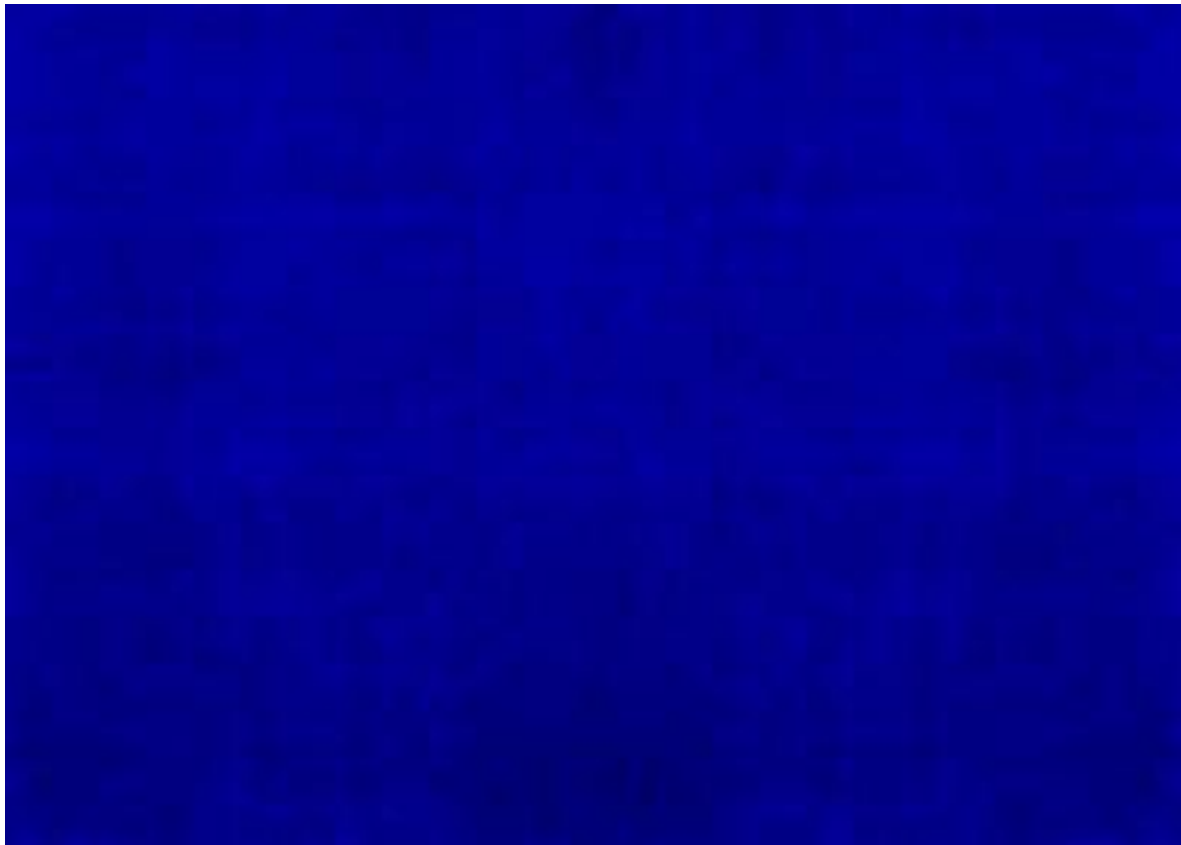


Figura 68- Yves Klein. *Monochrome IKB2*. 1960.

Para Klein, el monocromo es una manera de rechazar la idea de representación en la pintura y acercarse a una espiritualidad plena a través de conceptos como el vacío o lo inmaterial. En este contexto, una vez más, se puede inferir que los orígenes de buena parte de las obras aquí presentadas descansan en Marcel Duchamp, Yves Klein y en Kasimir Malevich.

Según Cauquelin, ambas propuestas, la de Malevich y la de Duchamp, parten de la idea de negación, de un nihilismo de silencios y de vacíos que, formando parte de las vanguardias modernas, cargan con su contradicción y establecen puentes para el artista contemporáneo, para la expansión de la pintura. (2008)

Cuando Marcel Duchamp rechaza la idea de autoría, distanciándose de su propia obra, negándola de cierto modo, está buscando ese vacío, esa negación de los ideales del arte moderno; *busca el azar*. (Cauquelin, 2008, p.38)

Lo cierto es que después de Duchamp y Malevich, los artistas han pasado de realizar *objetos de arte a objetos de pensamiento*. (Paz, 2004)

Y, de forma contundente, han cuestionado los ideales modernos. Como señala Octavio Paz, todo lo que hizo Duchamp era parte de un intento de *sustituir la pintura-pintura por la pintura-idea*.

*Esta negación de la pintura que Duchamp llama olfativa (por su olor a terpentina) y retiniana (puramente visual) fue el comienzo de su verdadera obra. Los propios readymades fueron creados para no ser juzgados si son bellos o feos, justo porque no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a la obra. (...) La pintura se convierte en una cartografía simbólica y el objeto en idea. Esta reducción implacable no es realmente un sistema de la pintura sino un método de investigación interior. No es la filosofía de la pintura sino la pintura como filosofía.* (Paz, 2004, pp.10-14)

## **2.3. EL AIRE COMO PRESENCIA**

Se denomina aire a la mezcla homogénea de gases que constituyen la atmósfera terrestre y que permanece en la Tierra por la acción de la gravedad. El aire es esencial para que exista la vida en el planeta. Está compuesto por nitrógeno (78%), oxígeno (21%), humedad (0-7%) y otras sustancias (1%).

El aire es transparente la mayor parte de las veces y es invisible. La fascinación por esta sustancia ha llevado una serie de artistas a tratar de representar, narrar, meditar, componer y de experimentar con el aire.



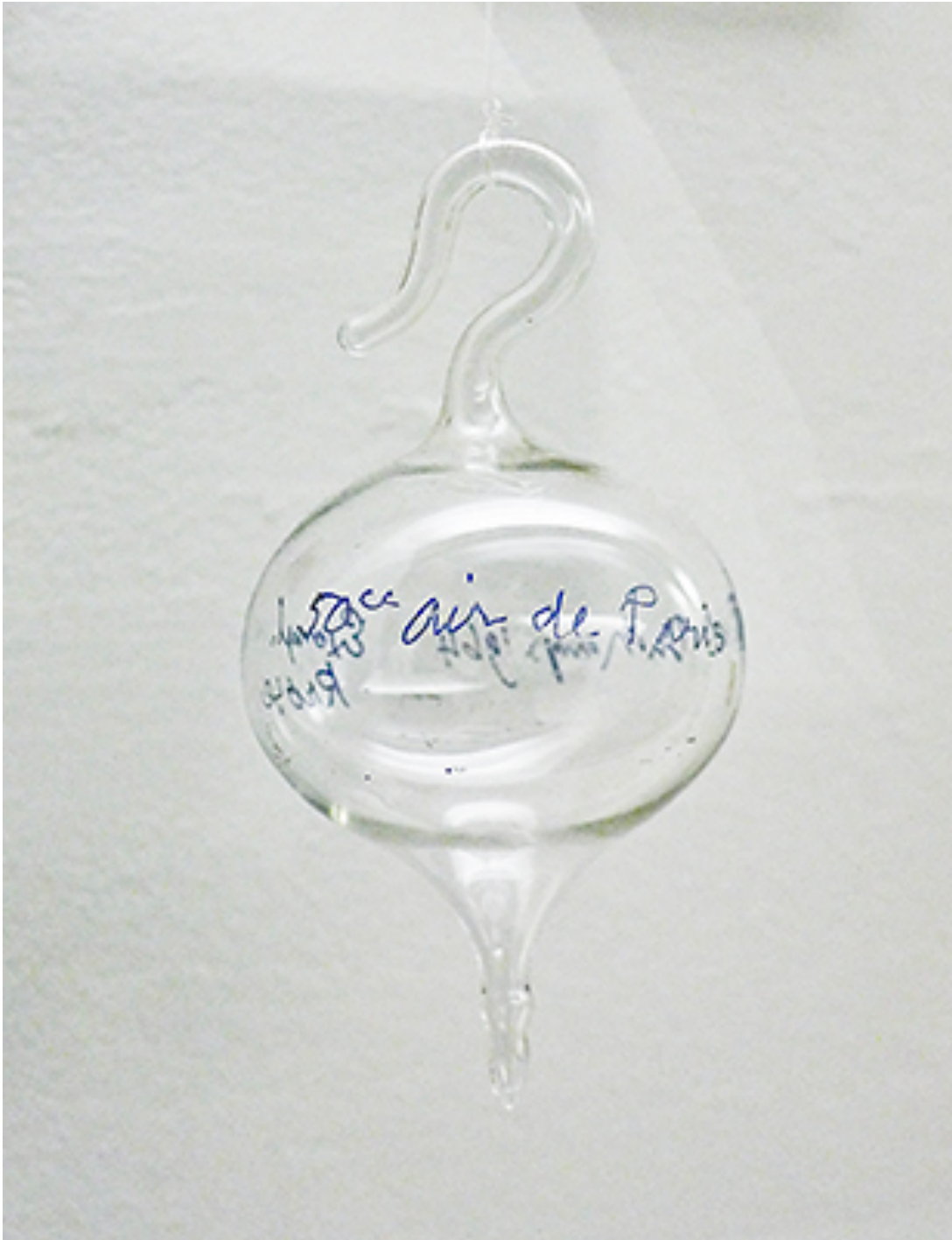


Figura 69- Marcel Duchamp. *Aire de Paris. Readymade.* 1919.

Para esta investigación, el aire es un elemento de identificación y de intercambio perceptivo. El aire que compone un salón de pintura en una escuela de arte, es denso y tiene olor. Pasa a ser un elemento esencialmente material, aunque invisible. Todas las micro partículas que se desprenden de la práctica del hacer arte se depositan en las superficies, pero antes, son inhaladas, son llevadas y traídas, existe un intercambio de reacciones químicas y físicas diversas.

Desde que el arte ha dejado de ser considerado apenas visual, para registrar manifestaciones en otros sentidos, artistas de todas disciplinas se han aventurado a incorporar esta sustancia dentro de su discurso poético.

Un ejemplo absoluto y paradigmático, que vale la pena presentar nuevamente, es Marcel Duchamp.

En su *readymade*, *Aire de Paris*, incluye en el interior de una ampolla de cristal, el aire proveniente de la ciudad de París, inodoro e incoloro. Duchamp presenta una mirada poética y romántica a lo invisible. (Fig. 69)

Como señala Merleau-Ponty, la invisibilidad existe en el rastro de lo visible, en la cotidianidad. En la obra, Duchamp establece un vínculo topográfico con lo contingentemente invisible, que lo define como *Infraleve* o *Inframince*. Se trata de estos pequeños momentos, frágiles por su no materialidad, que son extraídos de la experiencia de la cotidianidad. (Merleau-Ponty, 2010)

*Lo posible es un infraleve. La posibilidad de que varios tubos de colores lleguen a ser un Seurat, es "la explicación" concreta de lo posible como infraleve. (Duchamp, 1992)*

En *Aire de Paris*, Duchamp utiliza las características invisibles del *infraleve* para evocar, poéticamente, un ambiente específico, un recuerdo, una memoria, llevada a una persona amiga, que extraña estar en París.

En el sentido poético del *ausente-visible*, la obra de Duchamp parece desplazarse a través de la figura del vidente, como señala por Merleau-Ponty:

*Sumergido en lo visible por su cuerpo, siendo él mismo visible, el vidente no se apropia de lo que ve: sólo se acerca por la mirada, se abre al mundo. Y de su lado, este mundo del cual forma parte no es "en sí" o materia. (Merleau-Ponty 2010, p. 16)*

El ciego (*ab oculis*), en términos *Merleau-pontyanos*, simboliza el que ve.

*Puesto que aquello que hay que ver y también que pintar, nunca queda absorbido en lo visto y representado, siempre permanece algo invisible en lo visible, algo irrepresentable en lo representado, de tal modo que el acontecer de la expresión no descansa. (Waldenfels, 2014)*

Los *infraleves* son recuerdos de una presencia, constituyendo la presencia de una ausencia. Una obra no llega a ser una obra *en sí*, si no se vislumbra ese componente *infraleve*, que son los fenómenos que se acumulan detrás de la formación visible de la obra.

No es lo visible, pero no puede existir sin ello. Justamente lo contrario de los planteamientos cartesianos, dado que, para Descartes, es evidente que no se puede representar sino las cosas existentes para los ojos, ya que la representación es una proyección por apariencia *en ausencia del objeto verdadero*. (Merleau-Ponty, 2010, p. 34)

El artista norteamericano Robert Barry, devuelve a la atmósfera diferentes gases que se encontraban atrapados en sus botellas comerciales. *Inert Gas*, de 1969, presenta la disipación de un elemento, contenido en una medida específica, en la inmensa expansión invisible de la atmósfera. Barry establece un paralelo con el *ausente-visible* de la imagen del espejo, indicando una paradoja de lo *real-invisible* con la referencia reflejada. (Foucault, 1979).

En las obras presentadas a seguir, el elemento aire está presente dentro de esta relación *ausente-visible*, formando parte del discurso del artista. El aire es también un elemento indispensable en el trabajo práctico de la investigación. Varios trabajos del *Capítulo 6* presentan las marcas que deja el aire, en el proceso de adherir una superficie con la otra, generando composiciones aleatorias. El aire que queda atrapado entre superficies, crea formas vacías, entre el material que se desprende y el que no adhiere.

## 2.4. ERASED DE KOONING, ROBERT RAUSCHENBERG

*Borrar es meramente una cuestión de hacer con que las cosas desaparezcan: Sin embargo siempre existirá algún detrito esparcido al final... algún recuerdo de la violencia que implica el acto de borrar y hacer con que el mundo parezca nuevo.* (Dillon, 2006)

La invisibilidad, para la modernidad, siempre se ha visto como algo desapercibido e insignificante, pero también como algo curioso y permeado de misterio.

La invisibilidad supone que algo está ausente y que falta. La falta puede ser comparada, en términos lacanianos, al deseo o búsqueda por lo que se perdió. A la vez, puede ser la sensación de algo que se haya completado, terminado.

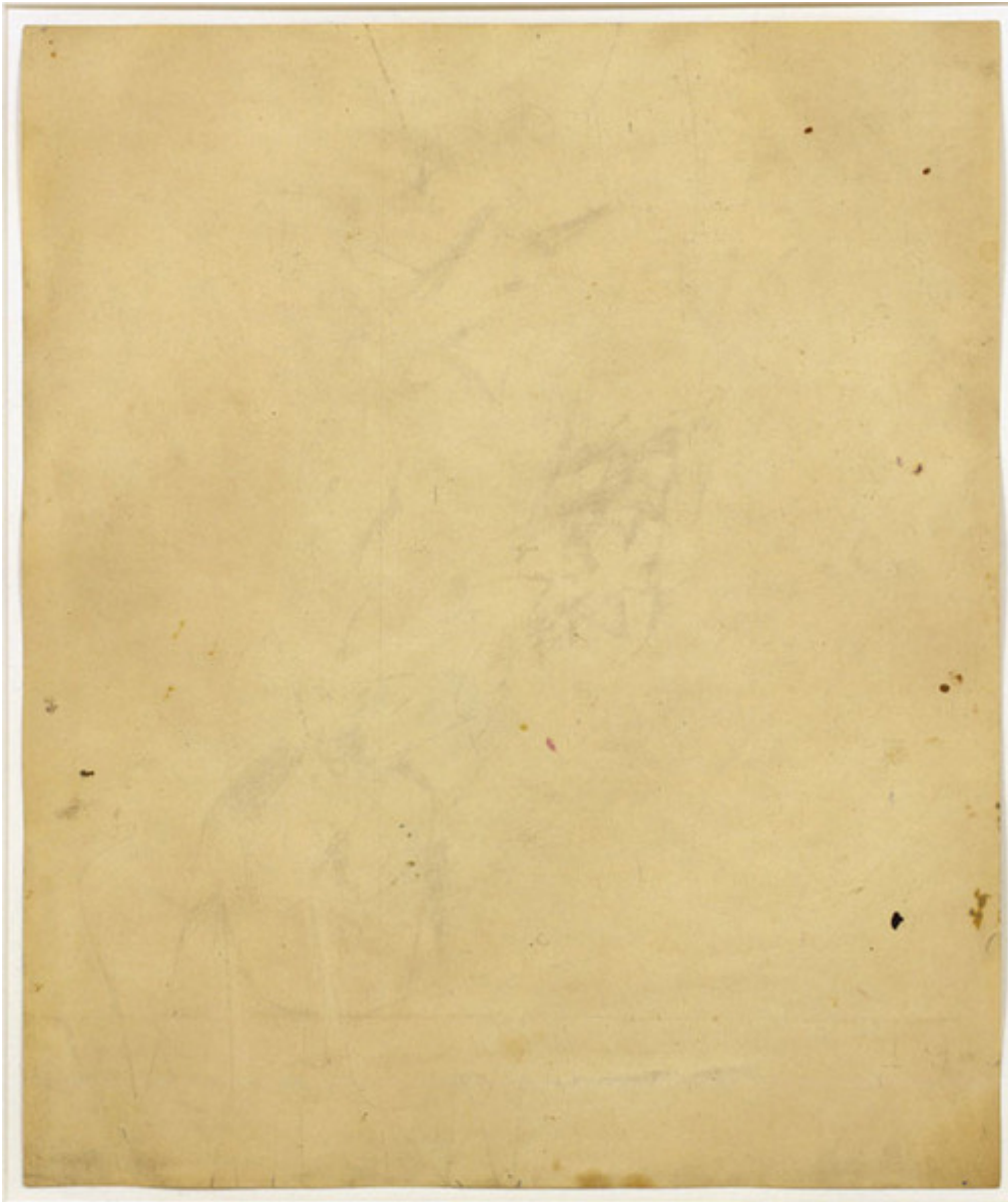


Figura 70- Robert Rauschenberg. *Erased De Kooning Drawing*. 1953.

Robert Rauschenberg decide borrar un dibujo del artista norteamericano de origen neerlandés Willem De Kooning. En 1953, Rauschenberg se presenta en el taller de De Kooning en Nueva York. A pesar de que De Kooning no comprendió la propuesta del joven artista, este decidió participar. De Kooning le enseña dos portafolios; luego le dice a Rauschenberg que le daría un dibujo imposible de borrar. El dibujo formaba parte de una colección realizada en técnica mixta. (Fig.70)

De Kooning lo presenta como un reto a Rauschenberg, dudando un poco del éxito de su trabajo. El dibujo contenía técnicas variadas como crayón, tinta y lápiz por lo que la tarea de borrarlo sería, en principio, algo difícil. De esta forma, 30 días después, Rauschenberg presenta la obra: *Erased De Kooning Drawing*. Como explica el mismo artista:

*Me dije a mi mismo que la única solución era hacerlo con una obra de arte de un artista famoso. En esa época De Kooning era el artista más reconocido en el ámbito internacional. Como lo conocía, compré una botella de Jack Daniels y fui a llamarlo a su puerta, pacientemente, esperando que él no estuviera. Pero estaba. Entré, bebimos una copa y le expliqué lo que quería hacer. Él primero me respondió: Bien, esto no me gusta, pero entiendo tu idea y no quiero interferir en tu trabajo. Cogió entonces un cuadro sobre el que estaba trabajando, lo apoya contra un armario y fue por una carpeta de donde saca un dibujo: Bien, voy a darte algo que es imposible de borrar. Fue una locura el tiempo que llevé para borrar la imagen. Y lo conseguí completamente aunque cuando se da la vuelta, se ve todavía por detrás. (Rauschenberg, 2006, pp. 33-34)*

La propuesta de Rauschenberg combina la idea de apropiación con el conceptualismo, y de esta mezcla surge un nuevo acercamiento al concepto de lo *in-visible* en el espacio pictórico. El dibujo de De Kooning sigue existiendo, solo que en el ámbito de lo *in-visible*, ocultado por el efecto y la acción de borrar.

A través de esta nueva perspectiva, Rauschenberg se adelanta, a lo que diez años más tarde, habrá de ser lo central en el movimiento del arte conceptual, cuyo énfasis se ubica en el objeto que representa la idea.

La acción se concibe como una manera de acercar la pintura a la escritura, ya que la práctica de borrar y rescribir sobre ideas de otros es inherente a la escritura, a ejemplo del palimpsesto.

Si se añade a esto, la idea de Picasso de que cualquier cuadro es la suma de varias destrucciones y la de Duchamp, de que todo arte es un conjunto de apropiaciones, lo presentado por Rauschenberg es algo completamente revelador bajo la óptica de la dialéctica entre presencia y ausencia.

Se observa que este artista juega con el concepto de autoría, cuestionado anteriormente por Duchamp con el *readymade*, pero logra llevar su acción a nuevos planteamientos, hacia la obra de otro artista. De esta manera, podemos inferir que el proceso de apagar, borrar, despojar una obra de un artista de gran valor comercial e histórico como De Kooning tiene implicaciones sobre la idea de continuidad lineal de la propia historia del arte.

William De Kooning fue la figura más importante para el expresionismo abstracto de la época. Por ello, la selección de este por parte de Rauschenberg no fue una casualidad.

A Rauschenberg le fascinaba por su obra, llegando a retratar su estudio en 1952.



Asimismo, De Kooning era una de esas figuras icónicas en la escena artística de Nueva York. El crítico de arte norteamericano Vincent Katz, señala sobre el gesto iconoclasta de Rauschenberg que, física y metafóricamente trata de superar la estética anterior en una actitud de reverencia y a la misma vez de usurpación.

*Percibí que una de las cuestiones tratadas es la superación de una estética, indicando que la remoción de una estética puede permitir la aparición de otra. (...) El gesto de Rauschenberg es icónico e iconoclasta a la vez, aunque el acercamiento haya sido gentil y personal. Tenía una fascinación con De Kooning. (Katz, 2003)*

La remoción de una estética permite el surgimiento de otra. La estrategia utilizada por Rauschenberg para superar la estética abstracta expresionista parece apoyarse en la negación de todo sentido del arte por el arte, como señala el artista:

*No se trata de arte por el arte, tampoco arte contra el arte. Estoy para el arte, pero para el arte que no tiene que ver con el arte. Y para el arte que tiene todo que ver con la vida y nada que ver con el arte. (Rauschenberg, 2006, p.30)*

Sin embargo, el "no" de Rauschenberg no significa la muerte de la pintura o la muerte del Expresionismo Abstracto como muchos lo clasificarían. Tal como señala Cauquelin el "no" no significa mínimamente que la pintura haya desaparecido, al igual que el vacío de la galería no significa que la galería haya sido borrada de la escena del arte. (2008)

Al contrario, la pintura es tan o más visible cuando es expuesta en ausencia. *Si el objeto pintado desaparece, lo que resta disponible a la visión es el mismo acontecimiento de su desaparición. (Cauquelin, 2008, p. 81)*

El resultado del trabajo no es un papel vacío, o un fantasma de algo que estuvo. La idea central está en resaltar lo ausente. Lo que se "invisibiliza" no significa que haya desaparecido. El dibujo en técnica mixta de De Kooning deja de aparecer. Sin embargo sigue existiendo, existe en potencia, revelando la cosa del acontecer de su desaparición. Es decir, sigue existiendo en otra forma, en el campo de lo *no-visible*.

En la práctica de los artistas antropófagos brasileños de los años 1920 se puede notar un paralelo. Cuando un artista "devora" la obra de otro artista, lo hace como un gesto de "devoción", de admiración y de un deseo de fortalecerse con el "espíritu" del otro. Es una referencia a la práctica caníbal de tribus amazónicas. Cuando la artista brasileña Tarsila do Amaral, se "come" la obra de Pablo Picasso, lo hace con el ímpetu de "vomitar" a un Picasso en potencia a través de una transformación y un desplazamiento que hace que la obra siga teniendo los elementos de un Picasso aunque, digerido y

masticado por Tarsila. Con esto podemos sugerir que el movimiento antropofágico de los años 1920 en Brasil es un antecesor de la apropiación en el arte y sigue teniendo repercusión en varios artistas contemporáneos (Paes, 1995).

*Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, readymade y obra original. La materia que manipula ya no es materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros. (Bourriaud, 2009, p. 5)*

En *Erased De Kooning Drawing* se puede notar algunas marcas del proceso meticuloso de borrar que le tomó a Rauschenberg varias semanas de trabajo. El proceso fue acompañado por el artista norteamericano Jasper Johns quien relata la compulsión adictiva de su amigo y la cantidad de 40 gomas gastadas durante un mes. Johns describe que al final del proceso *finalmente la superficie parecía viva, activa, como un palimpsesto, una fusión entre dos mundos.* (Dillon, 2006).

Las poéticas del vacío, del espacio en blanco han sido tratadas a través de otros medios como en la música y el teatro. El director de teatro inglés Peter Brook, en su texto *Empty Space*, de 1968, alude a ese concepto de teatralidad del espacio vacío, de una potencialidad de la nada y del ausente.

Nicolas Bourriaud indica también que la idea de vacío y de borrar marcas, se ha dado a través de la apropiación del arte y de reproducción:

*Entre los artistas que cuestionaron directamente la noción de firma hallamos a Mike Bidlo, Elaine Sturtevant y Sherrie Levine, cuyos trabajos se basan todos en la reproducción de obras del pasado aun cuando desarrollan estrategias diferentes. Cuando expone la copia fiel de un cuadro de Warhol, Bidlo lo titula *No Duchamp (Bicycle wheel, 1913)*. Cuando Sturtevant expone la copia de una tela de Warhol, conserva su título original: *Duchamp, rincón de castidad, 1967*. Levine, por su parte suprime el título en lugar de la mención de un desfase temporal: *Untitled (After Marcel Duchamp)*. Para los tres artistas, no se trata de hacer uso de esas obras sino de reexhibirlas, disponerlas de acuerdo con principios personales, creando cada cual "una nueva idea" para los objetos que reproducen, según el principio duchampiano del readymade recíproco. (Bourriaud, 2009, p. 114)*

## 2.5. 4'33'', JOHN CAGE

Es en la música que encontramos un paralelo a la obra de Raushenberg. Cuando John Cage presenta su obra musical titulada *4'33''*, de 1952, lo aleatorio, la improvisación, la fluidez y el azar entraron en la escena del arte de forma contundente, componiendo el espacio con el vacío, de forma similar al dibujo borrado de De Kooning, y al *Blanco sobre blanco* de Malevich. Se cuestiona: ¿música o arte conceptual?, frente a esta obra de pensamiento, invisible e impredecible.

En la exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona<sup>35</sup>, dedicada al compositor y artista, la crítica de arte norteamericana Julia Robinson, se pregunta: *¿por qué presentar una obra de un compositor en un museo dedicado a las artes visuales?* (Robinson, 2010a, p. 10)

Como se ha señalado desde el principio de esta investigación, hoy día podemos ver, como al ampliarse la definición tradicional de lo que son las artes plásticas y sus medios de expresión, se han disuelto las fronteras que limitaban su definición típica dentro del modernismo.

Sin embargo, en la época en que Cage presenta su obra, esas mismas categorías tenían sus fronteras tan rígidas, lo que impediría visualizar su obra desde el prisma de las artes plásticas.

La composición de Cage consistía de unos intervalos de silencio en tres movimientos en los que se incorporaban los sonidos del público presente en la sala. (Fig. 71)

En la partitura existía una palabra escrita en vez de notas musicales. De este modo, *Tacet* indicaba al intérprete que había que guardar silencio y no tocar ningún instrumento durante los cuatro minutos, 33 segundos.

El material *sonoro* era compuesto por ruidos que se escuchaban del mismo espectador que lo iba componiendo durante la duración establecida, comprobando la casi imposibilidad del silencio.

---

<sup>35</sup> La exposición fue titulada: *La anarquía del silencio - John Cage y el arte experimental*. La exposición se inauguró el 23 de octubre de 2009. Julia Robinson fue la comisaria de la exposición.

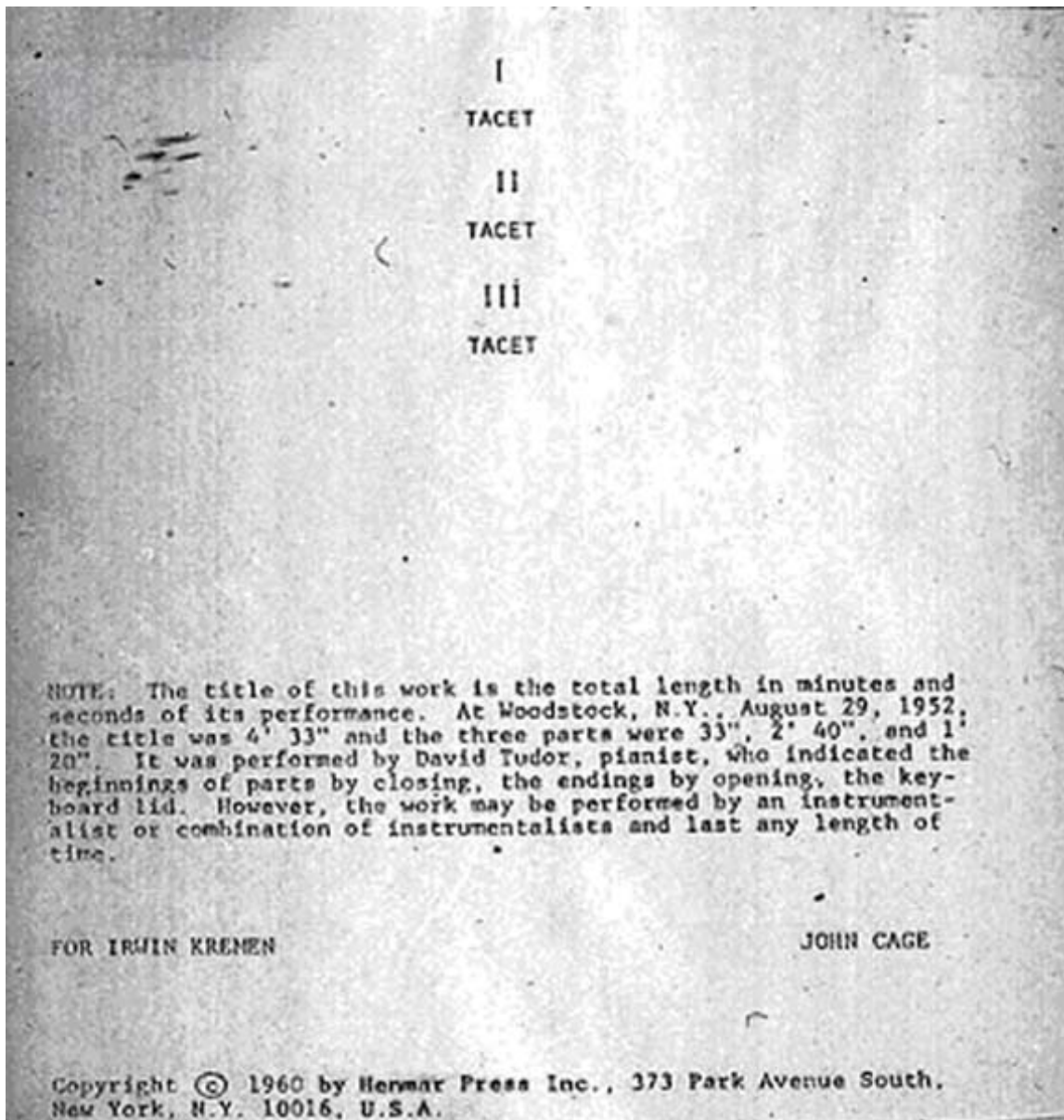


Figura 71- John Cage. 4'33". 1952.

Cada vez que era presentada la composición, se presentaba diferente según lo manifestado por dicho público al producir sonidos y ruidos aleatoriamente. La obra es ampliamente anclada en el concepto del azar de los postulados del grupo *Fluxus*, el cual pertenecía el músico, siendo uno de sus fundadores. Arte y vida fluían paralelamente eliminando por completo los aspectos de representación tradicional.

Según el crítico brasileño Ronaldo Entler, música y "performance" se entremezclaban en Cage, a tal punto que, frecuentemente, utilizaba una especie de *sorteo* para determinar el fin de una presentación. El artista estuvo muy influenciado por la filosofía oriental e incorporaba las lecturas del I-Ching en el concepto y ejecución de la obra. (2008)

Entler describe su importancia cuando establece que, dentro de todo elemento musical del siglo XX, Cage es ciertamente aquél que ha ido más lejos en la transgresión de las fronteras de su arte y añade:

*Sus partituras son marcadas por formas totalmente originales de anotaciones, muchas veces incorporando otros sistemas de signos, como mapas, dibujos o poemas. También se ha dedicado a una producción plástica y literaria, apoyada en métodos casuales semejantes al de su música. (Richter, 2008, p. 15)*

La composición "4'33"



Figura 72- Robert Rauschenberg. *White Paintings*. 1951.

En la última, además de interpretar el signo del blanco como silencio o ausencia, también aplicó la división en los tres paneles a los tres movimientos en su composición "4'33". Según Entler, estos ejemplos sientan las bases para una nueva interpretación del arte basado en lo inacabado, en el aleatorio y en lo imperfecto. Siento estos elementos esenciales para propiciar el arte de lo *no-visible*.



## 2.6. LA VIDE, ANTROPOMETRÍAS, YVES KLEIN

Si Duchamp hace uso de la pereza e indiferencia como motivos principales para la inacción, en el caso de Yves Klein ésta tiene un sentido más espiritual. Si la inacción de Marcel Duchamp se produce como resultado de una postura irónica (con buenas dosis de humor), incrédula y "antiartística", en el caso de Yves Klein, el vacío y lo inmaterial son formas de representar el "espíritu" en un sentido más trascendente, más próximo, para entender a la filosofía zen y el significado del aura. Como comenta Klein: *no me interesan los cuerpos, solo un alma de sensaciones.* (Aballí, 2007)



Figura 73- Yves Klein. *Le Vide*. 1958.

Se puede indicar la obra de Yves Klein, como uno de los pilares de la ausencia y del vacío en el arte. Es sin duda la figura más emblemática del movimiento *Nuevo Realismo*, siendo también uno de sus fundadores. (Robinson, 2010b, p. 26)

Este artista francés inauguró la exposición *Le vide*, el 28 de abril a 5 de mayo de 1958, en la galería Iris Clert de París. En aquella ocasión, Yves Klein vació la galería completamente y no instaló en ella ninguna obra. Mejor dicho, la obra era, precisamente, el vacío y la ausencia que se exponía. Klein transformó la Galería en obra, donde, por primera vez, el público podría entrar dentro de una pintura, dentro de un cubo blanco. Presentar un espacio extremadamente limpio conformó una estrategia monocromática de simplificación y de pureza.

El título completo de la instalación pictórica era *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée (Le Vide)*, que se traduce como La especialización de la sensibilidad en estado de materia prima en sensibilidad pictórica estabilizada (El Vacío).

*Klein convertía el espacio de la pintura en el de un campo conceptual cargado, en parte environment y en parte acción temporal, pero más próxima a un evento en todo el sentido de la palabra: del medio a los medios. Dado que la obra adoptaba la forma de un monocromo (blanco) tridimensional, planteaba una paradoja emblemática: fundía la pintura blanca y el cubo blanco, poniendo 'en venta' el todo y la nada.* (Robinson, 2010b, p. 29)

El objeto de presentación no tenía que ver con el objeto palpable y sí con la falta de definición de objeto, o, según sus términos, con una obra pictórica inmaterial. Klein materializaba la idea de que el público experimentara *lo intangible, el aura sagrado del color, el desmaterializado en el espacio.* (Alison, 2005, p. 118)

En dicha exposición, el artista determinó no enseñar nada que fuera visible a los ojos de un público ansioso. Cerca de 3 mil personas habían comprado la taquilla de entrada, y esperaban su turno entre pequeños grupos que se organizaban para “ver” el vacío de Klein en un espacio de 20 metros cuadrados.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> La invitación de la exposición servía de taquilla de entrada, ya que la persona debería presentarla y pagar 3 francos. El texto de la invitación decía lo siguiente: “Iris Clert le invita, con su presencia espiritual, al evento lúdico y positivo en una nueva dimensión de lo sensible. Esta representación de una síntesis perceptible permite a Yves Klein ir en busca de la emoción pictórica estática y directamente comunicable”.

El único elemento visible, quizás, era la bebida azul<sup>37</sup> que servían a los invitados. Como si la obra de Klein pudiera incorporarse al cuerpo de los observadores en forma líquida para una especie de comunión entre el espíritu y el mundo visible. Luego, todos tendrían su orín de coloración azulada. El azul Klein. Al final, para Klein: *¿Qué es el azul? Azul es el invisible volviéndose visible.* (Klein, 1982)

Klein establece una marca, que es su color, y el color se imprime a los que se exponen a la experiencia cromática invisible, a la doctrina Klein, una inmaterialidad espiritual tan densa como el aire.

Klein anuncia, de esta forma, la época neumática en el arte. El *pneuma*, del griego, significa el aire pero también la respiración, el aliento, el principio vital de cualquier ser humano. Klein utiliza la fuerza vital de la respiración para, de esta forma, llenar el espacio de la Galería de ese elemento invisible pero poderoso y penetrante. Klein juega con el aire, lo esparce, lo comparte, lo hace visible.

Según relató el artista, la galería vendió dos obras inmatrimales esa noche, y los compradores se mostraron muy satisfechos con la adquisición. En su libreta, Klein escribe sobre el evento:

*Entre dos y tres mil personas están en la calle; la policía está tratando de mantener el orden. Los policías exigen una explicación del porqué cobrar 3 francos para asistir a la nada.* (Klein, 1982)

Esta acción o esta aparente inacción por parte del artista que no presenta al público ninguna obra, como si el objetivo del arte fuese, literalmente, mostrar lo que no puede verse. Ello posiblemente seguía la idea de Paul Klee, cuando afirma que el arte no reproduce lo visible, sino que lo torna visible.

*(...) toda visibilidad se dirige hacia la periferia, que se vuelve entonces un área de "sobresensibilidad" y pasa para el primer plano, volviéndose, a su vez, el propio centro de la obra. A partir de ahí, la galería adquiere una dimensión artística, ella se vuelve obra y reivindica un estatuto de autor en partes iguales al estatuto de artista.* (Cauquelin, 2008, p. 83)

---

<sup>37</sup> La bebida se componía de gin, cointreau y el colorante azul de metileno.



Figura 74- Yves Klein. *Antropometrías*. 1958.

Klein establece una diferencia entre lo que se presenta, los objetos, y dónde se presenta, el espacio. El espacio, de esta manera, puede ser utilizado como idea plástica, como un contrapunto a lo visible, siendo él mismo más importante que la propia obra.

*Para mí, la pintura dejó, actualmente, de depender del ámbito sensorial de la visión: ella está en función de la única cosa que realmente no nos pertenece: nuestra propia vida.* (Weitemeier, 2005, p. 34)

El 27 de junio de 1958, Yves Klein hizo un experimento en la casa del teórico del judo Robert Godet, que consistió en cubrir a una modelo desnuda con el color azul e imprimir su piel sobre un papel extendido en el piso.

La superficie del papel quedó marcada por las huellas que el cuerpo de la modelo imprimía sobre él. Surgió entonces la idea de *pinceles vivientes por control remoto* y una serie titulada *Antropometrías*. (Klein, 1974)

Más tarde, Klein define este gesto:

*Casi siempre pinto modelos y, desde hace algunos años, con su colaboración activa. La modelo crea dentro e incluso fuera del taller un ambiente sensual que confiere estabilidad al material pictórico. Por lo tanto, probé a utilizar modelos vivos (...) Esta fue la solución al problema de la distancia en la pintura: mis pinceles eran vivos y con control remoto.* (Klein, 1974, p. 48)

Para Klein, la antropometría lograba retener la vida a través de la huella, una vida presente y ausente al mismo tiempo. La obra constituye una reflexión sobre el vacío y la ausencia. Lo inmaterial es un modo de representar el espíritu en un sentido más trascendental, más próximo a la filosofía *Zen*.

Según la historiadora del arte alemana Hannah Weitemeier, Klein había creado un cuerpo antropométrico, reduciendo a la medida del tronco que, según él, es la forma de expresión más concentrada de energía vital y representa la salud que conduce a la existencia. (1995, p. 55)

En *Antropometrías de la Época Azul*, de 1960, Klein montó un escenario completo para una acción performática en la Galería *Internationale d'Art Contemporain*. (Fig. 75)

El artista se presentó con un *smoking* negro como un director de orquesta y con un gesto en la mano. La orquesta empezó a tocar la *Sinfonía Monótona-Silencio*, con una nota sostenida por veinte minutos seguido de otros veinte minutos de silencio. En este momento entran dos mujeres desnudas con pinceles y latas llenas de pintura azul.

Según el autor español Miguel Ángel Apezteguía Bravo, se creó una situación mágica, con *un acto de sublimación de la carne desnuda en un ritual erótico*. Como resultado, se produjeron una treintena de impresiones sobre seda, a las que llamaría *suaires* o sudarios. A las mujeres, Klein las iba dirigiendo como con un “control remoto” de voz en lo que Weitemeier definió como telequinesia<sup>38</sup>. (2003)

*Destacan conceptos como los de huella e ingravidez, así como el interés por crear un tipo de obra en la que se hace patente la ausencia directa del artista en la construcción de la obra.* (Apezteguía Bravo, 2003, p. 170)

Estas pinturas antropométricas se presentan como siluetas, a veces en formas positivas y otras veces negativas, donde el artista pulverizaba pintura sobre el cuerpo de las modelos o imprime el cuerpo directamente sobre el lienzo. De estas pinturas de cuerpos negativos, se destaca la que se titula *Hiroshima*, de 1961, reflejando las marcas de los cuerpos en ausencia sobre los muros y pisos de la ciudad bombardeada. Según Weitemeier, la ausencia de la carne es un reflejo de la muerte. (Fig. 76)

---

<sup>38</sup> Se define como el desplazamiento de objetos o personas mediante una acción a distancia por medio de la psiquis, lo paranormal, o la fuerza del pensamiento.





Figura 75- Yves Klein. *Antropometrías de la Época Azul*. 1960.

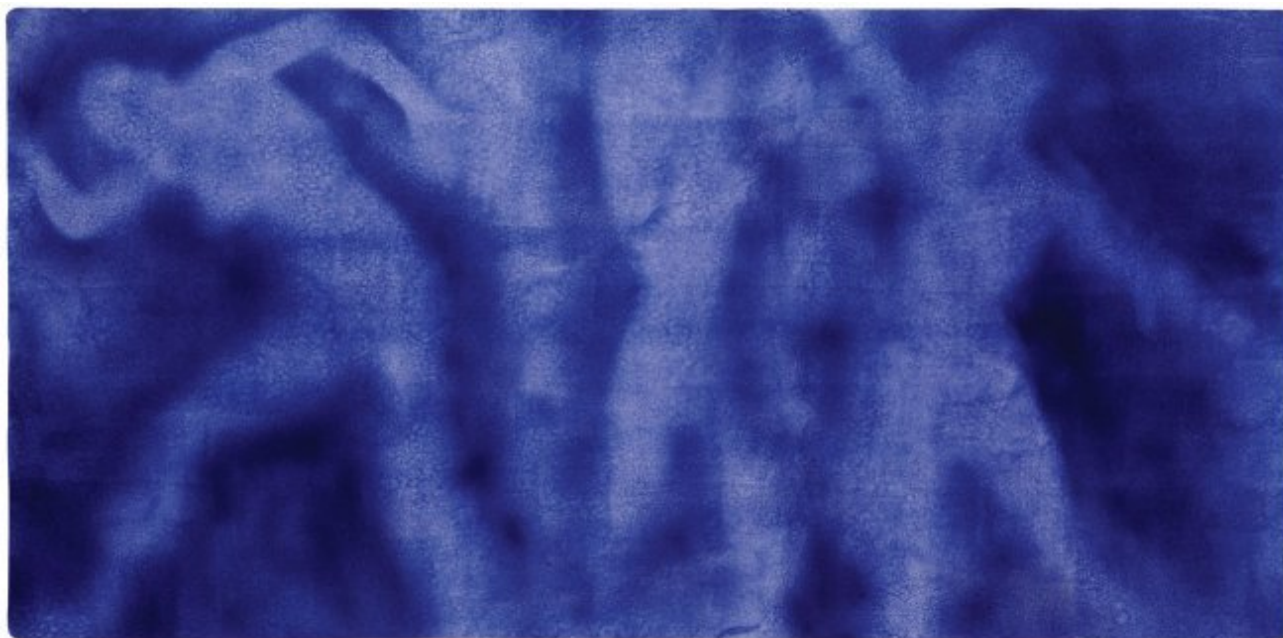


Figura 76- Yves Klein. *Hiroshima*. 1961

## 2.7. 2892, DANIEL SENISE

*Desde el comienzo, la idea de sudario me interesó como metáfora de la pintura.*  
(Senise, 2013)

Si se observa la obra 2892 del artista brasileño Daniel Senise, lo que se ve no es la ventana por la que contemplamos otra realidad: es la otra realidad. El espacio del cuadro es, ante todo, un espacio del aparecer y de *des-encubrir*, y no un espacio de representación de lo visible. Lo implícito se vuelve pieza fundamental en el juego entre ausente y presente.

Senise presentó en 2011 en la Casa França-Brasil, en Río de Janeiro, una instalación pictórica de setenta sábanas blancas. Estas fueron seleccionadas y montadas, formando dos grandes pinturas, una frente a la otra, tituladas *Blanco 2430* y *Blanco 462*. (Fig.77)

Las dos pinturas forman un pasillo largo donde el espectador parece estar entre medio de un inmenso espacio vacío. De un lado, sábanas blancas tamaño doble (2430) del otro, sábanas blancas tamaño simple (462).

Contrariamente a la instalación del artista norteamericano Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, de 1970, las pinturas de Senise no oprimen al espectador como lo hace la instalación de Nauman, debido al pequeño espacio entre los dos paneles, donde apenas se puede pasar. (Fig.78)

En la obra de Senise existe un espacio intermedio para la contemplación y la reflexión. En 1993, el artista donó sábanas a un motel en Río de Janeiro (2430) y a un hospital especializado en cáncer (462).

El resultado de la suma entre estos dos números es: "2892". Es el número hipotético de personas que podrían haber utilizado las sábanas. Se hace inevitable la asociación de las sábanas de tamaño dobles, donadas a un motel, con el sexo (presencia), y las de tamaño simples, donadas a un hospital, con la muerte (ausencia).

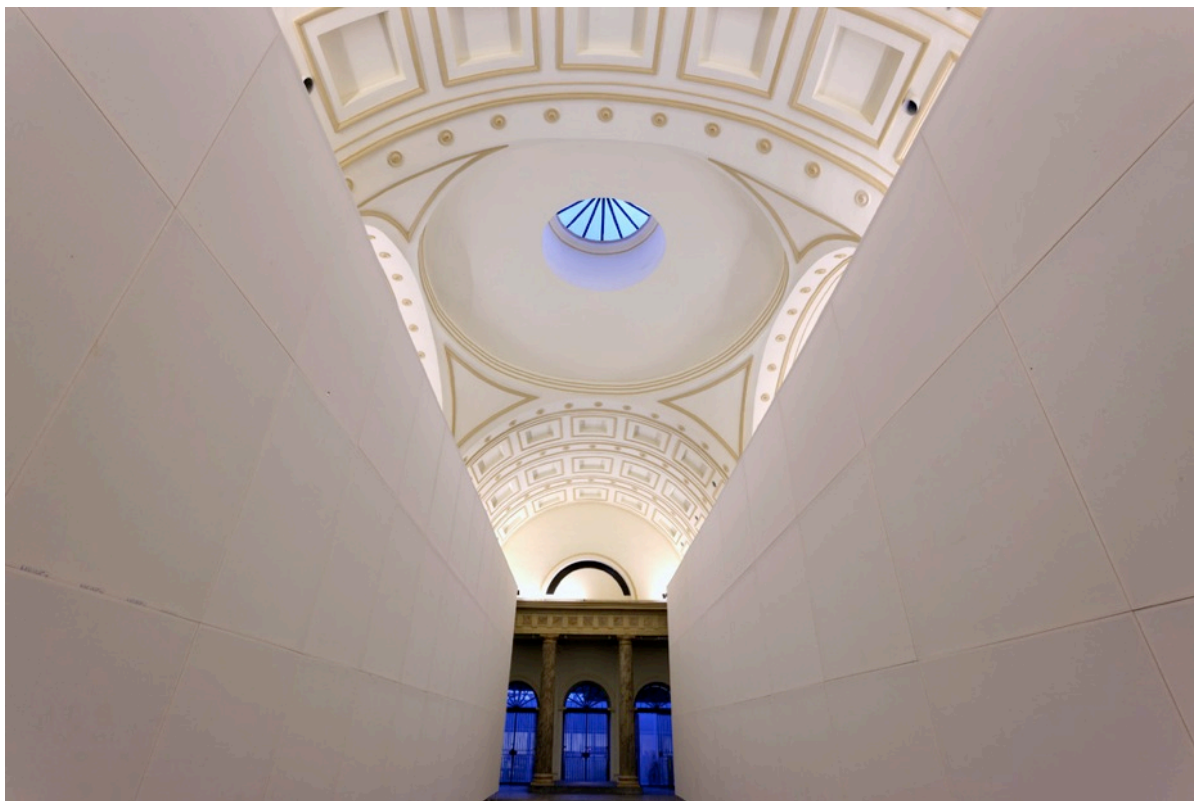


Figura 77- Daniel Senise. 2892. 2011.

Los conceptos de dolor/placer, goce/sufrimiento parecen componer el espacio vacío entre ambos paneles; parecen intercalar el aire que las rodea; parecen descubrirse.

En una primera instancia, el trabajo no refleja su uso. De lejos son sábanas blancas o casi blancas, de cerca se pueden notar pequeñas manchas, marcas, costuras, el sello del Instituto Nacional de Cáncer, entre otros elementos ínfimos en contraste con el gigantesco montaje.

La representación de elementos pictóricos se reduce al mínimo. Las sábanas fueron lavadas, repetidamente, con el propósito de eliminar los vestigios que, alguna vez poblaron su superficie. Rasgos, marcas de cigarrillo, sangre, semen, fluidos corporales diversos, parecen haber sido eliminados, restando un mínimo de marcas que, al no desaparecer, indican el propósito de la obra.

El pintor no interviene en las sábanas, simplemente las expone, las presenta. Es, por lo tanto, un *readymade*. La sábana se convierte en un poderoso índice. Si lo miramos desde el punto de vista historicista del objeto que cubre el lecho matrimonial u hospitalario, llegamos a una fusión de múltiples significados.



Figura 78- Bruce Nauman. *Green Light Corridor*. 1970.

*La relación del material que utilizo en la obra es lo que articula la pintura que quiero hacer. La información sobre el origen del material es un componente de la obra. (Senise, 2013)*

Las sábanas de Senise se relacionan, en algunos aspectos, con las sábanas que eran presentadas en público como prueba de la virginidad de la novia, en la que la presencia de la mancha de sangre indicaba el buen augurio del matrimonio. A lo largo de los siglos, la existencia del himen, la sangre derivada de su rotura durante el primer coito y el dolor, se han valorado como signos de virginidad. Según la historiadora española Isabel Pérez Molina, una muchacha que perdía la virginidad antes de casarse o se entregaba al hombre al que había de pertenecer, ponía en entredicho el honor de los hombres de familia. (Molina, 2010, p. 110)

Al presentar el objeto “sábana”, muchos y diversos subterfugios se concebían. La mancha de sangre en la sábana propone una incursión entre la idea de la no-representación propuesto por los lienzos de Senise y la representación en la pintura, siguiendo la tradición de Alberti.

En la sábana de Senise, el semen y la sangre han poblado todos los territorios sin estar presentes al presentarlos. No se hace evidente su presencia. Sin embargo, su reflejo permanece junto a la idea del objeto. Su presencia, por lo tanto, permanece oculta.

Como indica Didi-Huberman, la tela (pintada) define el velo (secreto, oculto). *Es la función misma del entre: separación, intersticio; y la de antro: lo que hay debajo, escondido.* (Didi-Huberman 1997, p. 79)

Senise, en este caso, prefiere desvelar, pero mantiene un hilo con la invisibilidad. Ese hilo recae en la idea de himen (un *presente-ausente*, *virginidad*). Por lo que el concepto de himen conduce a la interacción entre el adentro y el afuera, sin constituirse necesariamente en un interior o exterior.

Jacques Derrida cita el término *himen* para ilustrar el concepto de *estar-entre*, entre el interior y el exterior de la mujer, entre el deseo y la obligación, entre el significado y el significante.

*El himen no tiene lugar más que cuando no tiene lugar, cuando nada ocurre verdaderamente, cuando hay consumación sin violencia, o violencia sin golpe, o golpe sin señal, señal sin marca (margen).* (Derrida, 2007. p. 322)

La exageración o la manipulación del vestigio de la virginidad a través de la mancha de sangre conduce a cuestionar la autenticidad del objeto.

Dicha autenticidad parece tener su arraigo artístico en el término arquitectónico *truth to materials*. Este es utilizado posteriormente por el escultor inglés Henry Moore, en el que aboga por la utilización *verdadera* de los materiales. En este caso, el concreto utilizado en la construcción de una casa no debe ser pintado, o las marcas dejadas por los moldes de madera no deben ser eliminadas porque pierden su verdadero valor estético. O, como señala Moore:

*Aquella escultura en piedra debería honestamente parecer hecha de piedra; aquello que la hace parecer hecha de carne y sangre son rebajadas a una coyuntura teatral.* (Moore, 1937, pp. 68-69)

Senise presenta el objeto tal como es, el material en su estado puro, en su estado bruto. Las sábanas son sábanas y el blanco es el blanco de la sábana. El discurso, entonces, pasa a ser lo que deja como vestigio ese material, los elementos que se unen para formar una idea, un descubrimiento.



*Son pinturas post-mortem que tiene una vocación hacia la arqueología – una investigación sobre los vestigios de las cosas. La autopsia de las imágenes descansa y arranca del fondo el cuadro del fin de siècle. Su materialidad específica se constituye en imagen de lo precario. (Pedrosa, 1994)*

Senise utiliza las sábanas como objeto y como pintura, que remite a la idea de *readymade*, aunque se distancia estéticamente de los objetos de Duchamp y se acerca más a una apropiación nuevo realista.

Evidentemente no se puede negar, en esta obra, la gran influencia de Duchamp. Las sábanas son, al mismo tiempo, representación y objeto.

No les hace falta la presencia de muchos indicios para indicar la idea del dolor y del placer, o hacia el propósito de la obra. Al contrario, el efecto de veracidad o autenticidad se acentúa por la economía de elementos visibles, por saber que no hubo manipulación alguna del artista.

De esta forma, Senise no parece querer evidenciar las marcas, no parece existir una intención de reforzar la idea de su uso o de quiénes la usaron. Todo lo contrario, el diálogo inconsciente y anónimo con el espectador se vería comprometido por el exceso de rastros y marcas. Lo invisible juega un papel primordial en la obra. La representación permite “ver” un invisible que está en la esencia inmaterial y verdadera de las cosas.

*Un invisible que no está allí ni es dado en ninguna parte, ni detrás ni debajo, no es el original ocultado por su copia. Es un invisible a construir, un aspecto a producir, que hace el aspecto, la densidad de las cosas. (Enaudeau, 1998, p. 131)*

*(...) la observación del artista se concentra en lo que desapareció, una cuestión vital que encierra una explicación del mundo que sin la cual sería imposible descifrar un contenido o un mensaje. (Iovino, 2014)*

Después de haberlas donado y de su extenso uso, el artista recogió dichas sábanas, las catalogó y las guardó por dieciocho años. Luego decidió presentarlas. La obra parece girar en torno a la idea de un tiempo o espacio para la contemplación, que alude implícitamente a las situaciones vividas por las personas que utilizaron dichas sábanas. La ausencia es un factor visiblemente notable. El artista parece ubicar su expresividad en el silencio y el vacío de una representación dióptrica, tras afirmar: (...) *pienso que sí hay representación pero es a un nivel límite de la idea misma de representación. (Senise, 2013)*

En un paralelo a la obra de Klein, Senise busca, al presentar estas sábanas, una “inmaterialidad espiritual”. Como anteriormente señalado por Cauquelin, lo que existe es un intento de “purificación” a partir del blanco, del monocromo, de la ausencia. Lo que conduce a interrogantes metafísicas: la confirmación de nuestra infinita pequeñez frente al universo y la muerte.

Daniel Senise recuerda, con su obra, que los pequeños placeres son invisibles y pasajeros, bien como el dolor y la muerte. La ausencia de una respuesta a los acontecimientos básicos del ser humano es lo que conduce a una contemplación frente al aparente vacío del aire.

Por ello, la muerte, lo pasajero, lo perecedero parecen descansar en la idea del blanco, en su perenne ausencia.



Figura 79- Daniel Senise. 2892. Instalación. 2011.

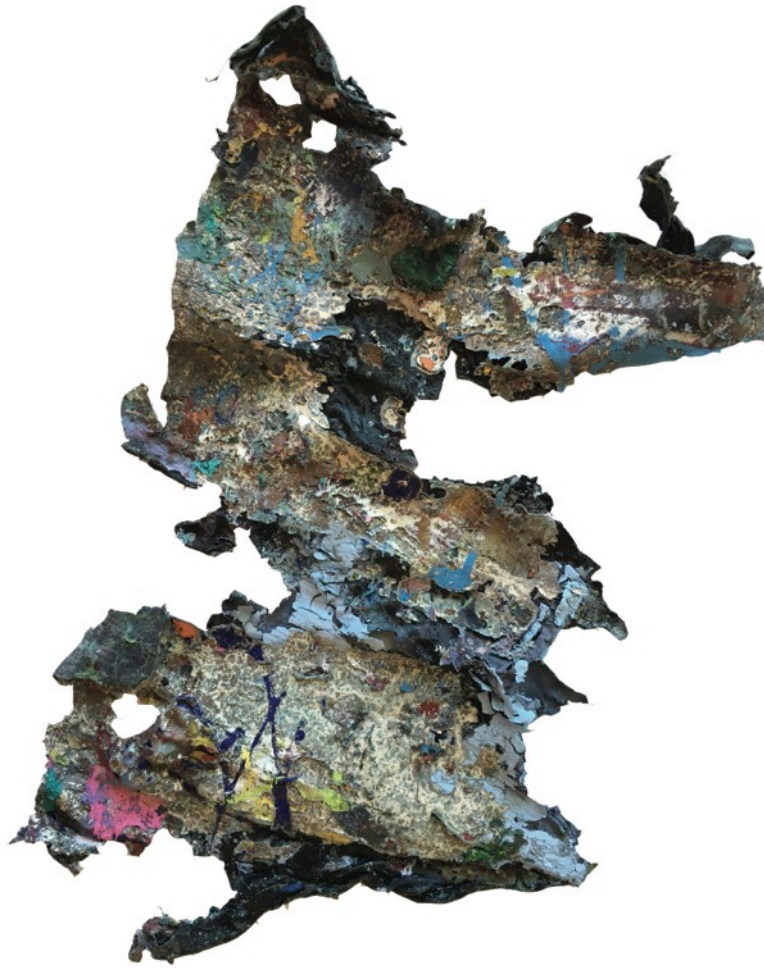


Ilustración 3- Fragmento retirado del piso del salón de pintura.

### 3. REGISTROS DE HUELLAS

*La significancia de la huella consiste en significar sin hacer aparecer. (Levinas, 2000. p. 69)*

*La huella no es sino el simulacro de una presencia que se disloca y remite a otra huella, y a otra huella, a otro simulacro de presencia que, a su vez, se disloca. (Derrida, 1988, p. 15)*



Figura 80- Ana Mendieta. *De la serie Silueta*. 1980.

El concepto de huella es el eje central de esta investigación. A partir de ella, se derivan otros conceptos asociados, tales como: la ausencia, el vacío, lo aleatorio, lo no-visible, el fragmento, el vestigio, el tiempo, la muerte y la memoria.

A esto se suman las marcas de los rastros incorporados al objeto, y la mirada fenomenológica del trabajo práctico de la *pintura-impresión* que acompaña esta tesis, los “arranques encolados”<sup>39</sup> que, además de producir una imagen, revelan fragmentos de una memoria, de un pasado.

De igual manera, los residuos rescatados del piso producen un registro que invita a pensar sobre la reconstrucción a partir de un hacer secuencial, fruto de un híbrido entre la pintura y el grabado.

El término impresión se define como el resultado de la presión entre dos cuerpos. La presión genera una *mancha-imagen* que alude a ambos cuerpos, y forma una identidad propia en cuanto a sensibilidades y singularidades.

En efecto, el producto de la acción de imprimir, es un desplazamiento. Es decir, una marca o un vestigio que se complementa por la acumulación de sustancias entre ambas superficies, y hace que cada impresión resulte única, producto de su acontecer en determinado espacio y tiempo. En este sentido, la “huella” es *aquello que no se deja resumir en la simplicidad del presente*. (Derrida, 1976, p.86)

Jacques Derrida emplea el concepto de huella como el *origen absoluto del Ser constituido* definido también por Heidegger. (1977)

La huella nunca desaparece y, a la misma vez, no es nada. Al borrar una huella se revela otra huella y así sucesivamente. *La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido general*. (Derrida, 1976, p.86)

Según Derrida, el término *différance* difiere constantemente del sentido de origen, de su sentido y de su significado. Una imagen puede parecer igual o semejante a la otra pero la *différance* hace que se produzcan significados completamente opuestos. De acuerdo con la escritora italiana Cristina de Peretti della Rocca:

---

<sup>39</sup> En referencia al trabajo de la dupla artística de Valencia: Patricia Gómez y María de Jesús González.



*Ahora bien, este sentido, este significado, no es una presencia, una presencia que el signo difiera y que la reemplaza. Es sencillamente ausencia de presencia, un juego de diferencias.* (Peretti, 1989, p. 78)

De este modo, la huella aparece como un *ente* presente, un *origen absoluto*, un indicio de un pasado y una indicación de futuro sin ser necesariamente un origen, un pasado o un futuro. La *différance*, por lo tanto, es medular en este juego de representaciones. (Derrida, 1976)

La producción artística que acompaña esta investigación, se vincula al concepto de desplazamiento que permitirá demostrar las singularidades y diferencias entre lo que se marca y lo que se registra como un evento. Cada residuo pictórico es único. Si se manipula ese residuo o si se presenta en otro soporte, sigue siendo producto de su tiempo, de su memoria, aunque produce significados diferentes cada vez que se presente.

El evento que produjo la mancha, vinculado al momento de su descubrimiento y manipulación del piso al soporte, permitirá que cada elemento, aunque guarde alguna relación con otros residuos, sea un elemento único, con identidad y significados propios.

El concepto de huella, entendido como el rastro que se genera a partir de una impresión, crea una imagen ambivalente, desde la forma y del proceso técnico.

La imagen del pasado pasa a ser huella del presente, por lo tanto, *las imágenes son anacrónicas*. (Didi-huberman, 2011)

Según la artista española Carmen Parralo Aguayo, en una interpretación sobre la obra del historiador de arte Henri Focillon, describe la huella de la siguiente manera:

*La importancia del concepto de huella o impronta en el hombre radica en su capacidad para ayudarlo a comprender el mundo. A través de ella, el hombre puede entender el mundo que le rodea, lo que acontece, puede intentar reconstruir el pasado para comprender mejor su presente y, al mismo tiempo, al abrigo de ésta, puede albergar el deseo de persistir en el futuro, como un intento, diremos que incierto, de trascender.* (Aguayo, 2005, p. 37)

Estas reflexiones sobre la huella relacionan el tiempo con el entendimiento de los fenómenos y parece ser una constante desde la antigüedad. La huella ofrece una amplia gama de posibilidades y recursos para comprender el mundo. Por ejemplo, ayuda a entender la muerte y la ausencia.

La huella es, en términos generales, un origen absoluto de todo, que puede adquirir sentidos múltiples.

Desde la noción del fragmento como testigo de la historia, en Walter Benjamin, unido a la mirada arqueológica a las cosas, según Foucault en *La Arqueología del Saber*, hilvanando por la idea del *Dasein* de Heidegger y el sentido de *différance*, en Derrida, la huella parece ser el concepto que rige todo sentido, la totalidad del pensamiento humanístico. El tiempo constituye el *Ser*. Por lo tanto, el *Ser* es en el tiempo.

De esta manera, Didi-Huberman traducirá el término huella como *una impronta, capaz de interpretar el mundo y el universo*. Heidegger también ilustra la versatilidad del concepto de huella e impronta, dada su imposibilidad de repetirse, de registrar lo idéntico, pues cada huella es única. (Didi-Huberman, 2011b)

Derrida estudió el tema de la huella y sus repercusiones en el tiempo y la memoria, reforzando la idea de que la multiplicidad de la marca no conlleva repetición, sino una nueva marca cada vez que se vuelve a imprimir. Dentro de este pensamiento, Derrida describe la imposibilidad de una centralidad, de una fijeza de la marca, a través de la metáfora del haz:

*El haz que evocáis, es un hogar de cruzamiento histórico y sistemático; es sobre todo la imposibilidad estructural de clausurar esa red, de detener su tejido, de trazar en él una marca que no sea nueva marca.* (Derrida, 1977, p. 55)

A lo que apunta la huella es hacia la multiplicidad de contextos y formas. Una huella puede remitir a otra u otras, generando una cartografía de significados a partir de una supuesta huella original.

En estos términos, la huella indica la idea de espacio y tiempo, según Heidegger, puesto que no es pasado ni futuro, sino una especie de *presente discontinuo*. (Heidegger, 1977)

Es inevitable pensar la huella como el resultado de una marca que se deja sobre una superficie, como por ejemplo: la impresión del pie sobre la arena de la playa.



Figura 81 – Félix González-Torres. *Sand*. Fotografías. 1994.

La marca de los pasos en la arena, de Félix González-Torres, representa, no solo el indicio de que hubo alguien allí -una presencia ausente- sino que es la señal que se imprime y queda registrada, sin importar la duración o permanencia del registro. Sin embargo, ese único momento queda registrado como una huella que permite establecer un puente entre la idea de pasado y el tiempo futuro, que se forma del presente continuo.

Su fotografía también constituye una huella, por lo tanto, el registro de un acontecimiento. La fotografía de González-Torres, en ese sentido, es utilizada como registro atemporal, puesto que no pertenece a un tiempo específico, sino al mismo tiempo de la imagen, que cambia de significados a cada interpretación del observador. Su fotografía parte de la idea de una doble huella.

Existe una relación entre los granos de la fotografía en blanco y negro y los granos de la arena de la playa. Se trata de una relación en *des-composición*, puesto que ambos son manipulados por el tiempo: el tiempo de exposición de la luz sobre el papel de plata y el tiempo hecho viento que mueve los granos de arena.

Ambos son registros del tiempo (la arena y la fotografía), siendo la arena una materia, una sustancia infinita, indestructible, perenne, no se quema, no desaparece. Pero, de igual forma, no se fija, no perdura en ningún instante. Ese juego de impresiones y durabilidades que propone el artista, lanza preguntas sobre nuestra propia condición

efímera a través de la presentación de esta imagen. Como ejemplo, la arena es la metáfora de cada instante que vivimos. Son instantes únicos que no vuelven a repetirse, siendo que la fotografía es una huella de ese instante, una pista de un momento vivido.

Los pasos en la arena hablan del tiempo, de un tiempo ocupado por un instante, de una movilidad constante, que concierne a un momento único, histórico. *La Historia es el objeto de una construcción cuyo lugar no es un tiempo homogéneo, vacío, sino un tiempo ocupado por el ahora.* Ese tiempo histórico es descrito, por lo tanto, como el *Jetztzeit*<sup>40</sup> benjaminiano. (Benjamin, 1989, p.187)

La impronta en la arena registra un desplazamiento, un movimiento hacia diferentes direcciones, que testifican rastros de posibles historias, memorias, de sujetos ausentes y anónimos, y que serán borradas por la acción natural, pero que darán paso a otras huellas, otros instantes.

Finalmente, su permanencia es ínfima, en una sustancia que es infinita. Los pasos se presentan fragmentados, como construcciones que tienen un tiempo de duración, pero permanecerán como:

*Fragmentos que tienden a disolver la totalidad que presuponen y que lleva a la disolución desde la que no se concibe a sí mismo, pero a la que expone para, desapareciendo, mantenerse a sí mismo como la energía de la desaparición.* (Merewether, 1994-1995, p. 43)

La obra de González-Torres parece indicar la disolución a través del fragmento (que es la arena indestructible), la no-identidad del Ser (en metáfora con los pasos en la arena, que desaparecerán), que se va vaciando al encuentro con el exterior de la identidad, hacia la concretización de lo inconcluso, de lo incompleto y de lo efímero.

En este sentido, las huellas dejadas por la acumulación de capas de pintura sobre una mesa o sobre el piso del salón de pintura, son productos de ese pensamiento de discontinuidades y diferencias. Huellas que hacen de cada momento uno único e irrepetible, anónimo e inconcluso.

Lo distintivo de la huella es que ella significa aparte de toda la intención de significar.

<sup>40</sup> *El Jetztzeit, opuesto a la idea de tiempo homogéneo y vacío que acompaña toda la idea de progreso de la humanidad, se presenta como un tiempo pleno, como la detención mesiánica de todo acaecer en la que tiene lugar la construcción de la historia.* (Benjamin, 2008, p. 108)

La huella se presenta como un acción involuntaria. Aunque la huellas se borren, se generan nuevas, cada vez más significantes y que, a la vez, remiten a la que originó. (Levinas, 2000)

Estas se resisten a ser un signo, se escapan de cualquier significado, porque se escapan de la presencia siendo ella misma el eco de una ausencia: significan sin hacer aparecer. La huella es la presencia de aquello que es siempre pasado, siempre futuro, observada e interpretada en el presente.

*La huella no es un signo como otros, pero puede ser tomado como un signo. El detective examina como signo todo aquello que marca, en el lugar del crimen, la obra voluntaria o involuntaria del criminal; el historiador descubre la civilización antigua como horizonte de nuestro mundo a partir de los vestigios que habían dejado su existencia. (Levinas, 2000, p. 69)*

Las reflexiones de sobre la marca y la huella indican que, en una impresión, la matriz transmite físicamente y no tanto visualmente, la semejanza del referente. La marca es producida por el contacto del material, exponiendo una adherencia a su referencia de representación. (Didi-Huberman, 2011b, p.159)

Didi-Huberman señala la diferencia entre la forma obtenida por la marca y la imitación o mimesis relacionada con la idea, que puede ser un dibujo o un invento que *supone una distancia, óptica o de mediación*. (Didi-Huberman. 2011b, p.159-163)

La huella por impresión es una imagen dialéctica, que articula una serie de paradojas. Produce semejanzas extremas por duplicidad y negativos desemejantes. Requiere un análisis formal y procesal, ya que guarda diferencias entre cómo se hace y cómo se presenta a la mirada.

Además, incluye precisión e improvisación en cada contacto y reproducción serial; revela la presencia de la marca por la ausencia de lo que la marcó (Didi-Huberman, 1997, pp.38-44).

Didi-Huberman indica que la impresión es el resultado de una relación que provoca una emergencia de una forma en un soporte. La concordancia entre el azar y la técnica genera una impureza procesal:

*Nunca podemos saber exactamente qué va a pasar o el resultado final. La captación de la forma producto del contacto entre el molde y la materia es inaccesible para el impresor. De esta forma, el proceso nunca es rigurosamente previsible, pero problemáticamente inestable, potencialmente abierto. (Didi-Huberman, 1997, p. 26)*



Lo anterior refuerza también la idea de Derrida de que todo autorretrato es ciego, ya que no es posible ver al mismo tiempo el artista que se está dibujando y la tela o papel a ser trazado. Existirá siempre una brecha, una falta, que revela la imposibilidad de ver y dibujar al mismo tiempo. (2010)

En *Memorias de ciego, el autorretrato y otras ruinas*, Derrida estipula que el dibujo es a la vez ceguera y ruina en el origen. El dibujo, el arte en general, es un ejercicio de la memoria, de la memoria del trazo, ya que el dibujo acontece en el límite de la ceguera. (Derrida, 2010)

El artista pasa a ser espectador de lo que traza, siendo que la acción de observar es la hipótesis de su visión. Al trazar un autorretrato mirándose en el espejo, por ejemplo, el artista observa su imagen como espectador y la convierte en memoria y en una imagen que observa al artista, con su mirada fija. Derrida concluye que el llamado “autorretrato” no es más que un acto de nominación, ya que, desde su origen, es ruina, está constituido de cegueras. De “auto” no hay nada.

*A partir del momento en que se considera fascinado, preso a la imagen, empieza a desaparecer en el abismo ante sus propios ojos, la imagen. Es cuando, en un movimiento, el dibujante trata, desesperadamente, de recuperarla y ya es, en su presente, un acto de la memoria.* (Derrida, 2010, p.71)

Siguiendo estas ideas planteadas por Didi-Huberman y Derrida, para un grabador tradicional, aunque el mismo tenga el control del proceso, le es imposible prever la acción de un cuerpo contra el otro, por la misma imposibilidad de ver lo que ocurre dentro de la acción de imprimir. Hablando de minucias, de microsegundos, del desprendimiento de átomos, de la presencia del polvo, del aire, de la humedad, del clima, del tiempo y el espacio. Es claro que estas minucias se reducen en el grabado digital, con el control de la máquina. Esta, sin embargo, puede generar errores aleatorios, similares a los errores de impresión en un grabado mecánico artesanal.

El resultado es siempre sorprendente e imprevisto, el encuentro entre dos cuerpos propicia desemejanzas, como lo define Georges Didi-Huberman, sugiriendo que la semejanza entre la matriz y la copia no es lo mismo que una reproducción idéntica, y sí una reproducción por ausencia o una *no-reproducción*. *Se trata de un debate esencial de naturaleza antropológica y no antropomórfica, que confronta la semejanza con la ausencia.* (Didi-Huberman, 1997, p.127)

En torno a este debate, habría que cuestionar la idea de repetición con las técnicas de impresión. En este sentido la multiplicidad, asociada comúnmente al grabado, no debe confundirse con repetición. Las series en grabado, por ejemplo, remiten a un origen: la matriz. Sin embargo, esa matriz no genera idénticos, sino impresiones desemejantes a la medida que guarda alguna relación con la imagen que la originó, pero no conforman repeticiones.

Para Didi-Huberman, el acto de repetir supone idénticos, por lo que las técnicas tradicionales de grabado, en su manejo artesanal y manual, lo que producen son objetos únicos, irrepetibles. Son huellas de otras huellas. (1997)

Por otro lado, este concepto, a través de la “diferencia”, término acuñado igualmente por Gilles Deleuze en *Diferencia y Repetición*, indica que donde existen repeticiones, no existen idénticos, ya que el mismo acto de repetirse induce a la diferencia. La propia naturaleza demuestra esa teoría, ya que todas las formas espontáneas, aunque repetitivas, no son idénticas una a las otras. Ninguna piedra es idéntica a otra piedra. (Deleuze, 2002)

De esta forma, para Deleuze, tanto en el grabado como en la fotografía, existe una diferencia que no es específica o conceptual, mas bien es una diferencia libre, que no supone una identidad (idéntico) con su matriz, y sí una semejanza extrema.

Dos fotos tomadas en el mismo sitio, con el mismo modelo, generará una diferencia. Didi-Huberman, utilizando esta misma noción, concluye que el grabado produce similitudes pero no son idénticos, ya que el trabajo a partir de lo inverso y la *contra-forma*, produce imágenes irreconciliables, imágenes únicas. (1997)

Históricamente, lo múltiple había sido identificado con las técnicas del grabado hasta que artistas como Rodin empezaron a utilizar moldes de forma sistémica en sus esculturas permitiendo una producción seriada. Didi-Huberman ofrece el ejemplo de Rodin para ilustrar el uso de lo múltiple en la concepción de una *forma-idea*. No es, entretanto, una negación a su referente y sí una afirmación de un estado *pasado-presente*, un juego entre la *memoria*, la *presencia* y la *ausencia*. (1997, p.83)

Por otro lado, el “neologismo” anteriormente mencionado *différance* propuesto por Derrida, se constata que pequeños cambios, en una cadena interminable de signos y significados que aparentan ser repetitivos, pueden producir una multiplicidad de

resultados diferentes, y a veces contradictorios. (Derrida, 1976)

Algunos aspectos de esta teoría se relacionan con el azar, ya que supone un elemento a insertarse en esa cadena interminable de diferencias y patrones repetitivos. El azar, en el contexto de este trabajo, es el elemento propio de la *différance* y la diferencia.

En el texto *La Diferencia*, Jacques Derrida, al sustituir la *e* de la palabra en francés *différence* por la *a*, asume una postura deconstructiva, que expande el significado de diferir originalmente, a uno *in-diferente*, abriendo una brecha hacia la *temporización-temporalización*<sup>41</sup>, permitiendo la presencia del azar. (1976, p.13)

Según Derrida, la *différance* no es ni un concepto ni una palabra, sino un amontonado de sentidos hacia el aplazamiento y la diferencia. El término propuesto pasa a significar *no-ser-idéntico*, y apunta a que no existe un ser unitario, presente y originario. Para Derrida, no existe identidad (*ser idéntico*) en el origen, en la huella. Todo lo repetido es diferido al momento en que se realiza la acción de repetir, de ahí que las técnicas de grabado y del registro fotográfico se consignan a un aplazamiento de los fenómenos que se generan en el acto mismo de la impresión, o de la repetición.

*El espaciamento, la operación o, en todo caso, el movimiento de la división (...) es inseparable de la temporización-temporalización y de la différance, de los conflictos de fuerzas implicadas. Marca lo que aparenta en sí, interrumpe toda identidad a sí, toda reunión puntual sobre sí, toda homogeneidad a sí, (...). Ningún concepto recubre a otro; ésta es la ley del espaciamento (...). Espaciamento significa también la imposibilidad de reducir la cadena a uno de sus eslabones o de privilegiar uno de ellos – u otro.* (Derrida, 1977, pp. 51-133)

La estrategia de borrar una letra o palabra es frecuentemente utilizada por Derrida, refiriéndose a *las palabras que no son escritas o impresas, pero que aun así son pronunciadas*. Derrida utiliza, muchas veces, la metáfora del palimpsesto, bajo la idea de que la huella no se borra totalmente, sino que siempre existirá un vestigio de la anterior en la siguiente, creando un encadenamiento. (Derrida, 1976)

*La huella se produce en él, como su propio borrarse. Es propio de la huella borrarse a sí misma, sustraer de ella misma lo que podría mantenerla en presencia. La huella no es ni perceptible ni imperceptible.* (De Peretti. 1977. p. 15)

<sup>41</sup> Constituye un intervalo, *decidiéndose dinámicamente, es lo que podemos llamar espaciamento, devenir-espacio del tiempo o devenir-tiempo del espacio.* (Derrida, 1976)

En el ámbito del término *sous rature*<sup>42</sup>, Derrida señala la estrategia utilizada para sugerir que algo es *inadecuado pero necesario pronunciar*. Derrida hace un comentario sobre *sous rature*:

*... la autoridad del texto es provisional y el origen está en la huella; contradiciendo la lógica, debemos aprender a usar y borrar, al mismo tiempo, nuestro lenguaje. (Derrida, 1976, p.18)*

La huella pasa a ser un concepto clave en los escritos de Derrida, ya que aunque los borre, siempre quedará un rastro que representa la misma acción de borrar.

*A cada paso me veo obligado a proceder bajo una elipse, correcciones y correcciones de correcciones, borrando cada concepto en el mismo momento que los utilizo. (Derrida, 1976, p.20)*

La huella no se borra totalmente, sino que se vuelve en otra huella, en un proceso constante de dejar huellas de las huellas, como una construcción de capas sobre capas, como veladuras del lenguaje y de la imagen. Lo que invita a comparar la idea de huella con la materia, con la energía. Nada desaparece, todo se transforma. Las capas de los residuos de pintura sobre el piso del salón remiten a la acción del azar, a una indeterminación, acciones que propician huellas. Y en cada intento de borrarlas, sucederán nuevas huellas, nuevas marcas aleatorias, en un encadenamiento atemporal, en un movimiento hacia la construcción de un tejido (piel) que registra las acciones y energías del lugar.

El lenguaje es un juego formal de diferencias y oposiciones, en el que la base de todo sentido se encuentra en la huella dejada por elementos anteriores que se relacionan con los presentes en una necesaria ausencia/presencia. Cada elemento depende del otro y cada elemento se construye a base a la huella o rastro que existe en los restos de todo el sistema. (Derrida, 1976)

Si las diferencias son las generadoras de todo sentido, y se caracterizan por una huella que remite a otros elementos del mismo sistema, un nuevo elemento siempre remitirá al anterior y al que viene.

---

<sup>42</sup> Primeramente empleado por Martin Heidegger, el término *sous rature* indica “bajo borrado” o “en el borrado”; se trata de una expresión tipográfica que busca letras o palabras en los textos que serán sustituidos por otros. La noción de borrar, en este caso, no implica perder la presencia, sino preferir el potencial que imposibilita toda la presencia en conjunto.

*El juego de las diferencias supone, en efecto, síntesis y remisiones que prohíben que en ningún momento, en ningún sentido, un elemento simple esté presente en sí mismo y no remita más que a sí mismo. Ya sea en el orden del discurso hablado o del discurso escrito, ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento que tampoco él mismo está simplemente presente. Este encadenamiento hace que cada elemento se constituya a partir de la huella que han dejado en él otros elementos de la cadena o del sistema. (...) Este encadenamiento, este tejido, es el texto, que sólo se produce en la transformación de otro texto. No hay nada, ni en los elementos ni en el sistema, simplemente presente y ausente. (...) No hay, de parte a parte, más que diferencias y huellas de huellas. (Derrida, 1977, pp. 51-131)*

La huella no está presente ni ausente, es indecidible. Hay una inestabilidad en su definición, de forma similar a la inestabilidad e imprevisibilidad en las técnicas del grabado y registro descritos. La obra *Erased De Kooning drawing* ilustra esta idea, donde Robert Rauschenberg, al borrar un dibujo de Willem De Kooning, logra una multiplicidad de conexiones, entre períodos de la historia del arte, estilos, y autores. Dicha práctica, demuestra que en una obra de arte, cada elemento remite a otro distinto, conservando algo de su marca anterior.

La filósofa italiana Cristina De Peretti della Rocca, presenta esta idea como un *presente modificado*, que no pertenece a un pasado o futuro, ya que la inmediatez del momento siempre estará sujeta a los vaivenes del azar y la extensión del espacio, creando así la *différance*. (De Peretti, 1977)

Se establece un paralelo al concepto de la *différance* con la idea de desecho en el pensamiento de Walter Benjamin, principalmente en lo que corresponde a la formación de una nueva colección, al sentido que se da al fragmento y a los vestigios. Para el *trapero*<sup>43</sup>, rescatar de la basura ese único objeto permitirá el surgimiento de nuevos objetos que darán paso a una nueva colección. Cada registro, cada acción de nombrar, de re-significar, de denominar, aludir o reciclar, forman el tejido del tiempo hecho memoria, en una reconstrucción de objetos y significados, que darán paso a un registro. (Benjamin, 2005)

En la serie *Manteos*, iniciada en 1990, el artista español Paco Lara-Barranco establece una relación entre su entorno natal, donde los campesinos utilizan su manto para la cosecha de aceitunas, con el sudario de Cristo, la sábana. Esta relación de la sábana o sudario con varias obras citadas en esta investigación es analizada en el *Capítulo 3.2*.

<sup>43</sup> Walter Benjamin, en *Iluminaciones (Obras Escolhidas I)*, describe el personaje del trapero como el que recogía y seleccionaba la basura del día anterior. *El trapero hurgaba y seleccionaba los restos que la ciudad había arrojado.* (Benjamin, 1996, p. 77)

Los manteos son paños marcados por el resultado de las manchas de las aceitunas que se forman a partir de la práctica diaria de la cosecha de los frutos. Es una especie de monotipia azarosa, en ocasiones simbólico, a veces creando mapas o constelaciones.



Figura 82- Paco Lara-Barranco. *Actuación n.4 - Manteo n.3.* 1990-91

La utilización de la idea de fragmentos y vestigios como presencia es observable en la obra de Paco Lara-Barranco en su construcción del *espacio-temporal*, donde la pintura se presenta como un evento atemporal. Lara-Barranco se aleja de la idea del presente en el espacio de la *pintura-objeto*, con la presencia de múltiples vestigios que pueden ser de cualquier tiempo. Es decir, el tiempo de la pintura que presenta Lara-Barranco no es visible, no está en el objeto, y si en la *différance* y en el azar a través de residuos que dejan las cosas, provocando una colisión de tiempos.

Se constituyen, por lo tanto, como huellas de un evento y, a la misma vez, remite a las huellas del campesino y su entorno. De la misma manera que se analizó el cuadro *Los zapatos de Van Gogh* en el *Capítulo 2*, donde los campesinos son presentados a través del método de la pincelada, Lara-Barranco presenta el entorno del campesino a través de los residuos que se desprenden de la acción de la cosecha.



Lara-Barranco se apropia de estos mantos y luego los mancha, por segunda vez, con el aceite extraído de los motores, que han sido quemados con el uso y el tiempo. La mancha del aceite del motor, opuesta a las manchas de los aceites de las aceitunas, crean una dialéctica interesante entre lo natural, lo artificial y lo mecánico, lo azaroso y lo premeditado, lo permanente y lo efímero, un tiempo muerto y un tiempo continuo. Tal como describe Juan Bosco Díaz-Urmeneta:

*El proceso que separa entre sí esos dos estados de cosas es el que indaga Lara-Barranco y lo hace dejando un espacio al azar, no a la casualidad, sino a la capacidad plástica impredecible de la propia materia pictórica.* (Díaz-Urmeneta, 2009, p.8)

Una vez depositado el aceite de motor sobre el lienzo, la mancha se va esparciendo, y al moverse en varias direcciones, debido a sus propiedades líquida y viscosa, va creando una imagen en la medida que penetra en el tejido del lienzo. El juego con el azar es de imprevisibilidad, formando una doble presencia que habrá de ocurrir en ese espacio pictórico.

Paco-Barranco se interpone entre dos tiempos marcados por las huellas del azar, provocando un momento de colisión, de encuentros entre el caos y la incertidumbre, entre presencias y ausencias, marcando la *différance*. Para el artista, es imposible determinar donde empieza y donde termina cada mancha. El artista entonces, se transforma en el espectador del acontecer de su pintura, haciendo que la *différance* se constituya como huella y a la vez remita a otras huellas.

En conclusión, en la pintura que presenta Lara-Barranco, el manto existe como objeto. Pero los elementos que ocupan su espacio permanecen como *elementos-huella*, atemporales, regresando a la idea de la huella original, como el sudario más icónico, la sábana santa.

Con un gesto simple utilizando las manos, el artista mexicano Gabriel Orozco hace énfasis en el hacer y el acontecer del arte. Como señala Jean Fisher, *una sencilla elegancia*, dispuesta a la evocación del principal órgano del cuerpo que, por su fragilidad, se condensa ante la presión de los dedos de la mano. Condensa, de igual forma, en el gesto generoso de las caricias, del tacto, de las emociones que inciden directamente en él. (1993, p.28)

De esta forma, Gabriel Orozco presenta otro tiempo: el tiempo del principio del arte, el de la huella de la “poiésis”, de la artesanía más antigua, de los tiempos ancestrales

donde se utilizaba la arcilla para crear figuras humanas. En ese encuentro con el tiempo presente, la obra de Orozco ha sido desplazado a un espacio atemporal.



Figura 83- Gabriel Orozco. *Mis manos son mi corazón*. 1991.

El gesto es alterado y por lo tanto, se crea una experiencia y una sensación nueva, como explica el artista: *Organizar una experiencia, eso es el arte. (...) Pienso que la palabra experiencia tiene que ver con existencia. No existe arte sin las manos (artesanía), tampoco sin el corazón (mirada).* (Orozco, 2005)

*Aquí ocurre un desentrañamiento o inversión cuando una impresión del exterior del cuerpo (las manos) se convierte en una proyección de su interior (el corazón).* (Fisher, 1993, p.28)



Figura 84- Gabriel Orozco. *Mis manos son mi corazón*. 1991.

La imagen simétrica es convertida en huella, en un índice contingente de un acto (representado, transformado) hecho vida a través del artificio de la imagen, de la transformación de la materia. *La simetría nos sorprende al sentirla físicamente.* (Orozco, 2005)

El artista parece incorporar el concepto “Infraleve” de Marcel Duchamp, donde se cuestiona el espacio físico y temporal de un gesto, lo espontáneo, un soplo de vida. Orozco presenta una escultura, pero también la documentación fotográfica del acto de crear una escultura. En la fotografía, bastante descriptiva, enseña la técnica utilizada para realizar la escultura.

Una acción o idea que pasará de persona a persona, convirtiéndola en un huella continua. Con un simple gesto, trasforma el barro en una propuesta: en un gesto que puede ser emulado, experimentado, enseñado, literalmente pasado de mano en mano.

*La mano no es más que una huella, y sin embargo, es eso precisamente lo que le da al ser un sentido de continuidad en el lugar de una ausencia.* (Fisher, 1993, p.28)

### 3.1. LAS HUELLAS PRODUCIDAS POR LA ACCIÓN DEL AZAR

“¿Será el azar un producto de la ignorancia o un derecho intrínseco de la naturaleza?” (Wagensberg, 1986, p.10)

“El azar concede los pensamientos, y el azar los quita; no hay arte ni para conservar ni para adquirir.” (Pascal, 2014, p.245)

¿Existe el azar, o es fruto de la imaginación?

¿Si existe, es posible controlarlo, determinarlo?

¿Qué es el azar?

Muy poco se ha hablado del azar como elemento fundamental en el proceso artístico. Se identifican algunos casos aislados durante el siglo XX como el Dadaísmo y Surrealismo, especialmente André Breton, Marcel Duchamp y Jean Arp. Luego existen casos después de la segunda mitad del siglo XX como Yves Klein, John Cage, Piero Manzoni, Morelett, el grupo *Fluxus*, para citar algunos.

Tan solo en tiempos recientes, críticos, historiadores y artistas le han otorgado cierta importancia al elemento azaroso en el desarrollo del arte moderno y contemporáneo. Tomando las palabras de Charles S. Peirce, *el azar es un elemento esencial en la*

*constitución del universo.* (2014)

Estas constataciones llevan a una contradicción observada por el ensayista y filósofo español José Ferrater Mora: *los filósofos modernos mostraron escasa inclinación al tema.* Algunos casos como Freud y Engels, definirán el azar como una *forma de manifestación de la necesidad exterior que se abre camino en el inconsciente humano.* (Ferrater, 1965, p.1637) De igual forma Edgar Morin detalla esa idea:

*Hasta la mitad del siglo XX, la mayor parte de las ciencias tenía la reducción como método de conocimiento (del conocimiento de un todo para el conocimiento de sus partes), y el determinismo como concepto principal (Newton, Schrödinger, Einstein), o sea, la ocultación del azar. De nuevo, de las invenciones, y la aplicación de la lógica mecánica de la máquina artificial a los problemas vivos, humanos y sociales.* (Morin, 2003, p.69)

Con la intención de definir, en primera instancia, el fenómeno del azar, es importante el pensamiento de André Breton, tratándose del surrealismo:

*Nos habíamos propuesto situar el debate sensiblemente más alto y, por decirlo de una vez, en el corazón mismo de esa vacilación que se apodera del espíritu cuando trata de definir el azar. Previamente habíamos considerado la evolución, bastante lenta, de este concepto hasta nuestros días, para partir de la antigua idea que lo definía como una causa accidental de efectos excepcionales o accesorios que reviste la apariencia de la finalidad.* (Breton, 2008, p.34)

Como mencionado anteriormente, el arte y la filosofía han tenido cierta precaución y resistencia al investigar a fondo los fenómenos que comprenden el azar. Sin embargo, la ciencia ha estado experimentando con este fenómeno a partir de la Segunda Guerra Mundial, con la física cuántica, pero también con las teorías de la complejidad, la termodinámica, hasta los fractales y caos, entre otras, y sus repercusiones en el siglo XXI. En días recientes, investigadores del Centro de Cáncer Kimmel de la Universidad John Hopkins, en Estados Unidos, han publicado un estudio en la Revista *Science* demostrando que el azar es el responsable por dos tercios de todos los casos de cáncer en tejidos humanos. (*Science*, 2015)

*Nuestro estudio muestra, en general, que un cambio en el número de divisiones de células madre en un tipo de tejido está altamente correlacionado con un cambio en la incidencia de cáncer en ese mismo tejido. (...) La longevidad libre de cáncer en personas expuestas a agentes causantes, como el tabaco, se atribuye a menudo a sus 'buenos genes', pero la verdad es que la mayoría de ellos simplemente tienen buena suerte"* <sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> La Revista *Science* aparece como una de las publicaciones más respetadas en los círculos científicos norteamericanos. Dicho estudio causó una cierta controversia por aceptar, de alguna forma, que la

Los científicos del Centro Kimmel parecen haber vuelto a reconocer la afirmación de Darwin (siglo XIX) de que un individuo ha tenido “buena suerte” si sus genes son favorables para su supervivencia. De que no es suficiente identificar estos buenos genes, ya que las acciones del individuo, su adaptación a un medio diferente o su entorno inmediato, son constantes y pueden o no garantizar su supervivencia o longevidad. Es conocida la frase de Darwin de que lo bueno es enemigo de lo óptimo.

Ya el escritor español Jorge Wagensberg Lubinski en *La necesidad del Azar* (1981), con los principios de la termodinámica, afirmará que *la incertidumbre del mundo es su más grande certidumbre*. De esta manera, la ciencia de finales del siglo XX y principios del XXI demuestra que el azar y el caos tienen la misma importancia que el orden y la razón. Por lo que Wagensberg indica que el azar en la física disuelve la idea de mecanicismo universal determinista, con su búsqueda por certezas, y propone un reaceramiento entre arte y ciencia, a una realidad tan impresionante e indefinida como es la vida misma.

El físico ruso Ilya Prigogine va más allá y afirma entender la ciencia como algo en sus principios. Algo que, dando sus primeros pasos, apenas puede ver más allá de sus propios pies. La ciencia, afirma, ha dado pasos concretos para llegar a nada.

*Comparemos la fotoquímica de la naturaleza que producen los seres vivos con la limitada fotoquímica de los laboratorios. Comparen las computadoras, por más avanzadas que sean hoy día, con nuestro desempeño del cerebro, el uso de la intuición, comparemos y constatemos que estamos apenas en el inicio de las cosas, que tenemos un sentimiento de perplejidad ante toda la complejidad de la naturaleza.* (Prigogine, 2003, p.57)

Jorge Wagensberg indica que el mayor error de la ciencia fue pretender construir una sola teoría del universo. Por el contrario, Wagensberg se aleja de dicha noción y dirige sus teorías hacia la complejidad y la intuición como formas de acceder a una verdad, pero una verdad variable y aleatoria. En conclusión, señala que el ser humano no es capaz de entender la naturaleza científica del azar, solo puede llevar a cabo un acercamiento a ese fenómeno, como se puede observar en los últimos cinco siglos con la filosofía, ciencia y la tecnología. (Wagensberg, 1986)

En 1982, Wagensberg publica *El azar creador*, donde cuestiona la idea de ley natural, o el acercamiento científico a la naturaleza. Indica que el azar es: *una entidad metafísica, la contingencia pura que actúa ciegamente en el universo*. Para él, el azar creador es una nueva idea para la cosmología en la que el determinismo y el azar puro no son tan solo compatibles, sino aliados en revelar los mecanismos naturales del universo.

*Personalmente pienso que una cosmología que cuenta con el azar creador es, aunque ello no sea motivo suficiente para asumirla, más refrescante y estéticamente, más bella.*  
(Wagensberg, 1986)

Para Wegensberg, el ser humano, a lo largo de su vida, se encuentra muchas veces con el azar. Como resultado de estos encuentros, reacciona de forma variada: dudas, confusiones, perplejidad, o miedo. La ciencia viene como una de las respuestas a estos encuentros, declarando una verdadera guerra contra el azar, debido a una errada interpretación del mismo. (1986)

Existen acontecimientos, causalidades y casualidades en el continuo de la vida. Estos pueden ser accidentes, incidentes, circunstancias, contextos, oportunidades, pretextos, contingencias, coincidencias, encuentros y desencuentros. En todos estos elementos existe la posibilidad de elegir, oportunidades que aprovechar, o fatalidades para confrontar, incluso cambios necesarios. Los deterministas lo llamarán procesos del destino. Otros llamarán azar, caos, experiencia, probabilidad y repetición.

Aristóteles, en *Física*, define la filosofía del azar. La *fortuna*, según Aristóteles, se compone de *autómaton* y *tuché*. La espontaneidad (*autómaton*), es un término que significa que algo ocurre en vano (*mátên*), una causalidad sin ningún efecto objetivo. Para Aristóteles, la diferencia entre la simple suerte y la causalidad, describe la suerte como un resultado casual, espontáneo y externo, mientras que en la generación que se presenta en contra la naturaleza, en contra de un orden predeterminado, tiene su sentido interno, causal. Lo que distingue el verdadero sentido de causalidad, el *tuché*, implica una dialéctica entre la intervención humana y lo aleatorio, lo caótico y lo impredecible. El *tuché*, por lo tanto, es el *puro azar*, algo que no puede ser calculado y que se escapa de cualquier determinación preliminar. Sin embargo, podemos identificar algunos procesos de repetición, de esquemas aleatorios repetitivos en un espacio de tiempo determinado. (Aristóteles, 1995, p. 54-56)



En el *Diccionario de Filosofía*, José Ferrater Mora expone los orígenes de las definiciones del fenómeno del azar a partir de la filosofía clásica y moderna. Ilustra cómo algunos filósofos han tratado de problematizarlo, principalmente los atomistas. El azar, según Leucipo de Mileto y Demócrito, sería *un complejo entramado de millones de causas que ocurren en el Universo y que son imposibles de identificar en su totalidad por los humanos*, y aún menos posible de predecir y catalogar. Un ejemplo clásico es cuando Demócrito se refiere al azar como una *necesidad ciega*. (Ferrater, 1965, p. 169).

A su vez, Heráclito sostiene que los átomos tienen *una naturaleza psíquica y poseen movimientos por sí mismos*, determinando estructuras naturales al azar. El término latín *fatum* significa destino, y es frecuentemente asociado con *la suerte que le toque a cada cual y a cada cosa, en un encadenamiento universal*. La imagen del destino o *fatum* es asociada con frecuencia a la imagen de la “rueda de la fortuna”. *Fatum*, entonces, pasa a recibir también el significado de fatalismo. (Ferrater, 1965, p. 302-32)

En la historia de la filosofía occidental se le atribuye a Aristóteles, como el primer filósofo en hacer un análisis detallado del concepto del azar. *Después de examinar los cuatro diferentes tipos de causas: material, formal, eficiente y final*. Para Ferrater, el azar, definido por Aristóteles como *casus* o *fortuna*, se refiere a clases de acontecimientos que se distinguen de los ordinarios por un rasgo preeminente: *la excepcionalidad*. Comenta que algunos autores antiguos tratan el azar como destino (*hado*), sin hacer una diferencia entre acontecimientos contingentes de los determinados por alguna fuerza inexplicable. Desde el punto de vista de Aristóteles, el azar y la fortuna se alejan significativamente de estas definiciones de destino. (Ferrater, 1965, p.169)

Lucrecio Caro, en *De la naturaleza*, indica que *ninguna cosa nace de la nada... ni de la nada, nada proviene*, relacionando el principio de Parménides, *ex nihillo nihil fit*, con la existencia de un orden central de la naturaleza. Es decir, el principio de la existencia y movilidad de las cosas son de orden natural, impredecible. (Lucrecio, 2000, pp. 54-60)

Lucrecio ratifica el concepto del azar cuando señala que ningún plan, ninguna divina inteligencia ordenadora dirige una organización espontánea de las cosas, ni de la actividad de los átomos.

En la Edad Media, el azar fue investigado por algunos autores como Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino. La expresión *casus vel fortuna* (causa por accidente), por ejemplo, se contrapone a *natura* (naturaleza), en la filosofía de Simón de Tournai a finales del siglo XII. Simón de Tournai establece que la *potentia casus* (contingencia) es de diferente índole que la *potentia natura* (fuerza de la naturaleza). Por otro lado, Santo Tomás de Aquino ha sido quien ha tratado el tema del azar con mayor detenimiento en la época, en algunos escritos importantes como *Summa Theologica*, *Aristóteles libros metaphysicorum*, *Phys*, entre otros. También el tema del azar y fortuna fue estudiado durante el renacimiento en autores como Marsilio Ficino quien identifica los conceptos de “suerte”, “fortuna” y “destino”. (Ferrater, 1965)

En el siglo XVII y XVIII, pensadores como Gottfrid Leibniz, definen tres tipos distintos de *fatum*: *un fatum mahometanum*, *un fatum stoicum* y *un fatum christianum*. Para el primero el efecto tiene una presencia aunque se evite la causa; en el segundo el hombre debe aceptar el destino y no resistir al curso de los acontecimientos; en el tercero, el destino de cada cosa es determinado por la providencia de Dios. (Ferrater, 1965, pp.636-638)

A mediados del siglo XIX, Darwin expone uno de los mecanismos de su teoría de evolución: la existencia de modificaciones al azar, aleatorias y sin dirección, bajo el principio de la necesidad. Esta selección de la ley natural asegura la supervivencia de los genes en sus variaciones más provechosas, o las más adaptadas al medio. Por lo que es en los genes de las especies donde se observa el azar, sin determinismos a priori. (Ferrater, 1965)

Es a través del filósofo y semiótico norteamericano Charles Sanders Peirce, que la ciencia realiza avances relacionados al tema del azar, al comprobar, a fines del siglo XIX, que *el azar es lo primero, la ley es lo segundo y la tendencia de adquirir hábitos, es lo tercero*. Sin embargo, no significa que el azar se anula por las leyes de estadísticas o que las *sucesivas tiradas de dados* producirán un mundo en el que pudiéramos resumir o reasumir los cómodos hábitos de *Hume*<sup>45</sup>. (Hacking, 2009 p.305)

---

<sup>45</sup> Para Peirce, la filosofía de David Hume desemboca en el psicologismo y el escepticismo, por lo cual intentará evitarlos a través de una lectura muy crítica de la filosofía, a partir de Kant.

Peirce elaboró su filosofía del azar<sup>46</sup>, observando algunos patrones espontáneos en la naturaleza. Estableciendo ciertos principios de causalidad mecánica, y abriendo paso a la física o mecánica cuántica.

Peirce sostenía que podía encontrar rastros de las causas de una desviación irregular dentro de un sistema dado, aunque no podía definirlo. Le designa el término *Tiquismo* para describir ese principio. *Tiquismo* viene del griego *tyché*, o *tuché* aristotélico, que es el equivalente al romano *Fortuna*, el que manifiesta el principio operante en la naturaleza. El azar, entendido como *vera causa* o principio de la verdad, es necesario para la evolución de los fenómenos. Al interponerse en el *continuum*, que es el proceso creativo que rige las cosas en el universo, produce discontinuidades, produce variantes no predecibles. (Hausman, 1998, p. 630)

*La sugerencia de Peirce, cuando indica la manera por lo cual dos principios aparentemente contrarios pueden ser mantenidos, es proponer que los continuos son compuestos por infinitesimales que son posibilidades (Prima) que pueden volverse potencialidades.* (Hausman, 1998, p.631)

Para la física cuántica, no existen certezas, sino probabilidades, donde los fenómenos o condiciones iniciales, definen el posible curso de los acontecimientos. Para Peirce, los dos elementos causa y ley, implican la elaboración de una epistemología *falibilista*, donde no existen verdades absolutas o proyecciones certeras, solo aproximaciones. De esta forma, el error es siempre una posibilidad dentro de cualquier sistema.

*El universo no es un simple resultado mecánico de una ley ciega. Lo más obvio de sus caracteres no puede ser explicado por el hombre. Son los múltiples hechos de la experiencia que nos muestra lo anterior. Aquello que nos abrió los ojos para tal principio es el falibilismo.* (Peirce, 2014)

*Falibilismo* es todo aquello que puede fallar, que induce al error. Peirce y Dewey presentan su principio basado en el pragmatismo, donde existen fenómenos que no están al alcance de nuestros conocimientos, pero que pueden ser identificados por la intervención de la experiencia y repetición. Con ese pensamiento, abre varias posibilidades a la ciencia y el arte.

En su teoría del caos, por ejemplo, Prigogine expone una visión del mundo a partir del desequilibrio y no del equilibrio. El mundo en equilibrio sería caótico. Sin embargo, el

---

<sup>46</sup> Peirce parte de la premisa de que, si se tira un dado, hay una probabilidad sobre tres de que, a la larga, un número divisible por tres aparecerá. Es decir, a la larga, el azar se vuelve necesidad, a través de un propósito.

mundo de *no-equilibrio* alcanza un grado de coherencia. *El hecho de que el futuro no esté determinado es, para mí, una señal de esperanza.* (Prigogine et. al, 2003, p.50)

Prigogine demuestra que el azar está relacionado con el tiempo, de la misma manera que la noción de realidad está relacionada con la percepción, en un proceso de irreversibilidad.

*La realidad es solamente una de las realizaciones de lo posible. El futuro se incluye en una de varias posibilidades. El futuro es uno de los posibles futuros.* (Prigogine, 2003, p.56)

Para resumir, creamos el mundo que habitamos y determinamos el curso de los acontecimientos, al azar, desde nuestra percepción e intuición de una supuesta realidad creada. Una acción, en determinado momento, puede tener repercusiones en otro o en otros, repetitivamente, de forma aleatoria.

### **3.3.1. El azar en el proceso artístico**

El *falibilismo* y el caos conduce al planteamiento de la existencia de un supuesto en alrededor de la falla, al error, y que ningún sistema o proceso artístico puede ser totalmente predecible por el artista. El artista tiene la posibilidad de jugar con el rol del azar, haciendo de este un actor presente y principal, conduciendo la obra hacia los accidentes, muchas veces incorporando el error en su proceso.

*Trata de verificar cualquiera de las leyes de la naturaleza y ciertamente cuanto más se depure o se precise las observaciones, más ellas mostrarán desvíos irregulares.* (Peirce, 2014)

Estas irregularidades pueden determinar o prever ciertos comportamientos, pero siempre existirá la posibilidad de la excepcionalidad, de la falla o error. Es precisamente la falla o el accidente que indicarán el camino a seguir de una obra artística, según los principios del *falibilismo*. En algunos casos, el artista pretende que el azar conduzca la ejecución total de su trabajo, como presenta Piero Manzoni en la serie *Achromes*. En el trabajo práctico que acompaña esta tesis, se establece que el azar se manifiesta tanto en el movimiento repetitivo y aleatorio en el depósito de sustancias pictóricas en el suelo y superficies del salón de pintura, como en el desprendimiento de las mismas para convertirlas en pintura nuevamente. La incursión de estrategias que generen incertidumbre sobre cualquier aspecto o etapa del proceso creativo, ha sido desvelada solo a partir de las reflexiones en torno al azar.

En el arte contemporáneo se puede desconocer alguna información importante que determine alguna etapa del diseño, incluso aspectos fundamentales de la técnica de la obra. Sin embargo, la incertidumbre perceptual es particularmente determinante para llegar a un resultado inestable que denote la presencia del azar y del tiempo.

Según José Julio Arranz García, el término azar utilizado en el arte, viene del latín *candentia* cuyo significado se aproxima a la idea de un caer de los dados. Este concepto del caer de los dados, ha sido utilizado obras en distintos géneros artísticos. (2007)

En 1897, el poeta francés Mallarmé publica su poema titulado *coupe de dés*. Se trata de un poema trabajado como una imagen y no como un texto literario. En sus caligramas, utilizó tipografías creadas por él y distribuyó las palabras y construcciones aleatoriamente a través del texto. El resultado no es secuencial y crea un mapa donde el lector puede ir componiendo el texto de manera diferente cada vez que lo lee. Mallarmé indica en su escrito: *Todo pensamiento remite a un lanzamiento de dados*. (Scherer, 1957, p. 69)

Durante el proceso creativo, el devenir de la obra puede producir circunstancias o acontecimientos imprevistos que pueden llegar a transformar no solo físicamente, pero sobretodo conceptualmente el significado de la misma y *dotarla de contenidos nuevos que se imponen sobre los originales*. (Arranz García, 2007, p. 219)

Gilles Deleuze, en su texto *Nietzsche et la philosophie*, también presenta el azar como un *lanzamiento de dados* en el cual se distinguen dos momentos: el momento de lanzarlos y el momento en que caen sobre la mesa. Nietzsche llega a presentar la “tirada de dados” como jugadas sobre dos mesas distintas: la de la tierra y la del cielo: la tierra donde son lanzados los dados y la mesa donde van a caer. Estas dos mesas coexisten y se ubican en la misma realidad y en el mismo espacio. (Deleuze, 1988)

*Así habló Zaratustra: si alguna vez jugué a los dados con los dioses sobre la divina mesa de la tierra, de tal manera que la tierra tembló y se resquebrajó y arrojó resoplando fuegos de río. (...), oh, ¿cómo no iba ya a anhelar la eternidad y el nupcial anillo de los anillos, el anillo del retorno?* (Nietzsche, 1998, pp. 269 - 270)

El lanzamiento de los dados corresponde exactamente al movimiento que Nietzsche establece como *eterno retorno*. En el mismo, aunque se lancen los dados utilizando la misma fuerza, velocidad y dirección, generando una curva perfecta en el aire, cada

lanzamiento será diferente al anterior. Cada movimiento es único y corresponde a un tiempo determinado. Puede existir repetición, puede existir retorno, pero serán de otra naturaleza. Las posiciones de los dados al caer sobre la mesa, comprueban esa teoría. De ahí que el azar se presente como una huella del tiempo, como la presencia del devenir.

Deleuze, se inspira en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, para desarrollar una *lógica del juego* del pensamiento. Con ello, trata de someter el pensamiento a la experimentación; es decir, ante las probabilidades, los clichés, lo único que resta es ratificar el azar en un solo lanzamiento de dados, de una sola vez. Todo en un único gesto del pintor. (Deleuze, 1981)

*(...) solo el pensamiento puede afirmar al azar, hacer del azar un objeto de afirmación, y si tratamos de jugar fuera del pensamiento, nada ocurre. Se trata de un juego reservado al pensamiento y al arte, allá donde no existen más victorias para aquellos que supieron jugar, es decir, afirmar y ramificar el azar, en vez de dividirlo para dominarlo, para apostar, para ganar. (Deleuze, 1981, p. 76)*

Por lo tanto, la lucha en contra de la representación, para Deleuze, es de afirmación y no de negación. *Es la afirmación del azar, del Ser, del devenir, y de la diferencia.* (Neto, 2007, p. 65)

Siguiendo esta misma línea, en su *Logique de sensation*, abre la puerta hacia el enfrentamiento de los clichés de la representación: propone resaltar las fuerzas invisibles a través de la idea del devenir *nietzscheano*. Dentro de dicho devenir, la mejor respuesta es la evocación del caos. (Deleuze, 1981)

Deleuze ya alertaba la paradoja del enfrentamiento del pintor al presentarse frente al lienzo en blanco. Según él, enfrentarse al lienzo en blanco es un falso problema. El verdadero problema del pintor es: *¿de qué manera se puede limpiar la tela de las innumerables imágenes que habitan en su superficie?* (Silva Neto, 2007, p. 56).

Imágenes que han estado en toda la historia del arte, imágenes que emergen a la superficie sin un gran esfuerzo o imaginación. Lo más interesante es que se siguen produciendo las mismas imágenes que pasan a formar parte de un denominador común de aceptación y comercialización. Según el autor, estos son ejemplos de una pobre imaginación. Como contraparte, la huella del tiempo (el azar) no puede ser predeterminada. Tiene que ser necesariamente evocada.



Para Deleuze, el artista tiene que provocar la aparición del fenómeno, de lo contrario, caerá en un cliché. (1981)

En este sentido, el artista alemán Gerhard Richter señala que no existe el azar ciego. El azar, según él, es siempre planificado pero siempre sorpresivo. (2010)

El escritor brasileño Thompson Lemos da Silva Neto hace hincapié sobre las interferencias y los *clichés que habitan la representación pictórica*. El pintor debe eliminar todas las referencias, y debe provocar que las fuerzas de lo invisible actúen en la superficie del lienzo en blanco. (Silva Neto, 2007).

Para Deleuze, no hay otro camino para romper con los *clichés*. Por lo tanto, se trata de una negación frente a la ley de las probabilidades. Como ha sido descrito, le toca al azar romper con todas las probabilidades:

*(...) las marcas son accidentales, al azar; pero vemos que la misma palabra "azar" no designa nada de las probabilidades, habla sobre un tipo de decisión o acción sin probabilidades. Esas marcas pueden ser definidas como no representativas, justamente porque ellas dependen del acto al azar y no producen nada relativo a la imagen visual: ellas solo se refieren a la mano del pintor.* (Deleuze, 1981, p. 60)

Deleuze señala que no existe un devenir más allá del devenir; no existe una huella más allá de la huella, solo una semejanza de la anterior con la que le sigue. Para Deleuze, la repetición acaba con la aparente similitud entre los elementos y la acción. En las técnicas tradicionales de impresión, la aparente repetición y similitud da paso al fenómeno de la diferencia.

*El dado que es lanzado una vez es la afirmación del azar, la combinación que forma al caer el dado es la afirmación de la necesidad.* (Deleuze, 2010, p. 71)

Nietzsche articula la necesidad del juego a partir de la afirmación del devenir. Deleuze explica que Nietzsche hace del devenir una afirmación al asegurar su existencia, en referencia a Heráclito.<sup>47</sup>

*(...) es necesario reflexionar largamente para comprender lo que significa hacer del devenir una afirmación. Sin duda significa, en primer lugar, que solo existe el devenir. En segundo lugar es una afirmación del devenir. Pero también se afirma el ser del devenir, al decir que el devenir afirma el ser y que el ser se afirma en el devenir.* (Deleuze, 1988, p. 27)

<sup>47</sup> El devenir es, para Heráclito, la sustancia del ser, ya que toda cosa está sujeta al tiempo y a la transformación. Incluso, aquello que aparece como estático a la percepción sensorial, está en verdad en situación dinámica y en continuo cambio. No nos bañamos dos veces en el mismo río.

Es decir, el propósito del devenir no es otro que el propio devenir. No existe un ser más allá del devenir; no existe un más allá de lo múltiple. La necesidad se afirma en el azar, en el sentido exacto en que se afirma en el devenir y lo uno en lo múltiple. Para Silva Neto, todo se reduce al juego. Al afirmar el devenir, se afirman dos tiempos: *el lanzamiento y la jugada que también componen un tercer término, el artista.* (Silva Neto, 2007, p. 61)

En palabras de Deleuze, no se trata de varias tiradas de dados, se trata de una sola que:

*Debido al número de la combinación producida llega a reproducirse como tal. No es un gran número de lanzamientos que producen la repetición de una combinación, es el número de la combinación que produce la repetición del lanzamiento de los dados. Los dados lanzados una sola vez son la afirmación del azar.* (Deleuze, 1988, p. 29)

En *3 stoppages étalon*, el metro patrón que opera las dinámicas del azar, Marcel Duchamp parece reconocer y poner en práctica dicha teoría. Al lanzar el metro al aire y dejarlo caer, observando su movimiento y su caída, se comprueba las fuerzas de lo aleatorio y del azar. Este movimiento luego es registrado en la superficie. De esta manera, Duchamp contribuye a la disolución del concepto de autoría por medio del azar. (Fig. 15)

Para Yve-Alain Bois, Duchamp viene a ser el modelo para artistas como John Cage y François Morellet, al indicar:

*Tanto en Cage como Morellet, es evidente que el azar fue ante todo un medio para evitar una constante toma de decisiones, para evitar el tradicional modelo autoral de la invención. (...) uno establece unos cuantos parámetros y acto seguido deja que rueden los dados: el resultado es imprevisible.* (Bois, 1990, p.193)

Las estrategias adoptadas en torno al azar, principalmente por los surrealistas, ponen en práctica las ideas de Freud suscritas por el psicoanálisis. Según la teórica del arte inglesa Margaret Iversen, en *The Aesthetics of Chance*, *han sido los surrealistas los que han entendido y aplicado con mayor alcance el significado del azar al proceso artístico.* (Iversen, 2010, p. 20)

André Breton, en su elaborada interpretación del manejo del subconsciente a partir de Freud, lanza la idea de sobrepasar intencionalmente el consciente y darle paso a una realidad inaccesible: *una realidad absoluta o superrealidad.* Breton indica en el *Primer Manifiesto Surrealista* que *debemos romper las ataduras a la razón.* (Breton, 1924)

Los dadaístas habían determinado el azar como su norte, apropiándose de materiales no convencionales, rechazando la mimesis, cuestionando la autoría y promoviendo el *anti-arte*. El pintor y cineasta alemán Hans Richter, empezó a reconocer la importancia del azar para el movimiento cuando indica: *El azar pasó a ser nuestra marca. Seguimos en la dirección que él nos indica, como si se tratara de una brújula.* (Richter, 2008, p. 12)

En el texto *Chance Imagery*, el artista norteamericano George Brecht hace una distinción entre dos tipos de azar: el primero es determinado subconscientemente, buscando una causa o efecto desconocido; y el segundo sobrepasa cualquier control consciente y su acción es determinada por un acontecimiento fortuito o accidental. Por lo tanto, el origen de uno de los tipos de imágenes es el resultado de un profundo proceso subconsciente que trabaja al margen de la consciencia, mientras que la otra imagen es producto de un proceso mecánico con poca intervención o control del artista. Ambas imágenes tienen en común la ausencia de control de la razón y la ausencia parcial del artista en el resultado final de la obra. (Brecht, 2004)



Figura 85- Jackson Pollock. *Action Painting*. 1951.

La idea del azar y su interpretación por el psicoanálisis sentó las bases para el automatismo surrealista en el *action painting* de Jackson Pollock (Fig. 85).

La pintura *Marrón y plata* formaba parte de una tela mayor que Pollock pintó en el suelo y recortó en dos mitades cuando finalizó la obra. La tela sin imprimatura es puesta en el piso y recibe la pintura esmaltada directamente de la lata, dejándola caer con la ayuda de una herramienta más ancha y rígida que el pincel (*dripping*). (Fig. 86)



Figura 86- Jackson Pollock. *Marrón y plata*. Pintura esmalte sobre tela. 1951.

El movimiento corporal del artista es parte de la composición y le proporciona la sensación de dinamismo y profundidad, constituyendo un elemento invisible, que está representado en ausencia. En cierta forma, el cuerpo del pintor se transforma en pincel, en una herramienta más en la ejecución del cuadro.

En este proceso de convertirse en un pincel, el pintor entra en una catarsis<sup>48</sup>, como podemos observar en los vídeos que recogen su proceso creativo. En una entrevista, Pollock señaló: *cuando estoy dentro de mi pintura, no soy consciente de lo que estoy haciendo*. (Pollock, 2013)

---

<sup>48</sup> Entre los antiguos griegos, significa purificación de las pasiones mediante la provocación de emociones, usualmente por la evocación de situaciones trágicas.

Dicha aseveración del pintor recoge su herencia dadaísta, al mismo tiempo que revela sus raíces en las concepciones del automatismo psíquico surrealista y del psicoanálisis de Freud. Sin embargo, según Brecht, Pollock alcanza una síntesis profunda, sostenida e irracional de todos los principios que lo precedieron, principalmente, de los experimentos *Dada*. (Brecht, 2004)

Jackson Pollock buscó en las pinturas de arena coloreadas de los indios Navajo originales de Estados Unidos, una influencia que lo apartara del dominio del arte occidental europeo. La actitud de poner la tela en el piso, y pisotearla, marcando con sus zapatos la materia pictórica, bien como “convulsionando” con las manos la pintura que salía directamente de las latas, le permitieron una mirada dinámica a la estática pintura de su época. Los movimientos sincopados que realizaba sobre el lienzo, anticipó el arte procesual<sup>49</sup> y el “performance” de los años 60, observados en la obra de artistas como Klein, Müehl y Schneemann.

Para Brecht, al analizar la obra de Pollock, la conciencia limita la formación de imágenes al azar, por lo que debemos buscar en el inconsciente y subconsciente las imágenes significativas para descifrar nuestra existencia. Para activar el azar, hay que pensar al revés, sin pensar.

Para Brecht, al tratar de entender el funcionamiento del azar:

*Hemos creado diferentes formas y procedimientos, no solamente en la psicología moderna pero también en la filosofía oriental en manifestaciones como el I-Ching o en el pensamiento Zen.* (Brecht, 2004, p.86)

Entre muchas estrategias azarasas, se puede mencionar el trabajo de Jean Arp. En su obra, Arp recorta pedazos de papel, los mezcla y los lanza al espacio. En *Collage with Squares Arranged According to the Laws of Chance*, el artista permite que el azar se manifieste al dejar caer los pedazos recortados sobre la superficie, permitiendo que éste acto determine la composición de la obra. (Fig. 87)

---

<sup>49</sup> Movimiento de los años 1960 en Europa y Estados Unidos, donde el proceso es más importante que la obra. Frecuentemente utilizaban el rito, ritual o “performance”.





Figura 87- Jean Arp. *Collage with Squares Arranged According to the Laws of Chance*. Collage sobre papel. 1916-17.

En otra serie de objetos, llamados *Objetos colocados según las leyes del azar*, de 1926, Arp amplía las posibilidades de la intervención de la causalidad en el proceso artístico, como señala la comisaria de arte española Carmen Fernández Aparicio:

*El azar fue un componente esencial de la obra de Jean Arp desde la creación del primer grupo dadaísta en Zúrich durante la Primera Guerra Mundial pero, a diferencia de Tristan Tzara, poeta e ideólogo de dadá, Arp no lo trató como un mero fenómeno, sino como ley subyacente a la creación, un aspecto que le acercaría al surrealismo a partir de 1925: «El surrealismo me apoyaba, pero no me podría cambiar. Quizá acentuó el aspecto poético asociativo de mi obra». Aceptando lo que denominaba las «leyes del azar», su intención fue trabajar del mismo modo que la naturaleza genera sus formas, buscando lo elemental y lo espontáneo para que su obra configurase una realidad en sí misma y no una imitación. En esta obra, el artista distribuyó formas talladas en madera de forma aleatoria, en un proceso que describió con las siguientes palabras: «Me dejo llevar por la forma que nace y confío en ella. Las formas pueden ser agradables o extrañas, hostiles, inexplicables, mudas o somnolientas. Nacen por sí mismas y me parece que yo no hago más que desplazar mis manos». (Aparicio, 1990)*



Ahora bien, esta tesis está atravesada por la forma operativa del azar con el tema de la ausencia e invisibilidad. Ambos revelan estrategias de representación no tradicionales en el arte occidental. Igualmente, ambos conceptos ofrecen pistas para la comprensión de algo más abarcador de lo que puede ser la pintura en la actualidad.

En el salón de pintura se observa cómo los movimientos aleatorios de los estudiantes determinan las manchas y los lugares de mayor concentración de los restos de los materiales. Son los espacios periféricos del salón, como las esquinas o los sitios cercanos a las paredes y ventanas, los que contienen mayor concentración de manchas y de capas de residuos. Algunas áreas conforman lo que parecen ser escrituras aleatorias, revelando vestigios de latas de pintura, marcas de zapatos, formas vacías de un lienzo preparado en el piso, entre otros. La construcción azarosa de esta escritura del tiempo, a través de las manchas, sirven de fundamento para la construcción de una poética del azar, como se puede observar en el capítulo 6, *Reflexiones sobre el proceso creativo*.

Este capítulo pretendió acercarse a un conocimiento poco difundido, por su contradicción, a lo que supone un sistema racional alimentado por las certezas provenientes de la ciencia y la tecnología que han habitado toda la época moderna. Sin embargo, el azar, esta huella del tiempo, también se manifiesta en el uso de la tecnología.

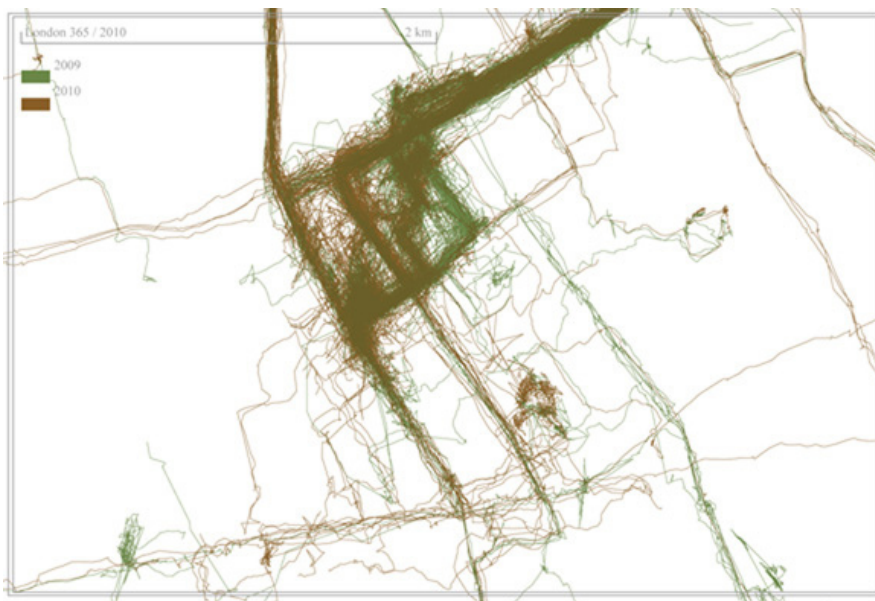


Figura 88- Fabian Neuhaus. *2 años caminando en la ciudad de Londres*. 2010.

El uso de la tecnología, a través de la intervención del azar como es el caso del arte digital o el arte con el apoyo tecnológico, se derivan las prácticas artísticas de los años 1960. El arquitecto y artista inglés Fabian Neuhaus, utiliza la el sistema *gps (global positioning system)*, en la elaboración de interesantes gráficos de los movimientos invisibles del caminar sobre una ciudad, emulando algunas prácticas *situacionistas*. (Fig. 88)

Otro ejemplo son los dibujos aleatorios producto de los movimientos que se realizan con el ratón (mouse) de la computadora. Estos son registrados utilizando programas que graban estos movimientos y los imprime en una gráfica. (Fig. 89)

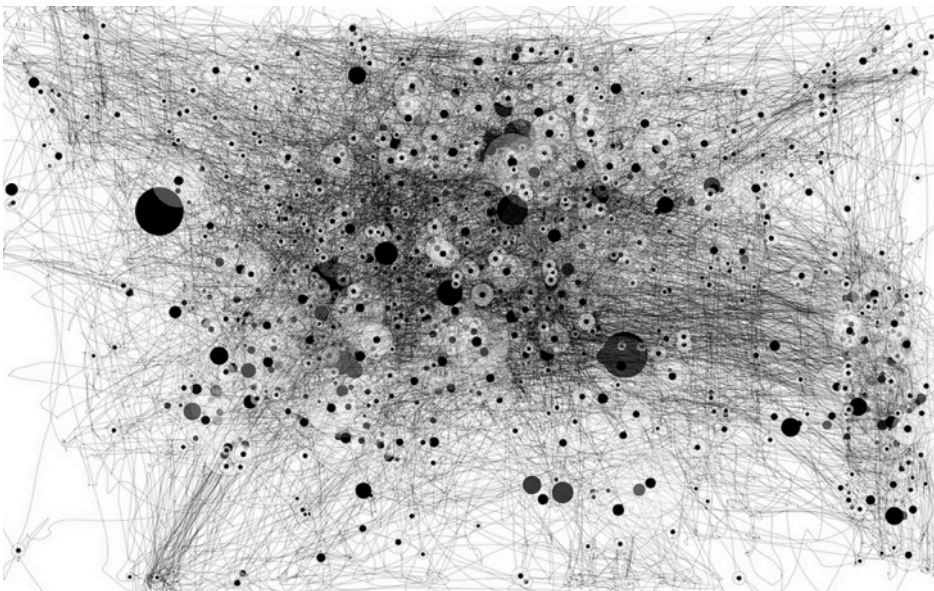


Figura 89- MousePath. 3 horas de uso del ratón en Photoshop. 2014.

El *Glitch* o desambiguación, es un término utilizado por la industria informática y electrónica que se refiere al error o fallo en la programación de un sistema. El término *Glitch*, por lo general, se refiere a pequeños errores que alteran el resultado final de una imagen o un mal funcionamiento de un juego o programa.

Es un elemento que se diferencia del *Bug* (virus informático) por no estar previsto en la programación. El *Glitch* se forma por circunstancias aleatorias que se insertan de manera espontánea o accidental, durante la etapa de elaboración de un programa o lenguaje digital. Las apariciones de los *Glitch* en las imágenes de los videojuegos, por ejemplo, son comparables a espectros inusuales, debido a ficheros mal codificados o dañados por el tiempo o por parámetros nuevos de decodificación en sistemas más modernos. Uno de los casos más conocidos es la denominada *Glitch City* (Ciudad

Fallo), donde el error remite a varios juegos, mayormente antiguos, como los de Pokémon. También puede observarse en *MissingNo.*, donde el *Glitch* puede llegar a alterar totalmente el juego. Transforma la imagen, multiplica y lo modifica, estableciendo nuevos parámetros o reglas.

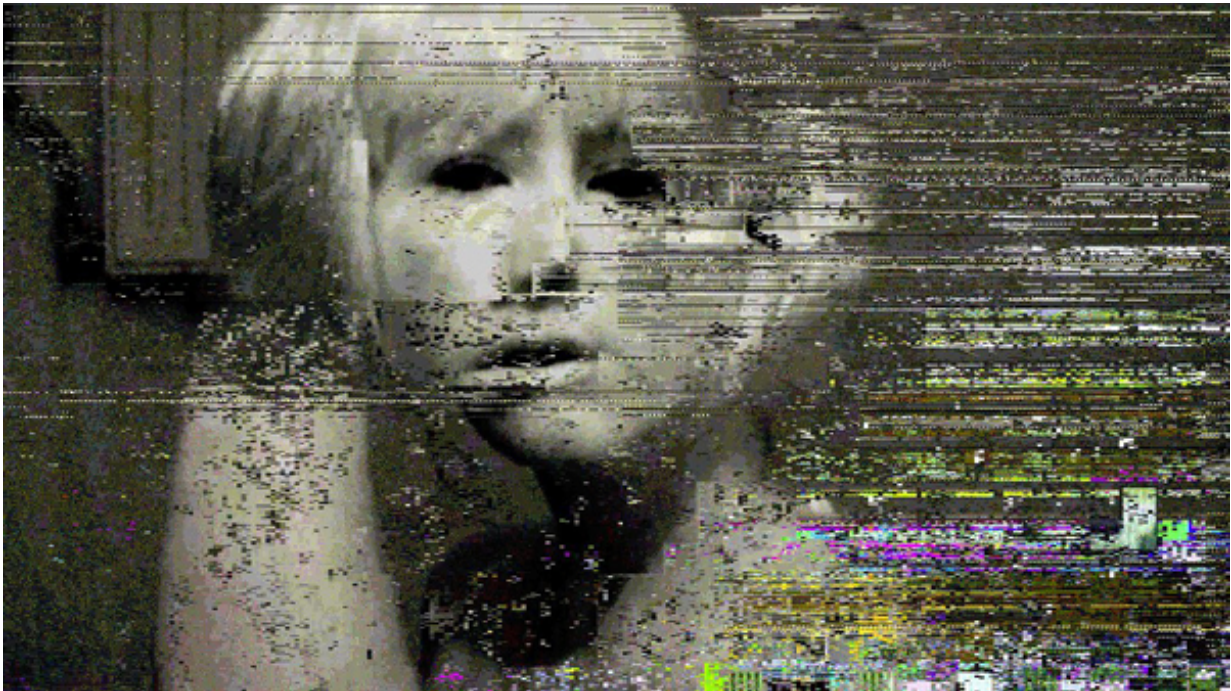


Figura 90- Rosa Menkman. *Glitch*. 2011

En el arte contemporáneo, artistas como Rosa Menkman utilizan el concepto de *Glitch* para inducir el error y crear imágenes digitales basadas en el fallo. Según Jason Huff, el *Glitch* proporciona una *maravillosa interrupción que aleja una imagen de su discurso ordinario y predecible, hacia la destrucción de su significado*. (Huff, 2011) (Fig.90)

El arte basado en el *Glitch* incorpora un componente social y estético, en la medida que altera la percepción de la tecnología, que ha sido interpretada como fría, mecánica, impersonal. Con el *Glitch*, se percibe el “lado humano” de la máquina, en contraposición con el paradigma de la perfección. Se puede interpretar como una crítica a la modernidad tecnológica.

En la pintura, el artista suizo Andy Denzler utiliza estos errores electrónicos como interrupciones del espacio pictórico del cuadro, permitiendo variaciones temporales. Denzler utiliza movimientos que confunden y fragmentan la imagen, trastocada por el tiempo, como una memoria borrosa y fragmentada. (Fig. 91)



Figura 91- Andy Denzler, *Sin título*, 2013.

Finalmente, la utilización del azar en el arte contemporáneo ha abierto puertas a nuevas estrategias de representación, incorporando elementos que no eran considerados importantes en épocas anteriores.

No obstante, según propone Ilya Prigogine, es conveniente encontrar un justo equilibrio entre la razón y la intuición, entre lo aleatorio y lo determinado, entre la experiencia y la innovación. Según el autor, el azar por sí mismo, no es suficiente para hacer arte, se necesita la mirada del artista y una provocación o una evocación del fenómeno para capturarlo de alguna forma. (2003)

Sin embargo, encontrar ese equilibrio adecuado parece ser extremadamente difícil para el ser humano, que se inclina a ser determinista, reduccionista, direccionado, parcelado o específico.

Prigogine presenta la idea de buscar la incerteza a partir del reconocimiento de que vivimos en la complejidad, donde los acercamientos para resolver asuntos específicos no han dado resultados abarcadores, solo momentáneos. Estos resultados momentáneos desencadenan en otros problemas. Cuando se resuelve un problema, surgen otros, en un encadenamiento infinito. (Prigogine, 2003)



*Hay dos concepciones alienantes del mundo: la concepción determinista, en la cual no hay lugar para la creatividad, en la cual no existe lugar para la innovación; y la otra, la idea de Dios realizando el juego de dados, el mundo aleatorio, en lo cual no hay lugar para la razón. En verdad, es necesario saber ubicarse entre las dos. Y eso es pensar lo incierto. (Prigogine, 2003, p.64)*

Esta investigación se fundamenta en el desarrollo del caos *determinista*, para utilizar un concepto de Ilya Prigogine. Las huellas del azar se reconoce en su aleatoriedad e indefinición, y establece secuencias con cierta predictibilidad, repetición, y reproducibilidad estadística.

*El caos determinista corresponde a este caso intermedio entre el puro azar y el orden redundante. El carácter errático –aunque no puramente aleatorio– de la actividad disipativa generada por un atractor caótico puede inscribirse efectivamente en la materia bajo la forma de las ligaduras probalistas. (Prigogine, 2003. p.100)*

El caos y el azar son conceptos fundamentales en el registro de las huellas del salón de pintura de la Escuela de Bellas Artes. Están presentes tanto en las acciones de los alumnos como en la producción de trabajos que acompaña este estudio.

### 3.2. EL SUDARIO COMO HUELLA AZAROSA

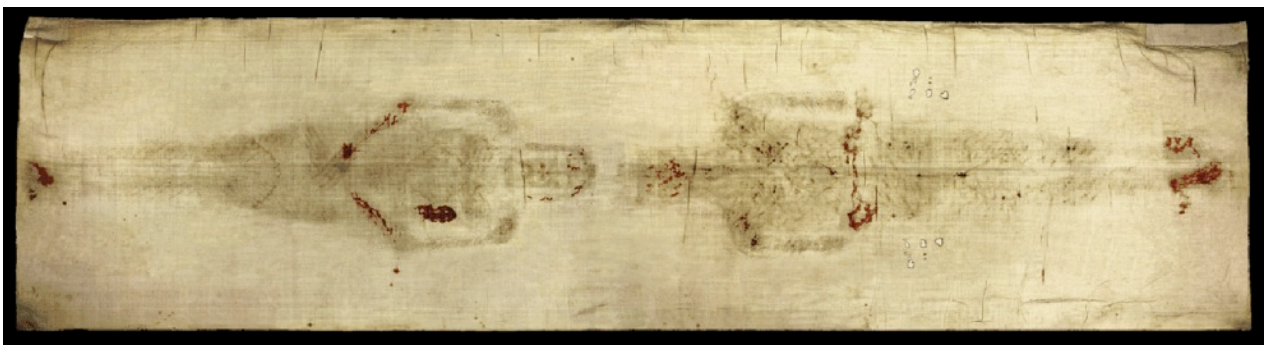


Figura 92- *Sábana Santa de Turín* en negativo fotográfico.

El tema del sudario aparece en la investigación al constatar su relación con la obra de varios artistas mencionados, desde Yves Klein hasta Teresa Margolles. El lienzo que es presionado y pegado contra el piso del salón, posteriormente arrancado, imprime marcas y restos de materiales diversos, constituyéndose como una especie de sudario. Lo importante no es solamente las marcas que se generan de esa presión, sino toda la captación de elementos invisibles, como la energía del piso, lo que queda *entre-imagen*, elementos invisible u ocultos que aparecen como espectros.

El sudario, palabra proveniente del latín *sudarium*, significa un lienzo o pañuelo utilizado para cubrir el rostro de la persona muerta. Los griegos utilizaban el término *soudarion* que significa lo mismo, un velo de reverencia a la persona muerta, una manera de simbolizar la paz alcanzada, por el velo blanco, o la ceguera eterna.

En términos comunes, el *soudarion* se refiere a un pañuelo utilizado para limpiar el sudor, principalmente del rostro. Como reliquia, el sudario propone registrar el último sudor del muerto, transfiriendo su energía o su “alma”, por lo que en muchas culturas se preserva el paño que cubre el rostro del muerto, como una reliquia o símbolo, en un intento de eternizarlo a través de la evocación o rememoración.

En la obra pictórica de Yves Klein, Daniel Senise, María Jesús González/Patricia Gómez, Teresa Margolles, Carlos Vergara, Ana Mendieta y en el trabajo práctico que acompaña este estudio, se establece una asociación con el tema del sudario no solo por la huella, pero también por la *imagen-muerte*. La impresión directa de un cuerpo sobre una superficie, se relaciona con la *imagen-espectro*, con el espejo, la espiritualidad, las sombras, los registros de una presencia o las marcas del tiempo y la memoria. En el caso del piso del salón de pintura, el cuerpo está en ausencia. Lo que se observan son sus rastros, su presencia a través de la mancha. (Fig. 92)

En la Sábana Santa de Turín se observa la huella de un cuerpo herido, dividido, en ausencia. Esta imagen sigue despertando interés y misterio por todo lo que representa, estética e ideológicamente. El resultado de esta monotipia directa, impresión por impacto o impresión ciega, revela una *entre-cosa*, ya que no es ni representación, ni presentación, siendo a la vez, ambas cosas. Es decir, una imagen en el límite del tiempo y la memoria.

Allegadamente, la imagen del sudario se constituye como una imagen *aquiropoiética*, sin artificio o intervención de los humanos. En términos teológicos, le imparte un carácter de manifestación de la divinidad. También es entendida como un fenómeno visual que surge de la dicotomía entre ausencia y presencia, entre un cuerpo y su espíritu, constituyéndose en una imagen-fantasma.



Esta imagen *spectrum* o espectro, que en la física significa energía<sup>50</sup>, fue impresa no con pintura o pigmento, sino por la transferencia de fluidos corporales. Se ha sugerido recientemente, con la teoría cuántica, que una energía puede separarse de un cuerpo y ocupar otro cuerpo. (Lanza, 1997)

La energía nunca desaparece. De esta forma, la energía producto de un cuerpo, como el sudor, el calor corpóreo, o la descomposición, producen huellas.

La teoría *biocentrista*, desarrollada por el físico e investigador de la Escuela de Medicina de la Universidad Wake Forest en California, Robert Lanza<sup>51</sup>, establece que la energía se transforma de manera aleatoria, al azar, como pudo comprobar a partir del experimento de la doble rejilla (*doble-split*) o experimento de Young<sup>52</sup>. El mundo está compuesto por energías, donde no es posible distinguirlas de un cuerpo vivo o de uno muerto.

Según Didi-Huberman, la fotografía tiene la característica de registrar la última imagen, constituyéndose igualmente como una huella. Por lo que existe una relación entre la imagen producto de una fotografía, huella diferida, y la imagen registrada por huella directa, como ejemplo el sudario. Didi-Huberman señala que ambas se constituyen como *imágenes-muerte*. Se hace interesante, dentro de esta comparación entre la fotografía y el sudario, observar las imágenes de Che Guevara muerto. (Didi-Huberman, 1997)

---

<sup>50</sup> Véase las teorías de Espectroscopía y Termodinámica en Schrödinger donde encontramos: *Collected Papers on Wave Mechanics* (Recopilación de artículos sobre mecánica ondulatoria, 1928), *Modern Atomic Theory* (Teoría atómica moderna, 1934), *Statistical Thermodynamics* (Termodinámica estadística, 1945) y *Expanding Universes* (Universos en expansión, 1956).

<sup>51</sup> Robert Lanza publicó en 2010, por *BenBella Books*, su teoría en el libro: *Biocentrism: How Life and Consciousness are the Keys to Understanding the True Nature of the Universe*. En este texto, parte de experimentos que confirman que existe vida después de la muerte y que la energía presente en un cuerpo muerto se transfiere o se transforma, pero no desaparece. *Creemos que la vida es solo la actividad del carbono y una mezcla de moléculas; vivimos un tiempo y después nos pudrimos bajo tierra. Sin embargo, la energía vive eternamente.*

<sup>52</sup> Thomas Young desarrolló, en 1801, un método para distinguir la naturaleza ondulatoria de la luz. Interponiendo una rejilla a una fuente de luz, pudo comprobar que esta logra difractarse al paso de una segunda rejilla. El experimento ha sido fundamental para demostrar la dualidad onda-partícula, que es una de las características de la mecánica cuántica.



Figura 93- Freddy Alborta. *Ernesto "Che" Guevara*. 1967.

La fotografía del Che, muestra un cuerpo tendido, violentado, castigado, en *rigor mortis*, por lo que Barthes señala que en la fotografía *uno se transforma rotundamente en imagen, es decir, en la muerte en persona*. (Barthes, 1990, p.23)

*En la Modernidad, la discusión sobre imagen y muerte volvió a cobrar vida con la fotografía, en la que el antiguo contorno de sombra encontró sucesor, pues reproduce un cuerpo vivo pero lo fija como índice, tal como ocurría con el contorno de sombra. Aquí también lo determinante es la luz, aunque no se requiere la mano del dibujante. La impresión de luz sobre la película, como la sombra del cuerpo contra la pared, es el soporte para el rastro de un cuerpo que ha creado su propia copia al colocarse frente a la cámara.* (Belting, 2007, p.227)

La imagen del Cristo muerto ha permeado el imaginario del arte desde la Edad Media hasta los días actuales. Ha sido un tema recurrente, principalmente durante el Renacimiento y el Barroco en tipologías como *Cristo en la tumba*. La fotografía del Che conduce, inevitablemente, a la imagen del Cristo en la tumba, como podemos ver en el cuadro de Andrea Mantegna.



Figura 94- Andrea Mantegna. *Cristo Muerto*. 1480.

El escritor inglés John Berger, analiza la imagen del Che, que fue ampliamente divulgada por la prensa mundial. La misma fue utilizada como propaganda política de la Guerra Fría por el gobierno de Estados Unidos.

*La fotografía muestra un instante: aquella en que el cuerpo de Guevara, preservado artificialmente, se ha convertido en un mero objeto de demostración. En ello descansa su horror inicial. Pero ¿qué es lo que se intenta demostrar? ¿Acaso ese mismo horror? No. Se trata de probar, en el propio momento del horror, la identidad de Guevara y -supuestamente- el carácter absurdo de la revolución. Pero, en virtud de ese mismo propósito, el instante se ha trascendido. (...) Así, o bien la fotografía no significa nada porque el espectador no tiene la menor idea de lo que ella implica, o bien su significado rechaza (o cualifica) aquello que demuestra. (Berger, 1974, p.234)*





Figura 95- Giulio Clovio. *Sábana Santa*. 1558.

En el evangelio apócrifo de Pedro, José de Arimatea<sup>53</sup> quien es el que va a sepultar a Jesucristo, trajo una sábana, *sindonim* y en ella envolvió el cuerpo de Jesús. José le añadió un sudario o pañuelo para envolver la cabeza y la cara;

San Juan, c. 20, v. 6, dice que después de la resurrección de Jesucristo, San Pedro entró en el sepulcro en donde no encontró más que lienzos o tiras, *Oi Otzonai*, colocadas a un lado y en el otro el sudario que se colocó sobre la cabeza de Jesús. Igualmente dice, c. 11, v. 44, que el resucitado Lázaro salió del sepulcro teniendo los pies y manos atados con tiras y cubierto el rostro con un sudario. El Obispo Eusebio de Cesarea relata el surgimiento de una imagen *aquiropoiética*. El Rey Abgar recurre a Jesús Cristo para curarlo de una enfermedad. No pudiendo atenderlo, Cristo pasa un

<sup>53</sup> José de Arimatea es un personaje bíblico y, según la tradición Cristiana, era el propietario del sepulcro donde se depositó el cuerpo de Jesucristo.

pañó (*mandylion*) embebido en agua sobre su rostro y lo entrega a Évagre que lo lleva a Abgar. Évagre señala que la imagen del rostro quedó grabada milagrosamente en el paño.

El Sudario de Turín, la Sábana Santa, el Manto de Verónica o el Santo Sudario, entre otras reliquias *arquiropoéticas* de la Iglesia Católica, son telas de lino que presentan marcas por “huella directa”, donde se observa la figura de Jesucristo.

A pesar de que pruebas científicas realizadas con carbono  $14^{54}$  y termoluminiscencia, comprueban que la edad del paño del Santo Sudario de Turín data entre 1260 a 1390, el simbolismo que permanece ante la imagen, genera inquietudes diversas. La sábana se encuentra en la Catedral de San Juan Bautista en Turín, Italia. Mide 436 cm X 113 cm y es objeto de debates científicos, teológicos, históricos, filosóficos y artísticos desde más de un milenio.

La imagen de la sábana se puede apreciar claramente en negativo, debidamente contrastado, a través de la fotografía. La imagen en negativo fue contemplada por primera vez en el 28 de mayo de 1898, en el reverso de la placa fotográfica del fotógrafo Secondo Pia, que estaba autorizado a tomarle fotos mientras se exhibía en la Catedral de Turín. El fotógrafo dijo haber sentido una emoción sin control al ver la imagen siendo revelada por primera vez.

En la pintura *Sábana Santa*, del pintor renacentista Giulio Clovio, ilustra la manera en que la sábana fue puesta sobre el cuerpo de Jesús, en una interpretación liberal del relato bíblico. (Fig. 95)

Esta imagen, en su capacidad de generar una dialéctica entre presencia y ausencia, permite acercamientos estéticos diversos. De esta manera, todas las potencialidades y comentarios con relación al sudario son suficientes para llenar todas las páginas de esta tesis. Es constatable que la sábana o sudario, que ha sido investigado para determinar la autenticidad, no se trata de una “obra de arte”, no fue ejecutada por un artista y nunca hubo una intención artística al presentarla. Sin embargo, según Régis Debray, parece indicar uno de los orígenes del arte como lo concebimos actualmente:

---

<sup>54</sup> Carbono 14 o radiocarbono, es un elemento químico radiactivo del carbono que se utiliza como trazador en la investigación bioquímica y en la técnica de datación radiométrica. El químico norteamericano Williard Libby demostró, en 1946, los mecanismos de formación del isótopo, a través de reacciones nucleares en presencia de oxígeno. Con eso, es posible establecer la edad de cualquier material.

*En la Cristiandad viene los orígenes. Es la Santa Faz de Laon, San Mandilio de Edesa, Como más tarde, el Sudario de Turín. Punto común: la huella viva de Dios vivo, con exclusión de todo trabajo artístico. (Debray, 1994, p.190)*

Estas imágenes icónicas suscitan innumerables comentarios estéticos que han influenciado a varios artistas por muchos siglos. Parecen ser imágenes muy poderosas que han estado en el inconsciente de la época contemporánea. En lo referente a la huella directa, la imagen del sudario remite nuevamente al paso del tiempo, la huella azarosa, la memoria y la muerte. El poder de la imagen no está en su visión sino en su presencia. En las reliquias e íconos, *las imágenes visibles son referidas directamente a lo invisible, y sólo tiene valor como enlace.* (Debray, 1994, pp.190-191)



Figura 96- Leonardo Da Vinci. *Autorretrato*. 1513.



Una de esas influencias es el autorretrato de Da Vinci ejecutado conforme las características estéticas de un sudario, con la técnica de sanguina<sup>55</sup>, presentando una metáfora con el rostro de Cristo. (Fig. 96)

Un estudio reciente sugiere que la Sabana Santa de Turín fue una reliquia creada por Leonardo Da Vinci. Sugiere incluso que Leonardo utilizó una cámara oscura y la imagen de su rostro fue proyectada sobre una sábana impregnada con una capa de sulfato de plata. Esta reliquia creada tendría el propósito de servir como propaganda para la Iglesia Católica. Concluye que los dos retratos son muy semejantes en proporciones físicas.<sup>56</sup>

La Sabana Santa tiene un color sepia amarillento que denota el pasar de los siglos. También presenta rasguños y agujeros posiblemente causado por el doblar y estirar del paño. Discretamente se nota la figura de un rostro y manos en un tono un poco más oscuro que el sepia de fondo. También se puede apreciar que la imagen se trata de una impresión, o mejor, una presión sobre el cuerpo que tiene como resultado las marcas posiblemente de la sangre oxidada y principalmente del sudor. Una característica notable igualmente es la fragilidad de la pieza, de lo que comenta el artista español Jesús Ruiz Bago (2011, p. 14):

*El papel o la tela son elementos ligeros, cualquier cosa los hace vulnerables de ser destruidos, cualquier cosa les supone un peligro. Esta vulnerabilidad física del material es confrontada con la acción poderosa de los signos e ideas que ellas visten. (Bago, 2011, p. 14)*

De esa fragilidad se añaden conceptos como la revelación y el ocultamiento, lo inmaterial, lo perecedero, lo efímero y lo incorpóreo a través de la ausencia, lo espiritual que surge del misterio de la ocultación de la imagen, de su velo.

El filósofo francés Régis Debray señala que la imagen surge de la idea de muerte, como un rechazo a la nada, una negación al fin y una extensión de la vida del muerto, esa es la función principal de la imagen. De igual manera, señala Belting que la imagen nace de la idea de incorporar el muerto, de darle “carne”, hacer surgir otras imágenes, otros sentidos y experiencias que cubre el vacío dejado. (1994)

<sup>55</sup> La sanguina es una técnica pictórica basada en una variedad de óxido férrico llamada hematites, que se presenta bajo la forma de polvo, barra o placa. Puede tener distintas tonalidades, todas ellas en la gama del rojo. De ahí su nombre, ya que recuerda a la sangre.

<sup>56</sup> En referencia al estudio del historiador norteamericano Stephan Klein, *Leonardo's Legacy: How Da Vinci Re-imagined the world*, publicado en 2010 por Da Capo Press.

*El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos, que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado (la tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un cuerpo inmortal: un cuerpo simbólico con el que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el cuerpo mortal se disuelve en la nada. De este modo, una imagen que representa a un muerto se convierte en el contrasentido de cualquier otro tipo de imagen, como si al presentarse fuera el cadáver mismo. (Belting, 2007, pp. 178-179)*

La imagen que surge entre el representado y su representación resulta en una “transferencia del alma”, no como una simple metáfora del desaparecido sino *una metonimia real, una prolongación sublimada pero todavía física de su carne.* (Debray, 1994, p. 94)

En el sudario, la imagen parece estar en un “debajo” del manto, donde no se puede observar ningún otro elemento que la ausencia del cuerpo y su marca en manchas. La impresión se presenta como un indicio de un acontecimiento, una señal de que un cuerpo alguna vez estuvo ahí pero que ha desaparecido. Es decir, permanece el registro de su desaparición, permanece su “alma”, de alguna forma, perpetuada.

Existe un rastro de lo real, de un acontecimiento vinculado al suceso, por lo que el juego entre representación y presentación se expande dentro de la dialéctica entre presencia y ausencia.

Sin embargo, Debray comenta que ninguna representación visual, incluyendo la imagen de Cristo, tiene eficacia en y por sí misma. Indica que el principio de eficacia no se debe buscar en el ojo humano, o en lo que se ve, sino en la experiencia entre la captación y la interpretación que, a su vez, genera un máximo de informaciones en un mínimo de tiempo.<sup>57</sup> (1994, pp. 96-100)

Como se ha mencionado anteriormente, el ojo humano es un aparato simple de adquisición de rayos luminosos, por lo que, según Debray: *La mirada no es la retina* y sí una concatenación de símbolos y sensaciones, tanto táctiles cuanto puramente visuales:

---

<sup>57</sup> *La eficacia se puede estimar en minimax: el medio que vehicula el máximo de informaciones a un máximo de destinatarios por un coste mínimo y con una molestia mínima.* (Debray, 1994, p. 70)

*Los halcones ven mejor que nosotros, pero no tienen mirada. El perro no reconoce a su amo en una foto. El animal sólo es sensible a los códigos. No separa el estímulo y el objeto representado (un tigre sólo reconoce a su domador cuando éste está de pie). El hombre es el único mamífero que ve doble. Su retina le transmite una forma que el cerebro analiza en razón de su significado. Y, por lo tanto, cuando tiene delante un icono, puede ver a la vez la madera, cubierta con una mezcla de cal, yema de huevo, encáustica y pigmento, y, a través de ella, la presencia santificante de Jesucristo. (Debray, 1994, pp. 97-98)*

A seguir se presentan algunos ejemplos de obras donde el cuerpo es impreso sobre el soporte, como un sudario. Estos ejemplos son pertinentes a la idea de *imagen-muerte*, donde la imagen registrada contiene un rastro de una presencia, aunque esa presencia sea una fantasmagoría. Se trata, en este momento, de relacionar estas impresiones con las impresiones del piso del salón de pintura.



Figura 97- Yves Klein. *Hiroshima*. 1960.

Uno de estos ejemplos enigmáticos de la utilización de la idea del sudario en el siglo XX, es el artista francés Yves Klein con las antropometrías<sup>58</sup>, algunas tituladas sudarios. Manuel Solé comenta que Klein:

*(...) cuando realizó sus antropometrías, pensaba en la energía del cuerpo, pero esa energía sólo podía producir unas formas y un tipo de representación donde ese cuerpo sólo es reconocible en su relación con la huella. (Apezteguia Bravo, 2003, p. 184)*

<sup>58</sup> Ramificación de la física que estudia las medidas del ser humano y su composición corporal como volumen, masa, peso, etc.

Esta relación entre el cuerpo y su marca produce una imagen realista que hace referencia al mismo cuerpo en potencia; es decir, a su energía. Se trata de imágenes que son muy difíciles de generar a través de un método indirecto, como podría ser una imagen creada por las manos del artista, o la representación fotográfica de una figura. Por tal razón, el signo que produce la Sabana Santa no necesita de una comprobación científica en cuanto a su autenticidad o veracidad, ya que transmite una “verdad espiritual”, movida por la *Fe*. Según Bravo, independiente de su estado real o científico, creemos en la imagen. Y es justamente este aspecto que Yves Klein va a utilizar para crear la serie de Sudarios y Antropometrías, entre 1960 y 1963. (Apezteguia Bravo, 2003)

Las Antropometrías y Cosmogonías son el resultado del contacto físico de los modelos en contra la superficie de la tela. El resultado de estas obras son imágenes al azar, con la marca única, con el registro ciego. El proyecto se desarrolla en un escenario teatral, donde la energía espiritual, el llamado *Zen Klein*, es incorporada. Klein contrata una orquesta para tocar su sinfonía, establece un color particular, el *Klein Blue*, dirige, con los ojos cerrados, a sus músicos y a sus modelos.



Figura 98- Lee Wen. *Anthropometry revision*. 2008.

El artista de Singapur Lee Wen, en contraposición a la propuesta de Klein, revisa algunos aspectos de su antecesor. Tomando como ejemplo la serie antropometrías, Wen imprime directamente su propio cuerpo. Wen utiliza inicialmente el color amarillo, en un comentario de índole étnico al artista francés. Si el occidente es azul, el oriente es amarillo. De esta manera, empezando por la serie: *Antropometrías revisadas en amarillo* de 1992, Wen se apropia del concepto de Klein, transformándolo en el amarillo oriental Wen.

Wen, aboga por una mirada descentralizada y des-occidentalizada. En vez de utilizar modelos desnudas como Klein, es el cuerpo del artista, oriental, masculino, que es expuesto e impreso.

En otra de las series de *Antropometrías revisadas*, del 2008, Wen recurre a la idea de la huella y la imagen del sudario de Cristo, imprimiendo su propio cuerpo, directamente sobre tela. En una relación con la *imagen-muerte*, presenta posturas propias de un cuerpo en estado avanzado de degradación, un cuerpo fragmentado, enterrado en cuevas. En esta serie utiliza el color negro. (Fig. 98)

El grupo mexicano Semefo, y una de sus más importantes integrantes, la artista Teresa Margolles, presentan un concepto de *imagen-muerte*, imprimiendo directamente a la tela cadáveres de los participantes de la guerra del narcotráfico en el norte de México.

Otro artista que imprime su propio cuerpo a partir de la idea del sudario de Cristo es Marcelo Balzaretti. (Fig. 99)

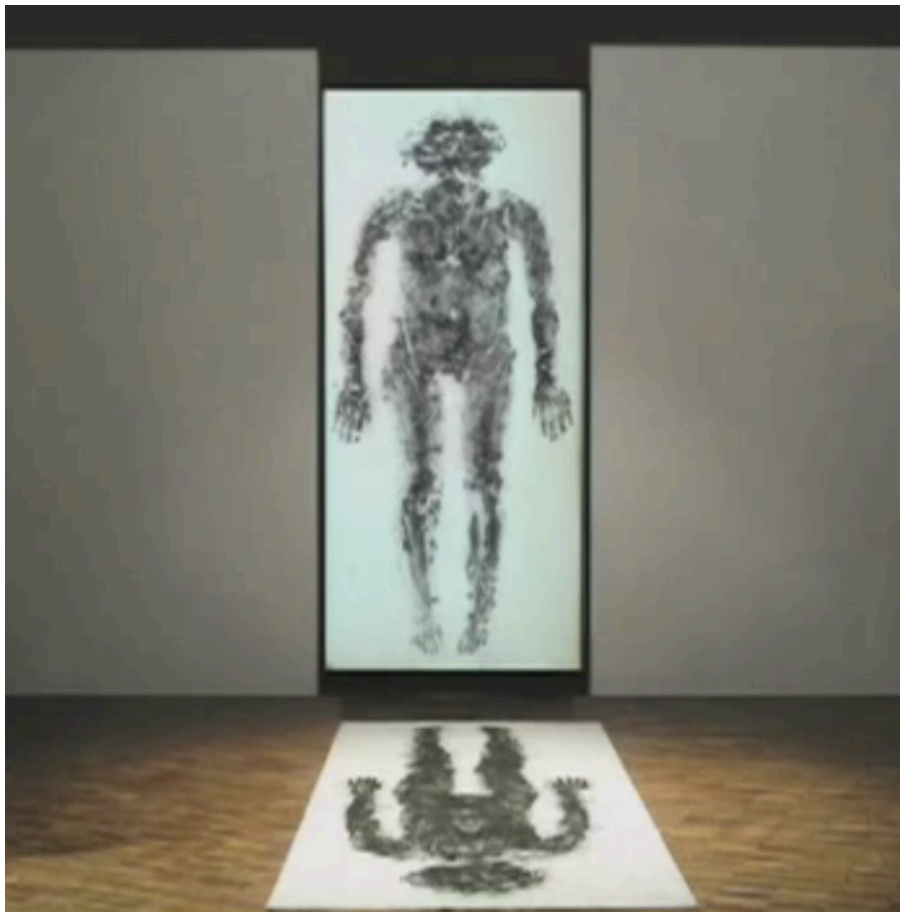


Figura 99- Marcelo Balzaretti. *Resurrección*. Proyección de animación. 2004.



Este artista suizo-mexicano realizó una serie animada a partir de varias impresiones directas de su cuerpo. De manera diferente a Wen y Klein, Balzaretti tiene como referencia la técnica japonesa *Gyotaku*, iniciada alrededor del 1800 en Japón, y que consta de imprimir peces sobre el papel.

*Gyo*, que significa pez y *taku* que define la acción de frotar, determinan una monotipia por *frottage*, utilizando un papel muy fino, y que era asociada a la venta y registro de la presa por el pescador. Se trata, pues, de una huella directa, donde la presencia del pez se manifiesta en su ausencia, en su registro visible, una *imagen-muerte*. Esta técnica permitía determinar el tamaño y la magnitud de la presa en escala natural.

*Después de haber investigado la imagen del sudario de Cristo, sentí que el grabado Gyotaku estaba muy próximo de lo que estaba haciendo, no solo por las semejanzas formales, pero también por lo que dice el libro de Yoshio Hiyama, al defender la técnica comparándolo con la fotografía. El autor del libro atribuye valores artísticos a la cuestión de registrar exactamente el objeto, su forma y tamaño, de una manera bella como es el grabado. Esto es similar a lo que hice con las impresiones de la serie sudarios. (Balzaretti, En: Anderson, 2013)*

Ahora bien, Balzaretti reproduce su cuerpo muchas veces y lleva esas impresiones a la pantalla digital, en una interesante simbiosis entre el grabado tradicional japonés y el moderno cuadro cibernético, pasando por la *imagen-muerte* asociada con Cristo. De una manera *cuasi* mágica, estas imágenes ganan vida a través de la animación digital, aunque sean vida en el liminar de una existencia biológica, similar a la idea de *Frankeinstein*, un cuerpo sin vida re-animado por la tecnología, por la energía eléctrica.

La animación de una imagen, en su concepción mágica, estimula la idea de una encarnación del cuerpo en estado muerto, como comenta Belting:

*Cuando Platón formuló la cuestión del ser de las imágenes, lo que tenía en mente era el elaborado arte de la ilusión, cuyos engaños miméticos aborrecía. En su propia cultura no encontraba, de hecho, ningún ejemplo de que las imágenes alguna vez hubieran sido recipientes de la encarnación de un muerto, al remplazar su cuerpo perdido. Por ello también le era ajena la idea de que a las imágenes sólo se les daba vida mediante un acto de animación, sin el cual permanecerían como artefactos inertes. Incluso en la actualidad, la animación, que nos parece una reliquia de una concepción del mundo primitiva, despierta sospechas de haber servido para una determinada identidad mágica entre la imagen y lo captado en la imagen. (Belting, 2007, p. 178)*

Otro de los sudarios contemporáneos y su concepción ritualista de transmisión de energía a través del sufrimiento, es lo que presenta Ana Mendieta con la serie *Body Prints*, en 1974, en el Estado de Iowa. (Fig. 100)



Mendieta realizó una serie de “performances” donde era cubierta con un manto semejante al manto sagrado, y que luego era expuesto junto a su cuerpo inmóvil. Presenta el *cuerpo-muerto* marcado y presente y el registro de la muerte en energía vital: la sangre.

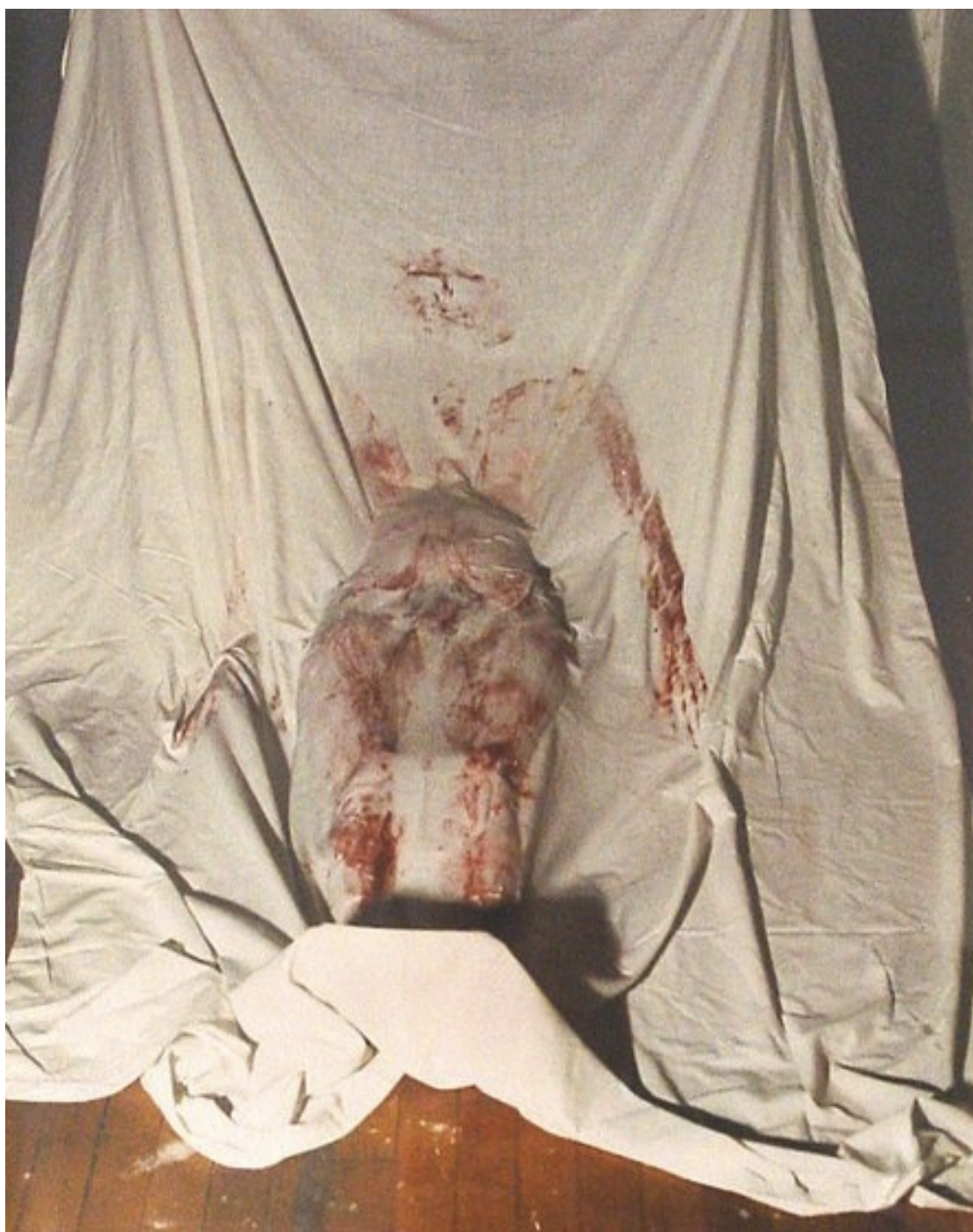


Figura 100- Ana Mendieta. *Untitled, Body-Prints of Iowa*. 1974.

Este trabajo de Mendieta, cuya referencia es el sudario de Cristo y las Antropometrías de Klein, manifiesta una mirada sobre la muerte, contrario a las obras de Klein, donde los movimientos y posturas hacen referencia a la vida y a la energía. El cuerpo en

Mendieta es uno inanimado, fragmentado, donde los fluidos vitales son transferidos al tejido, y con ellos, el “alma”.

Georges Bataille presenta un pasaje que parece resumir la sensación de este trabajo de Mendieta: *La obra de arte y el sacrificio son partícipes en la búsqueda del momento sagrado.* (Bataille, 1929-1939)

Otras obras de Mendieta remiten al concepto de la huella, la presencia y la ausencia y son referentes para el trabajo de impresión de las superficies del salón de pintura. Principalmente en relación a la serie *Siluetas*.

### **3.3. SILUETAS Y SUDARIOS, ANA MENDIETA**

Ana Mendieta, artista cubana, fue enviada en 1961, a los 12 años de edad, a Estados Unidos, dentro de lo que se denominó como la *Operación Peter Pan*. En ese movimiento de refugiados políticos, fueron exilados más de 14,000 niños y niñas, entre ellos, las hermanas Mendieta que frecuentaron por un tiempo la Iglesia Católica y hogares para niños en Iowa, Estados Unidos. Los padres de los *Peter Pan* preferían enviar a la propia suerte sus hijos a un lugar extraño, que forzarlos a enfrentar el sistema comunista de Fidel Castro. Según Mosquera:

*El ruptura, la sensación de pérdida, la adaptación forzosa a un nuevo medio cultural y lingüístico, la marcaron para siempre, Nunca superó los traumas, al extremo de llegar a decir que sólo tenía dos opciones: ser una criminal o una artista.* (Mosquera, 2015)

Ana Mendieta nació en La Habana en 1948 y murió en extrañas circunstancias en la ciudad de Nueva York, para el año de 1985. Su muerte ha sido asociada con su entonces marido, el artista minimalista Carl Andre. Luego de su trágica muerte, su obra ha sido objeto de innumerables revisiones críticas y ensayos, desde miradas feministas hasta las relaciones entre el arte conceptual y los ritualismos sincréticos afro-caribeños.<sup>59</sup>

Ana Mendieta presenta una obra muy compleja que aborda puntos de vistas diversos, de índole antropológica, social, política, religiosa y estética. (Fig. 101)

---

<sup>59</sup> De los sincretismos religiosos afro-caribeños, se destacan la Regla de Ocha o Santería, la Regla Congo, Mayombé, la Regla Arará, Candomblé, el Vudú, entre otros, algunos practicados por la artista.





Figura 101- Ana Mendieta. *De la serie Silueta*. 1973-1980.

La serie *Siluetas* presenta una cercanía con los planteamientos de los movimientos *Body art* y *Earth art* norteamericanos, principalmente por Mendieta haber sido parte de algunas exposiciones importantes de ambos movimientos.<sup>60</sup> Los años 70 en Estados Unidos se caracterizaron por cuestionar, de forma radical, el objeto artístico tradicional y de ampliar, conforme describió Krauss, en 1979, los medios de la pintura y escultura. La disolución de la materia (cuadro u objeto) los llevó a enfatizar el proceso de construcción de la obra. La artista emplea materiales no tradicionales, su propio cuerpo como materia y objeto, y los utiliza como una plataforma política con relación a la

<sup>60</sup> Movimiento *Body Art* (arte con el cuerpo) y *Earth art* (arte con la tierra) se ubican, principalmente, entre 1973 y 1980 en Estados Unidos.

posición de la mujer dentro de la sociedad norteamericana. La artista planteó aspectos de la sociedad patriarcal, el racismo y machismo, entre otros.

El estereotipo de mujer latina<sup>61</sup> en Estados Unidos le proveerá herramientas para cuestionar ese *modus operandi* social, y a plantear nuevas visiones que la ubica dentro del contexto de un arte feminista, sin serlo realmente.

Mendieta, en varias de sus acciones, se presenta con el cuerpo desnudo. En *Untitled (Facial Hair Transplants)*, de 1972, se recortó el vello púbico y lo convirtió en bigote y barba, estableciendo una construcción artificial de identidades como una crítica a la marginalidad de la mujer y su entrada al mundo del arte por la vía masculina. Mendieta utiliza frecuentemente la estrategia de la contradicción provocada para insinuar diferencias y establecer criterios dispares entre forma y contenido.

La representación del cuerpo femenino en Mendieta corresponde a una “territorialización” de la *imagen-cuerpo* de la mujer,<sup>62</sup> como superficie a ser trabajada, principalmente del cuerpo como objeto ocupando un espacio. (Fig. 102)

El cuerpo es el territorio representacional por excelencia, posibilitando una incursión a un sinnúmero de lecturas semióticas que tienen un impacto inmediato.<sup>63</sup> La diferencia con las feministas de su tiempo, es que Mendieta sigue siendo doble o triplemente marginada. La mayoría de las artistas feministas venían de la clase media adinerada, eran blancas y seguras de su imagen. Mendieta viene de contextos muy distintos lo que la hace una artista relativamente *outsider*.

Mendieta escribe en 1980, *Dialéctica del Aislamiento*, una introducción para la exposición de sus trabajos en la *A.I.R. Gallery* de Nueva York<sup>64</sup>, donde un grupo de mujeres artistas latinas cuestionaban las propias fronteras del feminismo utilizando el cuerpo como un espacio de resistencia y tomando conciencia de sus diferencias y necesidades específicas:

---

<sup>61</sup> *La sociedad anglosajona ha creado un número de estereotipos sobre la mujer latina y ha exagerado la trascendencia de otros que ya existían en la cultura latina originaria. Esta manipulación, la mera creación del estereotipo, responde claramente a la necesidad de la cultura dominante de mantener a minorías como la latina en la situación social que corresponde y de poner énfasis en su diferencia.* (Domínguez, 2001, p. 51)

<sup>62</sup> Mendieta articula una crítica a las estrategias de territorialización del género, en Estados Unidos, que asocian lo femenino con el espacio doméstico, reservado, íntimo y sobretodo, sexualizado.

<sup>63</sup> Tales como el cuerpo-erótico, el cuerpo domesticado, el cuerpo-recipiente, el cuerpo-procreador.

<sup>64</sup> A.I.R. fue la primera galería de arte dedicada exclusivamente al trabajo de mujeres artistas. Fue fundada en 1972, en Nueva York.



(...) '¿Nosotras existimos? Cuestionar nuestras culturas es cuestionar nuestra propia existencia, nuestra realidad humana. Confrontar este hecho significa tomar conciencia de nosotras mismas. Esto se convierte en una búsqueda, un cuestionamiento de quienes somos y de lo que podemos llegar a ser. Durante los 60, las mujeres de los Estados Unidos se politizaron y se unieron en el Movimiento Feminista con el propósito de terminar con la dominación y la explotación de la cultura masculina blanca, pero se olvidaron de nosotras. El feminismo americano, tal y como se presenta, es básicamente un movimiento de clase media blanca. Como mujeres no-blancas nuestras luchas están en dos frentes. Esta exposición no señala tanto hacia la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha sabido darnos cabida, sino que indica sobre todo una voluntad personal de continuar siendo otras'. (Mendieta, En: Jacob, 2001, p.7)



Figura 102- Ana Mendieta. *De la serie Siluetas*. 1978.

Sus representaciones de género y política proponen la desaparición de su propio cuerpo, dejando solamente su rastro, su huella, a través de imágenes fotográficas. Una doble huella por lo tanto, como señala Barthes:

*La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí. La foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados.* (Barthes, 1990, pp. 160-162)

Sus incursiones por el campo de la geopolítica, lleva a Mendieta a presentar la serie *Siluetas*, presentando un giro conceptual importante. Su cuerpo ya no es un cuerpo activista, sino un cuerpo preparado para la tierra. La relación *cuerpo-tierra*, supera la imagen del *cuerpo-territorio-género*. La mirada política da paso a la mirada etnológica.

De esta manera, Mendieta entra en un proceso de desterritorialización del cuerpo, en el sentido que Deleuze-Guattari describe en *Mil mesetas* (1997):

*Es necesario que el pueblo y la tierra sean los vectores de un cosmos que traigan con ellos; entonces este cosmos será arte. Hacer de la despoblación un pueblo cósmico, y de la desterritorialización, una tierra cósmica. (Deleuze et Guattari, 1997, p. 144)*

El sentido de desterritorialización del cuerpo en Mendieta es la disolución de la *imagen-cuerpo* en la historia del arte. Este es transformado en un cuerpo ritualista consciente de la tierra, de su ausencia y de su desmaterialización.

*Ampliamente explorada a través de su larga serie **Siluetas** (1973-1980), la huella no aparece en Mendieta como residuo, sino como índice de la disolución y como forma de producción de una "narrativa de la pérdida": se convierte en una constatación de la provisionalidad y de la distancia entre el cuerpo y su representación que nos aleja de cualquier canon idealista. (Jacob, 2001, p.13)*



Figura 103- Ana Mendieta. *De la serie Silueta*. 1980.



En ese contexto, Mendieta elabora formas de visualización del cuerpo dentro de un *entre-limites*, no estando completamente invisibles, distanciándose de la mirada homogénea que se ha establecido a los cuerpos y a la figura, principalmente la femenina. Acercándose a una *mirada-otra* que se aparta de la mirada “cosificante” del cuerpo, la de los regímenes excluyentes de los hombres, de los cuerpos femeninos que han sido sexualizados, satirizados y que han permeado por toda la historia del arte.

Por lo que el acercamiento de Mendieta al cuerpo, en la serie *Silueta*, es la de un cuerpo en lo liminar de la historia, por lo tanto en el liminar de lo visible, acercándolo a un posible *cuerpo-espectro*. (Fig. 103)

Según Deleuze-Guattari; *Es preciso que el material sea suficientemente desterritorizado para ser molecularizado*. (1997, p. 141)

Se trata entonces, con la *molecularización*, de buscar un cuerpo ritualista, que el propio tiempo lo borraré, lo hará desaparecer. Tiene su tiempo de exposición y es efímero. La huella fotográfica se quedará como registro del acontecimiento, de la presencia representativa dentro del paisaje, confiriéndole fluidez, utilizando elementos como el fuego, el agua, la sangre, la vegetación, la pólvora y la tierra.

La búsqueda de Mendieta por una representación del cuerpo femenino con una identidad propia, y que se escape de *la paralizante mirada cosificadora conformada por el deseo masculino*, como lo indica Mary Jane Jacob con el *ojo-falo*, permitirá a la artista navegar por representaciones arcaicas, en una búsqueda también por una mirada anterior al de la civilización occidental. (2001)

La artista viaja a México en el año de 1972, junto a su profesor Hans Breder, con el propósito de investigar su identidad perdida. La visita a la casa de Frida Kahlo en Coyoacán, así como a las pirámides, las ruinas aztecas y mayas, permitirá reflexionar sobre su identidad. Su revisitación de carácter étnico hacia la cultura pre-hispánica y latina hará que se desvincule de aquellas miradas feministas de Norteamérica.

Mendieta busca recuperar la tierra, en un sentido simbólico, pero también, establecer una forma de rescatar sus orígenes, su vínculo con la memoria. Una memoria que fuera desgarrada de forma abrupta de su contexto familiar a muy temprana edad. En este sentido, su cuerpo, que antes tenía un espacio y un territorio, pasa a ocupar un espacio invisible, por lo tanto, nómada.

En Deleuze-Guattari, *para el nómada, es la desterritorialización que constituye su relación con la tierra.* (1997, p.90)

La tierra, para Mendieta, deja de ser tierra para convertirse en un simple suelo o soporte. Se pierde territorio, se gana en espiritualidad. Su misma condición de inmigrante, de minoría, de mujer latina, la hace un *ser-cuerpo-desalojado*, despojado de su territorio y de posesiones. (Fig. 104)



Figura 104- Ana Mendieta. *Imagen de Yagul.* De la serie *Siluetas*. 1973.

La tierra, en sus trabajos, será asociada con el cuerpo de la mujer, con el fenómeno de la procreación, la fertilidad, la sangre y el ciclo natural de la vida y la muerte. En *Siluetas*, mezcla elementos provenientes de ceremonias católicas, como ejemplo la carne y sangre de Cristo, el bautismo, entre otros. Con rituales afro-caribeños, como la santería, el sacrificio animal, la presencia de la sangre, conforma los límites entre lo sagrado y profano.

*En estas condiciones, esa violencia ya no tenía únicamente el sentido animal de la naturaleza; la explosión, precedida por la angustia, asumía, más allá de la satisfacción inmediata, un sentido divino.* (Bataille, 1929-31, p.122)

Dentro de los muchos textos publicados sobre su obra, se encuentran *Where is Ana Mendieta* de Jane Blocker; *Histoire et politique: l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme?* y *Espaces de l'art. Féminisme, art et histoire de l'art*, ambos de Griselda Pollock; *Ana Mendieta Silueta Works: Sources and Influences* de Mary Sabbatino; *Tracing Ana Mendieta* de Nancy Spero; *Las Huellas de Ana Mendieta* de Coco Fusco; bien como textos de Mary Jane Jacob, Donald Kuspit, Hal Foster, Charles Merewether, Gerardo Mosquera y Luis Camnitzer, entre otros.



Figura 105- Ana Mendieta. *De la serie Siluetas*. 1976

### **3.4. VESTIGIOS, HUELLAS y RUINAS, CARLOS VERGARA**

*Hacer pintura significa aceptar el peso histórico de una actividad que no sólo es anacrónica si existe una aventura. Aventura esta que debe superar la cuestión de la imagen, que examine los procedimientos y que sea parte de un proyecto. (Vergara, 1999)*

El artista brasileño Carlos Vergara relaciona su obra con expediciones al interior de Brasil. En distintos lugares, registra huellas de su paso por monumentos olvidados. En sus viajes, Vergara trabaja con vestigios y fósiles de fábricas abandonadas, calles adoquinadas de pequeñas villas históricas, áreas de pantanos en el Estado de Río de Janeiro, donde registra ciertos contornos topográficos, fragmentos, ruinas, objetos encontrados. El artista reúne, dentro de un vocabulario plástico contemporáneo, ciertos valores locales, en una nueva interpretación de lo que podría ser la pintura del paisaje.

La obra de Vergara se hace interesante para la investigación por tratarse de un registro de la naturaleza encontrada. El artista trata estos registros como un sudario del paisaje, ubicándolos entre la representación y la presentación de un vestigio del objeto real.

Carlos Vergara realizó en 1985 un viaje al interior de Minas Gerais, en Brasil, acompañado por el músico alemán Michael Fahres. Dicho viaje fue bautizado “Expedición Langodorff” en referencia a la expedición original realizada entre 1821 y 1829 por el naturalista y médico alemán de mismo nombre<sup>65</sup>.

La expedición de Langodorff se proponía explorar científicamente los cuerpos de agua y ríos desde São Paulo hasta el Pará, en la Amazonía brasileña. Las observaciones hechas durante el viaje reflejaban preocupaciones de índole geológica, zoológica, botánica, astronómica y cartográfica.

Para ilustrar los descubrimientos científicos, les acompañaron, en ese viaje original, los pintores Hércules Florence, Mauricio Rugendas y Adrien-Aimée Taunay. Como resultado, se produjeron preciosas acuarelas, mapas y dibujos que luego formaron parte de varias publicaciones. (Fig. 106)

---

<sup>65</sup> Os *Diários de Langsdorff*. Trad. al português. Vol. 1 (Río de Janeiro y Minas Gerais, 8 de mayo de 1824 a 17 de febrero de 1825), Vol. 2 (São Paulo, de 1825 a 22 de noviembre de 1826), Vol. 3 (Mato Grosso y Amazonas, 21 de noviembre de 1825 a 20 de mayo de 1828). Organizado por Danuzio Gil Bernardino da Silva, 1997, 400 p. (Vol 1), 1997, 333 p. (Vol 2), 1988 298 p. (vol. 3), parte de la colección Associação Internacional de Estudos Langsdorff y Casa Oswaldo Cruz, Río de Janeiro. Disponible en Web: <[www.cocsite.coc.fiocruz.br](http://www.cocsite.coc.fiocruz.br)>. Visualizado en: [10/04/2013]



El viaje del conde Langsdorff estuvo marcado por eventos inesperados, como resultado de haberse aventurado en un territorio desconocido. Las cuarenta personas que formaron el grupo inicial, concluyeron menos de la mitad. La mayor parte se enfermó de fiebres tropicales, incluso el propio barón. Como consecuencia de los ataques febriles, Langsdorff terminó enloqueciendo en el río Jurena en mayo de 1828. De la misma forma trágica, el pintor Taunay murió ahogado en el río Guaporé y Rugendas abandonó la expedición, como hicieron muchos otros.



Figura 106- Adrien-Aimée Taunay. Rio Quilombo. 1827.

Ese impulso romántico y trágico de un enfrentamiento abierto con la naturaleza no parece manifestarse en las delicadas acuarelas sobre la flora y fauna en un ambiente terriblemente adverso. Más bien los pintores que acompañaban estas expediciones realizaban obras desde una mirada ilustrativa, no era el objeto de sus obras establecer una correlación con lo vivido, sino, con lo visto, con el ojo.

La expedición de Langsdorff sirve de ejemplo para transmitir el impulso e importancia que Vergara imprime en sus propias expediciones. El viaje, para Vergara, es parte de la energía que se pretende dislocar al espacio pictórico.



El arte en esta expedición, no fue capaz de transmitir todos los sufrimientos, angustias, miedos, enfrentamientos de estos viajes y experiencias. Sin embargo, Vergara elabora estrategias y un discurso que permite, de alguna forma, registrar estas sensaciones a partir de los lugares visitados. Su pintura no trata de reproducir lo visto en la expedición, sino hacer del deslumbramiento un acontecimiento pictórico.



Figura 107- Carlos Vergara. Mina de óxido de hierro, Río Acima, *Minas Gerais*. 1989.

Andrade describe ese impulso de Vergara por tratar de capturar o registrar lo que se está viviendo, ya sea un acontecimiento o algún vestigio de un lugar visitado, a través de la mirada extranjera:

*Con la ayuda de la mirada extranjera, nos lleva a ver lo diferente y, en lo diferente, la emoción de ser diferente, a viajar por nuestra propia cultura y a conocer un poco de nosotros mismos. Esta es la función de un etnógrafo, un investigador, y un artista.* (Andrade, 2002, p. 19)

*Una cosa es viajar, la otra es hacer del viaje una experiencia*, como bien planteó Walter Benjamín en el *Libro de los Pasajes*. Siguiendo esta mirada extranjera, para Carlos

Vergara, la pintura debe contener una aventura para superar la representación narrativa o ilustrativa. La aventura, en este caso, es parte del aspecto invisible del cuadro, de una estrategia para alejarse de la mímica. (Benjamin, 2005)

El artista realiza monotipias directamente de la boca de horno de una fábrica de pigmentos ubicada en Río Acima, Minas Gerais, estado de Brasil. (Fig. 107)

Vergara realiza la mencionada expedición al interior de Minas Gerais, Integrando a un músico alemán como una metáfora a las expediciones científicas del siglo XIX, que llevaban a pintores a ilustrar los descubrimientos. En el caso de Michael Fahes, el músico compuso sonidos recolectados de la naturaleza a partir de un trabajo anterior en las costas de España, donde grabó sonidos de las rocas y su embate con el mar y con las olas.

Carlos Vergara se ubica en el lugar del pintor de las expediciones históricas en el interior de Brasil para cuestionar el papel del pintor en la contemporaneidad:

*Yo no soy un pintor de paisajes que voy por ahí con un caballete en mano. Aquí se invierte la situación, en el sentido que en vez de comprar pinturas y pigmentos, las voy a buscar donde está el pigmento en su origen, en el paisaje. Ese pigmento, hecho polvo minúsculo, se va esparciendo por todas partes, sobre el paisaje, sobre las personas y animales. Así, realizo un sudario del paisaje. (Vergara, audiovisual, 2009)*

Para Vergara, el registro de la *cosa real* es de carácter distinto a lo planteado por el pintor naturalista. Vergara no representa el paisaje, se apropia de él y lo disloca a la superficie del lienzo.

En las expediciones del siglo XIX en países de Sudamérica, principalmente las regiones del Amazonas, el registro está asociado con una mirada retiniana, estimando el ojo como la forma principal de atrapar la imagen, asociado ciertamente la pintura y el dibujo con *formas de ver* cartesianas. Lo contrario, Vergara trata de registrar otros acontecimientos pictóricos. El artista incorpora tanto el registro de lo invisible, de lo que queda en los vestigios de una pared que se siente cálida todavía por la actividad de la fábrica de pigmentos, como las marcas y huellas de las personas que conviven con el pigmento toda su vida y son, de esta forma, marcadas por el color producto de la pigmentación del río.

En la expedición, Vergara encuentra una familia que administra una mina de óxido de hierro amarillo. En esta mina, se producen pigmentos amarillos y rojos productos de la

calcinación y oxidación en su horno artesanal. El pigmento parece impregnar todo el lugar y le da una coloración amarilla al río, la casa, el perro, las paredes. Como relata el artista:

*Esta fábrica tenía la pintura en todos sus muros, una película de polvo coloreado sobre todos sus relevos, en la vegetación, el piso, las personas (...) Entonces humedecí las telas con pegamento blanco y la presioné en contra de sus paredes y muros. Y la pintura ya estaba lista del otro lado. Era una pintura que estaba allá, deseando ser dislocada. (Vergara, audiovisual, 2009)*



Figura 108- Carlos Vergara. *Boca de Forno*. Pigmentos naturales sobre tela, 1989.

Ocurre en este trabajo un dislocamiento tanto físico del pintor como de la obra y el lugar de la obra. Sus investigaciones cuasi científicas se concentrarán en revelar, a través de la historicidad del material del pigmento, un *des-encubrimiento* del lugar donde se extrae y se produce artesanalmente. (Fig. 108)

En este caso, las minas de óxido de hierro amarillo *Rio Acima* (Minas Gerais). Según Favarin Santini:

*El dislocamiento ejecutado por el artista encuentra en el campo de lo sensible una condición de transporte del lugar al contexto de la sala de exhibiciones. (Santini, 2010, p. 121)*

Según la historiadora de arte brasileña Renata Favarin Santini, se trata de un *readymade* de la naturaleza, real y espontáneo. Lo que revela esta serie de Minas Gerais son acontecimientos y situaciones inestables. Ellas mantienen un grado de aleatoriedad y un margen deliberado de espontaneidad. (2010)



Carlos Vergara encuentra en el pigmento la materia ideal para ese desplazamiento. El gesto entonces se ubica entre la apropiación del objeto real, en un gesto parecido a de los artistas del Nuevo Realismo, y la subjetividad de objeto apropiado. (Fig. 110)

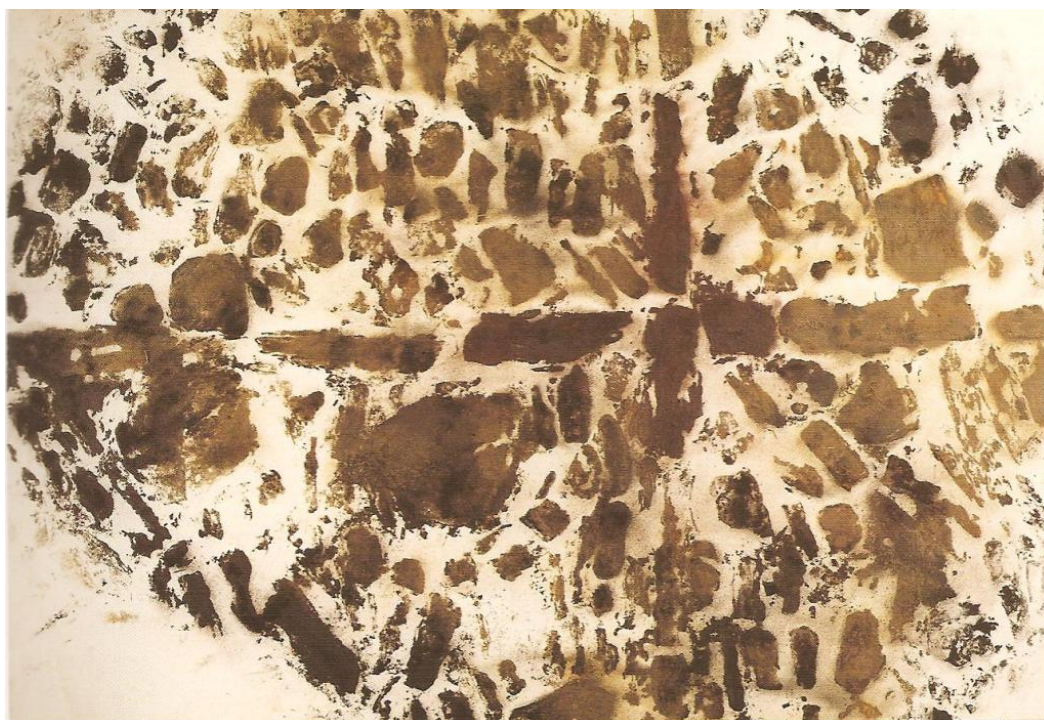


Figura 109- Carlos Vergara. *Ouro Preto II*. 1995



Figura 110- Carlos Vergara. Proceso de impregnación de la tela. 1991.

El objeto representa o no el lugar, pero no pertenece al lugar, es tan solo una impresión, un registro de un evento. Se trata, por lo tanto, de un vestigio, la pista de una cosa. Esa cosa ya no es la pared de la fábrica o sus superficies, tampoco es el resultado de la impresión, por lo que la obra se ubica en un “entre”, en el límite entre la representación, la huella y el lugar. (Fig. 111)

Vergara se refiere a un tercer elemento: el espejo, en el que el paisaje se reconoce en una impresión, pero donde no es posible ubicarse en un *espacio-tiempo*. Esta impresión existe entre la mirada y el pensamiento.

*Sus pinturas condensan rastros de una realidad concreta, memorias sutiles de una impresión del objeto real, y la acción generosa del gesto, que se da en la pulsión inmediata del pigmento. (Canongia, 2005, p. 23)*



Figura 111- Carlos Vergara. Registro del proceso. 1991.

Santini presenta una interpretación del objeto real, apropiado y transportado a otro espacio. No un espacio de representación sino un espacio de presentación de las huellas del paisaje:

*Vacío de su sentido original, apenas su visibilidad permanece. Pero, ¿Qué es lo que está ahí y qué no es posible ver? Es esta pérdida de sus funciones originales que incide sobre un segundo dislocamiento, y cuya concretización no se puede ver, excepto por el vestigio que deja. (Santini, 2010, p. 75)*



Al incorporar el pigmento de la tierra, Vergara se apropia de la naturaleza como materia real, la transporta a un mundo sensible y la presenta tal como es. El valor de la obra, entonces, estaría entre el lugar y el tiempo, y no en el objeto presentado. (Fig. 112)

Como se observa en Marcel Duchamp, el artista ya no es la figura central de su producción, sino apenas un vehículo para que el acontecimiento se manifieste, se registre y se presente.



Figura 112- Carlos Vergara. *Ouro Preto*. 1992.

Esta acción de sacar algo de su lugar y presentarlo en un contexto externo, es semejante al trabajo de impresiones a través de arranques encoladas de las artistas Patricia Gómez y María Jesús González. El trabajo de la dupla de artistas de Valencia

y el de Vergara convergen por la transferencia de materiales (polvo, pigmentos, imágenes). En ambos se utiliza un contexto original (el espacio real) hacia la presentación de un fragmento de ese espacio y realidad, que es transferido al lienzo y de ahí a la sala de la galería o museo.

### **3.5. HUELLAS DE UNA CÁRCEL ABANDONADA, PATRICIA GÓMEZ / MARÍA JESÚS GONZÁLEZ**

El trabajo que presenta Patricia Gómez y María Jesús González, sobre la Cárcel modelo de Valencia, lleva a observar el rastro de una presencia que permanece invisible hasta el momento en que es transportada al espacio de la pintura. Sin embargo, las vivencias experimentadas por los presos, se pueden observar a través de las marcas en los desgastados muros del complejo arquitectónico.

Se presenta, por lo tanto, un desvelamiento *heideggeriano* (*Unverborgenheit*)<sup>66</sup>, el acontecer del desvelar y ocultar al mismo tiempo, donde el ente se presenta fragmentado, en una constante presencia/ausencia.

La cárcel modelo de Valencia fue uno de los proyectos arquitectónicos más emblemáticos de finales del siglo XIX. Su obra empezó en 1889 y finalizó en 1901. Se inauguró en 1903, para establecerse como uno de los paradigmas del avance penitenciario en España, tanto por su diseño arquitectónico como por su sistema de represión y control.

Su arquitecto, Joaquín María Belda, adoptó un sistema de cárcel desarrollado en Estados Unidos, principalmente a partir del modelo de Philadelphia, de 1825, del arquitecto Cherry Hill, donde se pone en práctica las nuevas ideas de control y vigilancia de los confinados.

Ahora bien, una edificación símbolo de una época, por sus concepciones modernas y estructuradas, pasó a ser considerada un estorbo público y un símbolo de abandono y maltrato a finales del siglo XX. Como señala Michel Foucault, en *Vigilar y Castigar*.

---

<sup>66</sup> El término *desvelamiento* (*Unverborgenheit*), utilizado por Heidegger para traducir la palabra griega *aletheia*, indica que a verdad no corresponde exactamente a una realidad propia, y sí a las dinámicas que se dan en su aparecer o en su develamiento.

*Quizá nos dan hoy vergüenza nuestras prisiones. El siglo XIX se sentía orgulloso de las fortalezas que construía en los límites y a veces en el corazón de las ciudades. Le encantaba esta nueva benignidad que remplazaba los patíbulos. Se maravillaba de no castigar ya los cuerpos y de saber corregir en adelante las almas. (Foucault, 2002, p. 5)*

Tal como establece Foucault, en el siglo XIX, el *castigo-espectáculo*, el teatro de horrores de las condenas públicas, los cuerpos descuartizados, la violencia visible, la ejecución como cura, dieron paso a una máquina de estado construida para apartar el condenado de la sociedad que lo condena, para reformarlo, rehabilitarlo, con un mínimo de violencia. *Las prácticas punitivas se habían vuelto púdicas.* (Foucault, 2002, p.5).

Está claro que el trabajo de Gómez y González no cuestiona la estructura arquitectónica o su estilo, tampoco las dinámicas del aparato represor estatal.

Es en el contexto de registrar alguna memoria oculta de un pasado que se intenta desaparecer, por el brillo de lo nuevo, que Gómez y González se centran en excavar rastros de los espacios olvidados de la edificación penitenciaria. *Por eso hicimos un vídeo que registra el proceso, hasta llegar a la primera capa, como un viaje a través de los tiempos.* (Gómez y González, entrevista en anejo)

Patricia Gómez y María Jesús González, realizan a través de la técnica del encolado directo en puertas y paredes, que luego son arrancadas, una monotipia ciega donde las superficies de la prisión son transportadas al lienzo. Por tal razón la técnica que realizan fue descrita como *arranques*, por la acción de desencolar abruptamente las capas de materiales diversos que se encuentran en las paredes y puertas.

En un contexto similar, Juan Bautista Peiró López describe la técnica como *Strappo*, en referencia a la técnica del mural, cuya “piel” de la pared o muro es arrancada, separada de su estructura. Peiró señala que la “piel” de las paredes en arquitectura es similar a nuestra piel, aquella que habitamos, que enmarca nuestro cuerpo.

La arquitectura sería como una segunda o tercera piel, donde se depositan vivencias, experiencias, sentimientos y donde pasamos la mayor parte de nuestras vidas. *Una vez más, tiempo hecho espacio material, plasmado en la superficie profunda de las capas ocultas de la piel invertida del vientre del arquitecto.* (Peiró, 2014, p.124)

El *Proyecto para una cárcel abandonada*, es un intento de registrar las marcas del tiempo y de los habitantes de los espacios confinados, que el discurso oficial prefiere ignorar u ocultar y que son historias humanas tapadas por el desprecio y el velo social.

*(...) estábamos en una celda y imaginábamos lo que había hecho esta persona, por los rastros que había dejado ahí. Como las inscripciones: 'la maté porque era mía' o '365 días por 11 años', entonces imaginamos que se tratara de un delito grave. Luego había una parte, un módulo que era casi todo de presos por delitos de drogas. Y que correspondía a una época en que vivimos aquí en Valencia que era la Ruta del Bacalao, donde se transportaba la droga. Muchas familias tenían a un hijo que había caído por las drogas, fue una época difícil. Entonces tenemos una parte de la historia que no se narró oficialmente, en los 90, pero que la conocimos a través de los rastros dejados en las paredes. (Gómez y González, entrevista en anejo)*



Figura 113- Alfredo Jaar. *Lamento de las imágenes*. 2002.

El proyecto de Gómez y González recuerda el trabajo *Lamento de las imágenes*, del artista chileno Alfredo Jaar, de 2002. El trabajo de Jaar presenta el olvido en forma de invisibilidad, evocando justamente estas historias que permanecen ocultas, que están terriblemente enterradas o quemadas. En una sala oscura se aprecia una proyección de una pantalla completamente blanca, es decir, “en blanco”.

El 1952, Guy Debord presentó, igualmente, una pantalla blanca, que era proyectada por 64 minutos. La obra se tituló: *Hurlements en faveur de Sade*. Sin embargo, en la pantalla blanca de Jaar, existen elementos visibles que son tres textos de tres situaciones de diferentes contextos y lugares. Uno de ellos se refiere a la celda del ex

presidente de África del Sur, Nelson Mandela, cuando estuvo en prisión en la isla Robben. (Fig.113)

En dicha isla, Nelson Mandela estuvo prisionero por 28 años, condenado a trabajos forzados bajo el sol, lo que le causó una ceguera parcial. Su trabajo consistía en picar rocas de caliza, con lo cual extraía la cal.

Jaar establece una metáfora con el color blanco, el color de la cal, de la invisibilidad. En este sentido, la imagen que veíamos completamente blanca, en ausencia de cualquier imagen, empieza a adquirir ciertas formas, a designarle sentido y contexto, a darle cierta visión a la ceguera.

En otro texto, Jaar establece la conexión con la cal blanca y las canteras en desuso de Pennsylvania, Estados Unidos, donde ya fue refugio para una posible guerra en los años 50 y actualmente es el entierro de uno de los archivos de imágenes secretas del empresario norteamericano Bill Gates, con 17 millones de imágenes que se suman a las 65 millones más en posesión del multimillonario. Las imágenes que fueron enterradas en un ambiente de muy baja temperatura, dice el texto, expone muchas facetas de la guerra de Vietnam, de presidentes y de la prisión de Mandela. ¿Podría estas imágenes cambiar las versiones oficiales de la historia? El lugar, por lo tanto, permanece “en blanco”, por su inaccesibilidad, por su transparencia dentro de una sociedad de muchos secretos.

El último texto relata el desaparecimiento de cientos de imágenes referentes al bombardeo de Kabul, por el gobierno de Estados Unidos. Paradójicamente, después compró el derecho internacional (*copywriter*) sobre las imágenes de los satélites disponibles hasta el momento de los territorios de Afganistán y Paquistán. Luego las utilizó en la guerra contra el terrorismo y en la persecución contra el líder terrorista de Al-quaeda, Osama Bin Laden, transmitidas en satélite.

En el trabajo que presenta Patricia Gómez y María Jesús González se observan ciertas analogías con lo presentado por Jaar. Su trabajo habla de la muerte, por lo que sus imágenes son, en esencia, *imágenes-muerte*. Lo son por el hecho de sostener una dialéctica entre la destrucción y la memoria rescatada en fragmentos de la ruina. Utilizando palabras de Didi-Huberman, *la imagen arde*:



*Arde por destrucción, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, del que escapó y del que, por consiguiente, es hoy capaz de ofrecer todavía el archivo y una imaginación posible.* (Didi-Huberman, 2012, p.42)

Según Régis Debray, el nacimiento de la imagen está unido, desde el principio, con la muerte. Desde los ritos funerarios hasta el sudario de Cristo, esta relación se intensifica con la modernidad y sus evocaciones a la ausencia y sus destrucciones de la cultura. (1994)

Para Didi-Huberman, *el artista y el historiador tendrían así una responsabilidad común, que es la de volver visible la tragedia de la cultura.* Y, haciéndolo visible, demostrar también la cultura de la tragedia, de las destrucciones que se ve a diario y que parece algo tan normal. El progreso y el capitalismo lo justifican todo. (Didi-huberman, 2012, p. 26)

Según Gagnebin, *la indiferencia que caracteriza nuestra relación actual con el pasado es desastrosa.* Por lo que Walter Benjamin exigía del artista una postura parecida a la del historiador, es decir, el arte es esbozar la realidad hacia atrás. (Gagnebin, 2014, p.217)

*Aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo.* (Benjamin, 1989, p.66)

Una arquitectura en desuso, en ruinas, amenazadas por la destrucción, tanto por el tiempo cuanto por el progreso. Un barrio completo, una cárcel, casas, edificios serán demolidos para la que entre la nueva escena, lo nuevo, lo límpido, el cristal, el reflejo, para que se mueva la economía. Lo nuevo es el paradigma de la modernidad, por lo que lo antiguo no merece la pena revivirlo, guardarlo, recordarlo. Una de las actuales misiones del arte, según Gagnebin es:

*Luchar en contra de ese encortamiento de la percepción temporal, en contra de este narcisismo del presente que corre atrás de novedades que son rápidamente caducas, según la ley del consumo por mercaderías nuevas.* (Gagnebin, 2014, p.221)

Para Benjamin, la muerte es un rito de pasaje, y lo que renace empieza a construir nuevas memorias, nuevas huellas. Pero, *¿de qué manera podemos rescatar las memorias que serán enterradas, desaparecidas, sepultadas?* Al final existen tantos obstáculos, tantas destrucciones, historias olvidadas, negadas, no contadas. Ruinas sobre ruinas, que se van acumulando, como describe en la alegoría titulada *Ángel de la*

*Historia.* (Benjamin, 1989)

*Lo propio del archivo es su laguna y las lagunas son por lo general resultados de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones.* (Didi-Huberman, 2012, p.18)

Como señala Didi-Huberman, cada vez que intentamos reconstruir una historia, o una arqueología de la memoria, para utilizar el sentido que emplea Foucault, debemos proteger nuestros archivos, guardarlos con celos, puesto que están en peligro.

*Un emperador chino pidió un día al primer pintor de su corte que borrara la cascada que había pintado al fresco en la pared del palacio porque el ruido del agua le impedía dormir. A nosotros, que creemos en el silencio de los frescos, (...) Su lógica nos hiere, y, sin embargo, ese encanto despierta en el fondo de nosotros una sospecha adormecida: como una historia íntima más olvidada que pérdida, aún amenazadora.* (Debray, 1994, p.13)

La cita sobre el emperador Chino, recuerda que nuestra sociedad no tiene ningún aprecio por las imágenes, por la cultura, por la memoria, preferimos destruirlas, ignorarlas, y hasta quemarlas, según el término de Didi-Huberman en su precisa idea de que *ya no es posible seguir hablando de imágenes sin hablar de cenizas*. Cenizas que quemaron, lo que resta, de lo que ya a nadie le importa. (2012)

*Sabemos perfectamente que toda memoria está siempre amenazada de olvido, cada tesoro amenazado de pillaje, cada tumba amenazada de profanación.* (Didi-Huberman, 2012, p.17)

De forma similar al experimentado por el emperador chino, se percibe, en estas imágenes de Gómez y González, los tortuosos ruidos del metal contra metal, de las barras y puertas donde los confinados establecen un ritmo, su rutina diaria. No es posible ver, sino más bien sentir, percibir las desesperadas marcas dejadas en las paredes interiores de las celdas. Marcas que han sido borradas, una y otra vez, por décadas. Marcas que han permanecido sepultadas entre capas. Es posible usar la imaginación y ver la memoria hecha potencia, en los vestigios minúsculos, en el fragmento de un instante que se hace poesía tortuosa.

*Mientras nosotras estábamos trabajando ahí, los obreros iban tirando los muros de separación entre celda y celda. Algunos muros tenían huecos hecho por los presos. Había una celda que tenía un Cristo gigante pintado. Ese día, derribaron el muro de frente al Cristo, y dentro de ese muro salieron unos periódicos que databan de 1920, que eran de la Solidaridad Obrera y una caja de madera con una bala. Eso nos hizo pensar desde el primer preso que estuvo aquí hasta el último. El espesor de la capa de pintura en esa pared era bien gorda.* (Gómez y González, entrevista en anejo)



Figura 114- Patricia Gómez y María Jesús González. Cárcel Modelo de Valencia. 2010.



Figura 115- Patricia Gómez y María Jesús González. Proyecto para una cárcel abandonada. 2008/09.





Figura 116- Patricia Gómez y María Jesús González. Celdas de la Cárcel Modelo de Valencia. 2010.



Figura 117- Patricia Gómez y María Jesús González. *Proyecto para una cárcel abandonada*. 2008/09.

Gómez y González utilizan la estrategia del *readymade*, ya que los arranques no son manipulados a posteriori. Se apropian del material encontrado que es transferido en fragmentos aleatorios a la tela. El proceso ocurre al azar, puesto que es imposible predecir cuáles capas o imágenes aparecerán al otro lado de la tela.

Este proceso manifiesta la idea de ausencia a través de pequeños detalles que denotan la presencia de un individuo que vivió la experiencia del confinamiento. (Fig. 117)

Representa, por lo tanto, a aquellos que dejaron la huella de su presencia en un tiempo estratificado, desde 1903 hasta el momento en que la cárcel fue desalojada en 1991. Luego los edificios fueron abandonados en 1993 y se demolieron parcialmente en 2010. En 2013, los espacios fueron reestructurados y reconstruidos para albergar oficinas administrativas del gobierno. Como señala el comisario independiente de arte colombiano Alex Brahim, el trabajo de la dupla Gómez-González es una:

*Audaz, contundente y eficaz manera de investigar en pintura, sus arranques, con sus múltiples capas de vestigios humanos, no distan de ser documental-versiones contemporáneas de Altamira y Lascaux que constatan el elemento diferencial de nuestra especie: la capacidad para la expresión voluntaria y dirigida, ya no sólo como impronta territorial, sino más bien, como ejercicio proyectivo del yo, consciente, a través de la representación. (Brahim, 2014)*



Figura 118- Mark Dion. *Restoring Authority*. 2008.

Existen paralelos entre el trabajo de Gómez/González y el trabajo que presentó el artista norteamericano Mark Dion en el Museo Arqueológico de Murcia en 2008, denominado *Restoring Authority* (Restaurando la autoridad). Ambos recurren a la práctica arqueológica de excavar los restos de una estructura carcelaria en ruinas.



Mark Dion visitó la Prisión Provincial de Murcia, todavía llena de muebles destrozados, restos de herramientas, y objetos personales de los presos para recuperar y clasificar lo que encontró, dentro de una mirada que emula los métodos de clasificación y catalogación de los museos arqueológicos.

*El artista plantea una meticulosa reproducción de las celdas, rescatando las inscripciones y dibujos grabados por los presos sobre el muro de la antigua cárcel, junto a una serie de muebles recuperados de la misma. (Bourriaud, 2008, p.90)*

Los vestigios encontrados tratan de recordar las varias historias del lugar, presentando una posible cartografía visual de las estructuras de la cárcel y la vida cotidiana de los presos. Se observa una serie de armas blancas improvisadas (cuchillos, punzones, cucharas), expuestas y catalogadas a manera de museo. Las mismas identifican una posible conducta violenta o guerra entre bandos por el control y el poder.

Los vestigios y fragmentos que rescatan Mark Dion, Patricia Gómez y María Jesús González son igualmente mapas decodificados, llenos de informaciones referentes al espacio y las experiencias de los habitantes del lugar.

De manera similar, el artista de California Mark Bradford construye imágenes a partir de papeles encontrados en las calles de su barrio, constituyéndose como mapas, cartografías urbanas desde los restos y rastros.

La idea de presentar mapas con restos de la basura encontrada en las calles, presenta un interesante paralelo al salón de pintura. Los alumnos que producen manchas y marcas, de manera desinteresada, depositan al suelo del salón, fragmentos matéricos que forman estratos. Estos estratos, después de un largo período, pasan a constituirse como cartografías azarosas del espacio.

### 3.6. MAPAS CON SOBRAS Y RESTOS DE LA CIUDAD



Figura 119- Mark Bradford. *Urban Abstraction*. 2013.

Este capítulo aborda el tema de los restos y fragmentos en las huellas asociadas a mapas en representaciones reales o imaginadas. El trabajo práctico de este estudio, en su método de pegar y arrancar, es un intento de mapear el espacio del salón de pintura. Se constituyen mapas, donde se depositan elementos que componen una cartografía del lugar. Ciertos elementos son reconocibles y ubicables, como manchas de colores o marcas de objetos.

El artista norteamericano Mark Bradford, centra su trabajo formando representaciones de mapas de restos y fragmentos de muchos papeles encontrados en las calles.

El artista sobrepone capas y capas pegadas de estos papeles, y luego las excava utilizando herramientas como la esmeriladora, lijadoras y cuchillos. Vuelve a pegar papeles hasta que obtiene una especie de palimpsesto, repitiendo el proceso una y otra vez, con restos y fragmentos de varios anuncios, carteles colados, unos sobre otros.



Bradford construye mapas cartográficos de su ciudad, en *collage* y *décollage* sobre papel y tela. Los mapas que presenta en sus pinturas no son mapas en escala, sino mapas caóticos, y se refieren a lugares y *no-lugares*, principalmente de su barrio: *East La*.



Figura 120- Mark Bradford. Thriller. 2008.

Los mapas de Bradford son en esencia, mapas mentales, imaginados, pero que guardan referencias a situaciones vividas, a personas en específico y a la idea de comunidad.

El artista pertenece a una comunidad afroamericana de la clase pobre en la ciudad de Los Ángeles. Su tesis aborda el tema étnico sobre la población que representa. Su trabajo guarda ciertas referencias de su entorno social a través del reciclaje de fragmentos visibles, anuncios, nombres, teléfonos, registros, personas que fallecieron, familiares cercanos, vecinos, comercios, entre otros. Son fragmentos minúsculos que le otorga ese sentido comunitario a sus composiciones.

Bradford recoge y luego recorta un sinnúmero de carteles, anuncios, escritos, papeles hallados y arrancados en su peregrinaje diario por la ciudad. Los clasifica por colores y

tamaños para luego componer una gigantesca *pintura-collage*. Son mapas que evocan su infancia, personas que formaron parte de su vida, situaciones vividas, o simplemente fragmentos recogidos al azar, materiales que rescata de la calle, y de los cestos de basura.

La utilización de los residuos y fragmentos de la urbe como material artístico, como visto anteriormente con los *situacionistas* y *nuevo realistas*, parte de la idea de leer la ciudad como un gran paisaje, como un territorio ocupado por prácticas colectivas e individuales formado por distintos grupos sociales identificables.

Estos grupos sociales se manifiestan estéticamente a través de registros y marcas sobre los muros, postes, *grafittis*, esquinas, colores y en lo decorado de la ciudad. Una de las formas de visualizar la ciudad es a través de la cartografía generada de los restos y fragmentos. Estas cartografías se asemejan a las acciones de los alumnos en el salón de pintura de la Escuela de Bellas Artes.

Dibujar, pintar o imprimir mapas ha sido una práctica artística vinculada a la ciencia desde la antigüedad. En el siglo XX, la creación de mapas artísticos se intensificó, produciendo mapas enteramente imaginarios, integrándolos a la pintura, a la gráfica e instalaciones. Algunos artistas utilizaron la propia tierra, como en el caso del *Earth art*, construyendo mapas en escala natural o enteramente invisibles.<sup>67</sup>

*Los mapas y los movimientos del arte son susceptibles a las acciones tanto de la estética cuanto de la política. Como en cualquier obra de arte, los mapas seleccionan lo que quieren representar, basado en la ideología o estética. También exponen las diferencias entre un conocimiento colectivo y una experiencia individual. Los artistas han utilizado el mapa para emitir una respuesta a los problemas sociales y económicos de un mundo globalizado. (Harmon, 2009, p.10)*

A seguir se presentan algunos ejemplos de utilización de mapas y cartografías en el arte. Estos ejemplos permiten establecer ciertas relaciones entre el trabajo práctico de este estudio y la idea de cartografía, de "mapeamiento" en base a los lienzos que son el registro del espacio del salón de pintura

Nancy Holt, imprimió cinco mapas y distribuyó entre los participantes de su acción colectiva *Buried Poems* (1969-70). Luego condujo a los participantes a sitios aislados y

---

<sup>67</sup> El movimiento *Earth art* o *Land art*, empezó en octubre de 1968 con la exhibición titulada *Earth works*, en la Galería Dwan en Nueva York. Robert Smithson, Nancy Holt, Dennis Oppenheim, Robert Morris, Richard Long y Walter De María, son algunos artistas importantes del movimiento desde su comienzo. El grupo propone incursionar en la naturaleza, haciéndola participe activo del proceso creativo.

desérticos como los cayos de la Florida, las afueras del río Colorado y el desierto de Utah. En los mismos, apuntó en el mapa el lugar donde había enterrado los poemas dedicados al artista Robert Smithson, su esposo. Los participantes formaban líneas imaginarias en la búsqueda del “tesoro”.

El mapa era apenas un aproximado de la realidad, obligando a los participantes a interpretarlo, a construir una realidad a partir de la representación espacial del mapa de Holt, que acompañaban fotos, dibujos y anotaciones. De esta forma, cada participante contaba con una libreta personalizada con un mapa general de Estados Unidos, luego otros que permitían acercarse a la localización de los poemas. Cada libreta contenía relatos, pasajes escritos por Holt, bien como imágenes, anotaciones de lugares asociados a sensaciones, sentimientos, y que hacía de cada participación, una experiencia única.

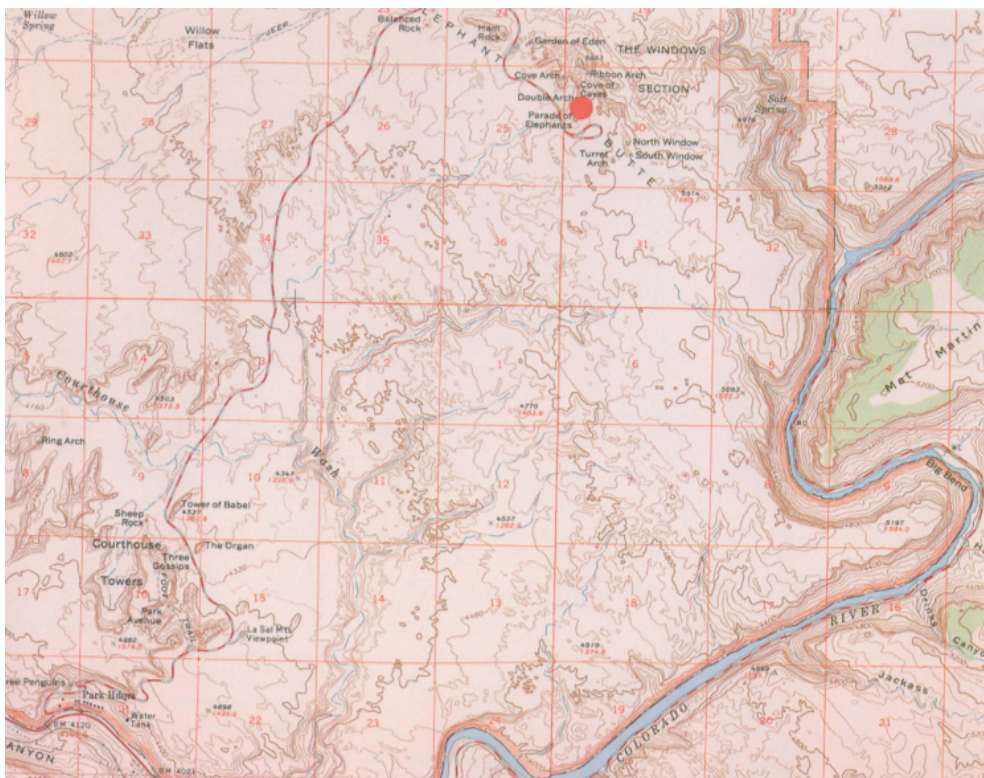


Figura 121- Nancy Holt. *Buried Poems*. 1969-70.

Jasper Johns, por otro lado, pintó una serie de mapas de Estados Unidos en la década de los 60. Con sus pinceladas sueltas, borrosas, iba poco a poco desintegrando las líneas, las fronteras, los nombres hasta desmaterializarlo, hasta hacerlo desaparecer. Sin embargo, quedan algunos nombres y signos que remiten a la imagen original del primer mapa. (Fig. 122)





Figura 122- Jasper Johns. *Map*. 1963.

Otro artista contemporáneo que utiliza mapas es el artista argentino Guillermo Kuitca, que, desde finales de los años 80, mezcla mapas reales con otros imaginarios a sus pinturas. El interés de Kuitca con los mapas es dado por la posibilidad de ocupar un espacio representacional y abstracto a la vez, integrando diferentes planos yuxtapuestos. (Fig. 123)

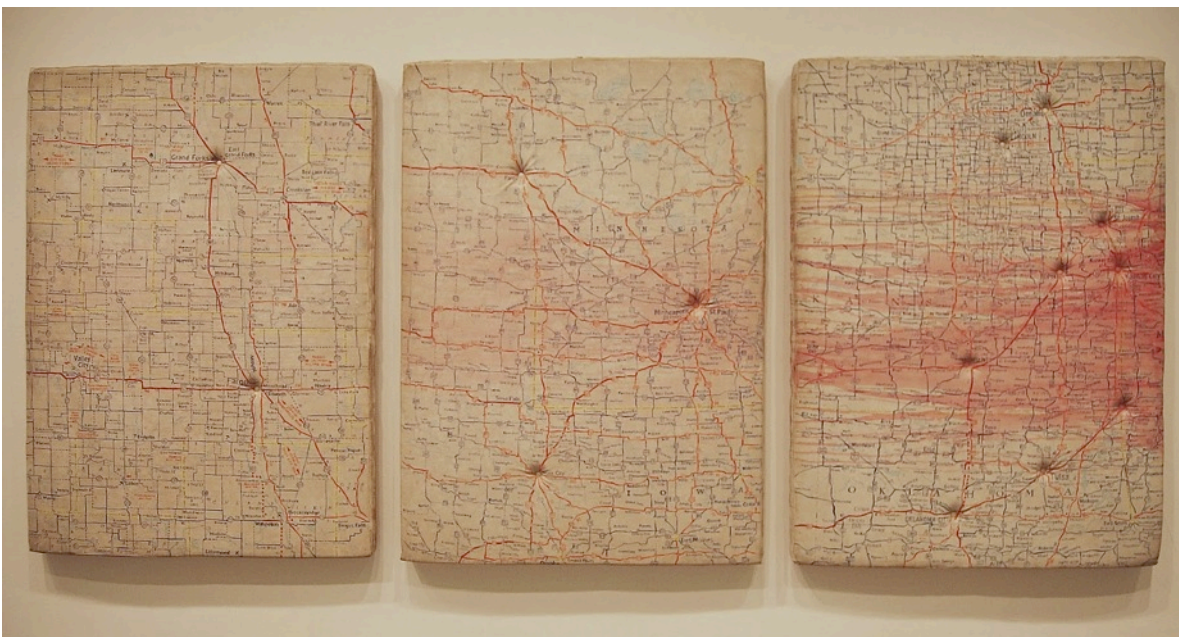


Figura 123- Guillermo Kuitca. *Bed Maps*. 1990.

De forma diferente a Bradford, los mapas de Kuitca podrían no ser localizables. No se refieren a ciudades o lugares en específico, sino a la idea misma de cartografía, cuya iconografía remite a la propia vida, a caminos y a destinos.

El mapa es dibujado sobre el objeto cama, que se interpone en el juego de representaciones del artista. Al presentar el objeto real, un *readymade*, Kuitca establece un puente entre la realidad representacional de la ilusión de un lugar (el mapa) con la realidad tangible de este objeto que es icónico por toda su carga de significados y significantes. Guillermo Kuitca expande esta idea:

*Vi en la cama como casi un vehículo con el cual moverme a través de las experiencias humanas y de mi obra, como si la cama tuviera alas o rueditas. Tiene potencial de moverse a través del tiempo y el espacio. Hay algo muy básico en la imagen misma que se mantiene como una especie de corazón que está en la obra y que creo que subsiste hasta la última hora. (Kuitca, 2014)*



Figura 124- Florent Morellet. *Ruby Red*. Instalación. 2001.

Los mapas pasan a formar lo que parecen ser cuerpos vivos, expandiéndose y modificándose por movimientos migratorios, por el progreso o retrocesos, entre diferentes lugares y espacios. El artista francés Florent Morellet, hijo del artista francés François Morellet, trata de integrar estos movimientos, estableciendo mapas a través de sus observaciones de la ciudad como si se tratara de organismos orgánicos. Estos son parecidos a los arrecifes, que son formados por estructuras vivas dinámicas, que



van creciendo, aumentando de volumen y cambiando de color. (Fig. 124)

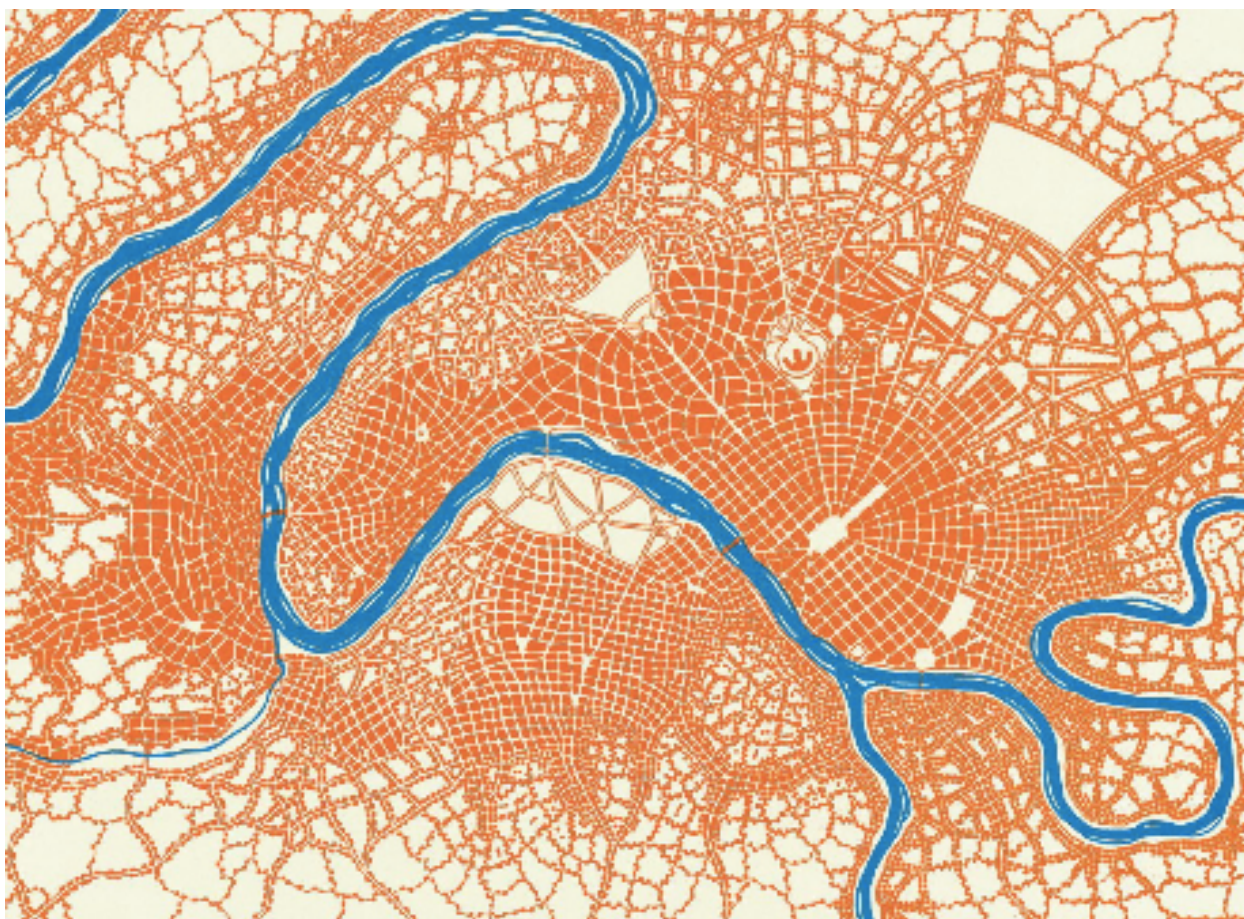


Figura 125- Florent Morellet. *Equatorial, serie des Paris stupides*. 1996.

Morellet construye varias versiones del mismo mapa, aludiendo a las transformaciones de orden psicológico, elocuentes o simplemente pulsantes de la ciudad como un organismo vivo y dinámico.

Para la artista norteamericana Karey Kessler, la ciudad adquiere connotaciones personales, autorreferenciales. En un proceso intuitivo, la artista busca huellas en lo aleatorio del momento, que puede ser una noticia leída en la prensa, un número en la calle que le llamó la atención, una cita de un libro o un pensamiento. Kessler busca formular un mapa donde plasma la información encontrada, en una interpretación libre. De esta manera, la distribución del espacio del mapa y sus elementos corresponden a sus procesos mentales decodificadores de las imágenes o informaciones en un ejercicio mental de la artista. (Fig. 126)

Bradford pretende reconstruir la memoria urbana a través de los restos y sobras de la misma. Se trata de una nueva contracción a partir del proceso de colección y re-significación de los objetos en su entorno inmediato.

*Hay en la humanidad una multitud de cascos de botellas, de clavos desparramados y de residuos de puntales que estarían completamente perdidos para la sociedad, si no hubiera una mano cuidadosa e inteligente que se encargará de recopilar todos estos restos sin valor. (Benjamin, 2005, p.325)*



Figura 126- Karey Kessler. *Space (without end)*. 2007



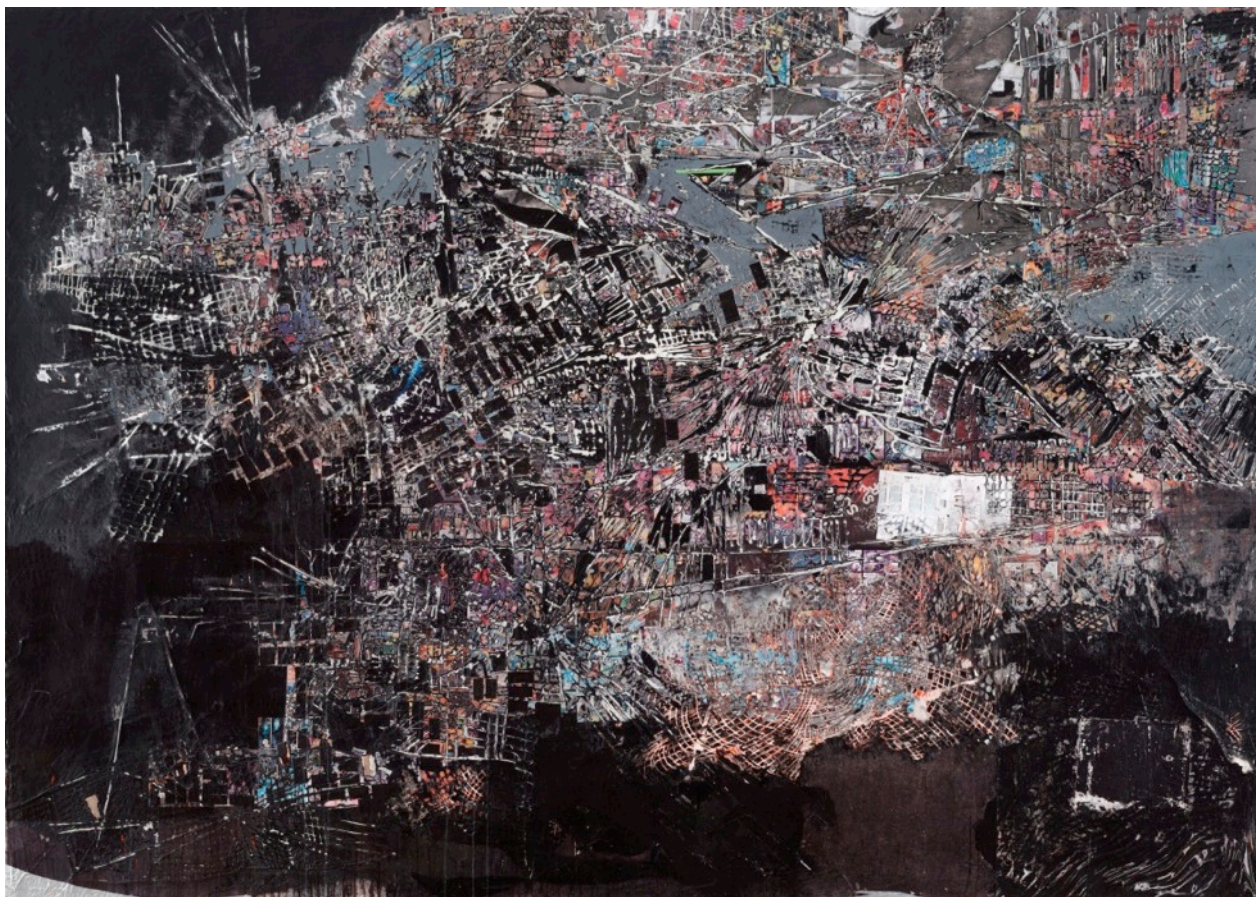


Figura 127- Mark Bradford. *A truly rich man is one whose children run into his arms even when his hands are empty.* 2008

Más que objetos o cosas, estos pedazos de vida en su trascurso temporal, son vestigios de la presencia y del origen, de raíces, pensamientos y sentimientos, de cuño personal, ético, cultural, religioso, estético, y como tal, le dan un sentido más preciso a la existencia. (Fig. 127)

Para Didi-Huberman, en *Ante el tiempo*, al remover objetos y dislocarlos, se alteran los vestigios promoviendo una pérdida de su historia. Para el autor, sacar un objeto de su contexto es igual a alterar su discurso, es manipular el tiempo, modificar su memoria. (2011)

En el caso de Bradford, los pedazos de papeles encontrados o arrancados de su contexto, viabilizan un desencadenamiento de memorias personales. Incorporan, a su vez, memorias colectivas a través del rastro y los vestigios, que son pistas para entender una estética individual y comunitaria sin ser descriptivo o literario.



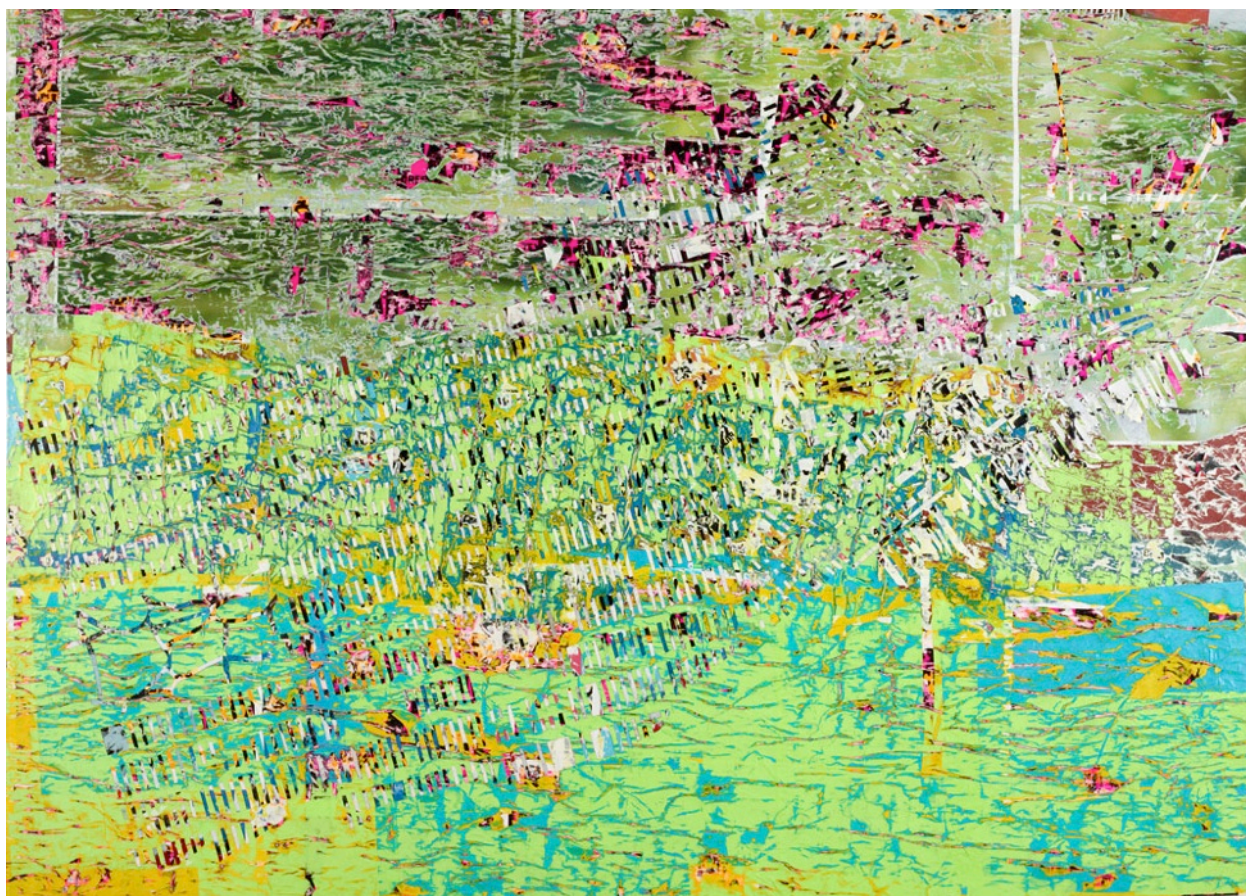


Figura 128- Mark Bradford. *Landscape*. 2009.

De los registros de huellas de los artistas anteriormente mencionados, se pasa a describir el fenómeno de la sombra, en su forma de proyección y de mancha.

En esta investigación se establece un paralelo entre la mancha y la sombra. En el Gráfico 1, se presenta la sedimentación de los restos de materiales depositados en el piso, formando estratos que se identifican con el elemento sombra. Las manchas que se acumulan en el piso del salón de pintura, a través de los años, permanecen en la oscuridad. La idea de entierros de varias capas estratificadas, formadas por muchos materiales asociados con la práctica diaria de la pintura, permitirá trabajar con el concepto de arqueología se se pretende establecer con el trabajo práctico. (p. 260)

Cuando se desprenden estos estratos, por la acción de pegar y arrancar, varias partes salen a la luz, posibilitando un juego entre luz y sombra.

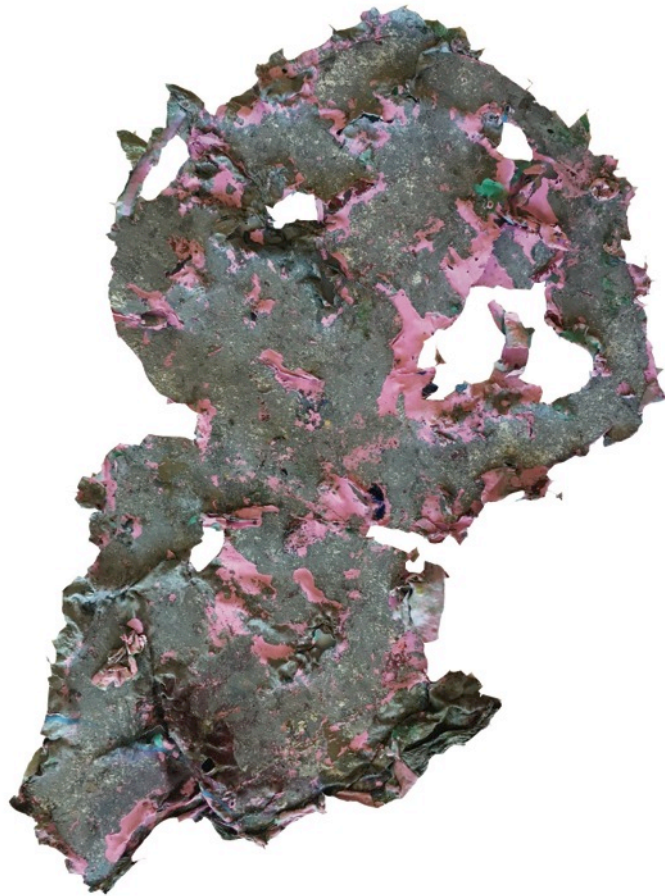


Ilustración 4- Fragmento retirado del piso del salón de pintura.

## 4. LA SOMBRA COMO PROYECCIÓN ESCATOLÓGICA

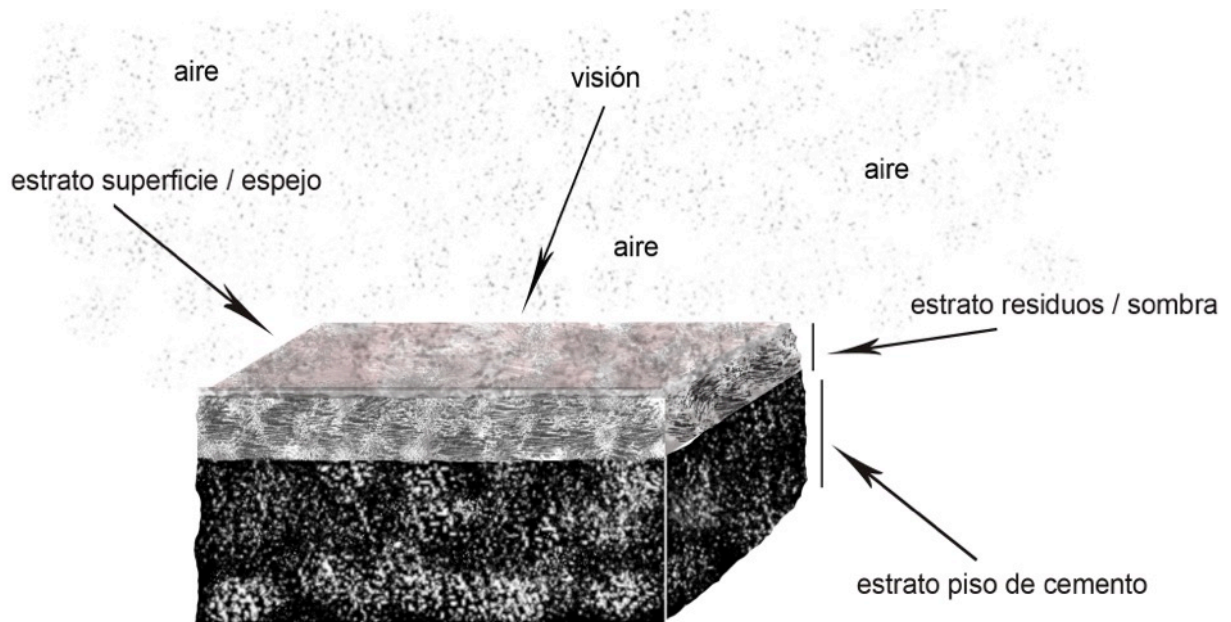


Gráfico 1- Representación de una sección estratificada del piso del salón de pintura.

*Hay más enigmas en la sombra de un hombre que camina bajo el sol que en todas las religiones pasadas, presentes y futuras.* (Giorgio De Chirico. 1913)<sup>68</sup>

*El poder de la imagen 'radica en la luz y en su opuesto trascendental, la sombra'.*  
(Martin, En: Belting, 2007, p. 233)

En este capítulo se analiza el tema de la sombra. La sombra se manifiesta en dos aspectos en esta investigación: el primero se refiere a los residuos que son depositados en las superficies del salón y son insignificantes por ser considerados restos y sobras del proceso creativo. Mientras la luz se enfoca en el producto

<sup>68</sup> Cita de De Chirico en el texto de la exposición *La Sombra*, organizado por el Museo Thyssen Bornemisza en el 2009, comisionado por Victor Stoichita. Disponible en Web: <[http://www.museothyssen.org/.../SELECCIÓN DE TEXTOS\\_LaSombra.doc](http://www.museothyssen.org/.../SELECCIÓN DE TEXTOS_LaSombra.doc)>. [Consulta en: 12/05/2015]



terminado, lo que sobra de la actividad que llevó a la terminación del producto, permanece en la oscuridad. El segundo aspecto se refiere a los residuos que se depositan lentamente en el piso, a través de los años, y permanecen en sombra, sepultados por debajo de la superficie. La luz está imposibilitada de entrar en esta capa densa formada por diferentes materiales, en diferentes tiempos.

Este capítulo hila fino sobre las características de la sombra. Desde algunas pinceladas sobre su historia, pasando por conceptos relacionados con el tema, hasta ejemplos de artistas que han trabajado con sus aspectos.

Se reconoce la importancia de la sombra para esta investigación creativa. Al pegar el lienzo en contra del piso y después arrancarlo, elementos que antes estaban en sombra pasan a estar en luz y viceversa. Al rescatar estos restos de pintura del piso y convertirlas nuevamente en una "pintura", se desvía el foco de lo que antes era oscuridad por su insignificancia, pasando a ser un objeto estético, en luz.

En la tradición de la pintura occidental de origen greco latina, ya era parte del juego entre presencia y ausencia: ausencia del cuerpo, presencia de la sombra.

Según Plinio el Viejo, la historia del arte no ha sido más que la dialéctica entre estos dos conceptos (presencia y ausencia). No obstante, como el autor de *Historia Natural* señala, se conoce muy poco del surgimiento de la pintura. A pesar de ello, una cosa es cierta: *probablemente ha surgido del delinear una sombra humana proyectada sobre la pared.* (Stoichita, 1999, p.7)

A raíz de esto, se presenta el primer elemento ausente en la visibilidad de la pintura: la sombra. La palabra sombra viene del latín *umbra*, que significa la aparición de imágenes como consecuencia de la presencia de la luz. *Umbra* sugiere una proyección oscura de un cuerpo en oposición a una fuente lumínica. Otra definición para *umbra* se refiere a imágenes espectrales, ausencia de lo real o presencia de la muerte. *Umbra*, de todas formas, está asociada con la acepción mácula, del latín *macula* (mancha). Cuando se utiliza el término immaculado (*immaculatus*) se indica ausencia de manchas, limpio, término que resalta el brillo, resaltando la ausencia de la sombra o la presencia de la luz total, en oposición a la mancha, que indica suciedad, resto, falla, defecto, punto ciego y oscuridad.

Cuando el poeta italiano Dante Alighieri en *Divina Comedia*, realiza su viaje al más allá

de la selva oscura, encuentra a alguien que se aproxima silente. Es Virgilio, que viene del reino de los muertos. Dante suplica su ayuda: *Apiádate de mí, ya seas sombra o seas hombre cierto. (od umbra od uomo certo) -Hombre no, hombre ya fui, contesta la mancha oscura.* (Belting, 2007, p.234)

En el breve relato *La Sombra*, de Edgar Allan Poe, se observa una situación parecida:

*Vosotros que me leéis, estáis todavía entre los vivos: pero yo, que escribo ahora, estaré, desde hace mucho tiempo, de viaje por la región de las sombras.* (Poe, 1840)



Figura 129 – Waltercio Caldas. *Imprimiendo sombras*. Libro de artista, cristal. 2012.

Según el concepto planteado por el artista brasileño Waltercio Caldas, en la obra *Imprimiendo sombras*, de 2012, se puede ilustrar el lugar y objeto de esta investigación. Este artista lanza una imagen paradójica: el libro, símbolo del



conocimiento humano, aparece en forma de vidrio, transparente, que deja pasar la luz, sin manchas, sin rastros, por lo tanto, sin "carne".

Sin embargo, esta transparencia lumínica puede venir a producir sombras, puede evocar, puede duplicarse a través de la imagen. Para Caldas, la imagen nace de la sombra, es mácula y mancha. Por lo que la evocación, la sutileza, la sugerencia de una luz tenue que penetra una superficie y se presenta a la manera de una presencia ausente, una mancha, son elementos imprescindibles para esta investigación.

*Acero, vidrio, espejo son afines e irreversibles, materiales en que nada se fija, nada adhiere. Forman estructuras preliminares, el grado cero del raciocinio. (Venancio, 2009)*

La sombra impresa por Caldas parece contradecir la cita anterior. Este trabajo investigativo es correspondiente al acto de excavar, de buscar y registrar las sobras y sus reflejos, es equivalente al proceso de imprimir sombras.

El salón de pintura, que ha sido habitado y deshabitado a lo largo de los años, guarda una estrecha relación entre lo vivido y lo que queda como espectro, como impresión, como mancha, como marca ausente.

Se investiga la sombra como una mácula escatológica, para utilizar el término "bajo materialismo" de Georges Bataille.<sup>69</sup> Se intenta tornar visible todas las posibilidades ausentes de la sombra y su evocación en el arte contemporáneo, aunque la tarea resulta imposible, incompleta, ya que el objeto de la sombra podría no ser palpable o definible. (Bataille, 1929-1939)

Lo escatológico sí, puesto que la imagen que produce la sombra nombra a lo innombrable, a lo espectro, y el resto de misma imagen. Puesto que los restos de pintura del salón son sombras, pero también residuos, desechos que el acto creativo produce, como los desechos del organismo humano o de la sociedad industrial. Ya que la pintura en tubos (un *readymade*) es un producto de la industria, y lo que sobra después de pintar un cuadro es un compuesto desechable, residuo industrial, mácula escatológica.<sup>70</sup> (Bois et krauss, 1997, p.111)

---

<sup>69</sup> El término escatología tiene dos sentidos completamente diferentes. Uno significa un conjunto de creencias referente al fin de los tiempos (éskhatos: último). El otro significa el estudio del excremento (Skatós: excremento). Se utiliza en esta investigación la metáfora del excremento para relacionarlo con el desecho, la mancha y las sombras.

<sup>70</sup> Krauss relaciona la escatología de Bataille con la dialéctica de Hegel, en un proceso de negación de la negación. Mácula es una palabra o sustancia que se refiere a lo sucio. Lo sucio expone sus

Bois y Krauss consideran la filosofía de Bataille como una *negación de la negación*, donde el elemento de la excreta es interpretado como mancha, donde la escatología aparece como *una deconstrucción performática capaz de atacar el orden y las propiedades del mundo*. (Bois et Krauss, 1997, p.115)

Lo escatológico proviene del término griego *éskhata* (cosas últimas). En algunas acepciones, también se refiere a *ésjotos* (último, muerte) y *skatós* (excremento) que, en asociación con la sombra, define el resto, la mancha, lo que sobra, informe, sin color o simplemente, el desecho. Mácula, del latín *macula*, significa mancha oscura, y está relacionada tanto con las manchas en la piel o en la retina del ojo, como manchas en la superficie de un planeta o satélite.

Si el salón de pintura fuera aseado diariamente a la manera de un museo, con sus pisos immaculados, resultaría en un salón con “buen aspecto”, pero desaparecerían las sombras y sobras. En otras palabras, las huellas y rastros de los que estuvieron presentes, serían eliminados, y la luz de que refleja el piso pulido no produciría los registros de una presencia.

El salón de pintura, ante los ojos modernos, es un salón sucio, manchado. Esta observación resume el rechazo de la sociedad a toda forma “excretora” que inevitablemente producimos como individuos biológicos, pero también sociales. Existe una tendencia cultural a la limpieza, como señala Bataille, *Lo bajo es todo lo abyecto*. (1929-1939)

Las manchas acumuladas en el piso y las paredes, son referidas comúnmente como contaminantes visuales, como lo que sobra luego de la ejecución de una obra. Sin embargo, la obra terminada pertenece a la esfera de la luz, mientras los restos de materiales que se utilizaron para construir la obra, permanecen a la esfera de la sombra.

La estrategia escatológica que se propone obedece tanto al orden de las tinieblas de Juníchirō Tanizaki cuanto a la negación de la negación de Georges Bataille, cuando abre, entre los espacios y las cosas, una dimensión oculta, *no-visible* de lo que

---

impropiedades. Según Krauss, Bataille asocia la escatología a la mácula en el ejemplo de la rosa roja. La flor, que es símbolo del amor romántico, se “ensucia” con el polen de sus órganos sexuales y se marchitan. Estos revelan su fragilidad. La mancha en la pétala de rosa es una negación de los conceptos erróneos asociados con el amor romántico. Bataille los modifica al señalar que las rosas son seductoras justamente por que están manchadas y van a morir. (Bois et krauss, 1997)

insistentemente permanece en la sombra de la sociedad.



Figura 130 - Joseph Benoît Souvée. *La invención del dibujo*. 1791.

En la imagen que el pintor neoclásico belga Joseph Benoît Souvée presenta, *La invención del dibujo*, en la cual se puede apreciar una interpretación del antiguo mito griego de Corintio, en el que Plinio el viejo describe en su *Historia Naturalis*. (Fig. 130)

Para empezar a entender la sombra, entre sus diversas interpretaciones de índole científica, social, filosófica, técnica, biográfica, entre otros, se debe empezar por lo que Plinio el viejo describe como el surgimiento del arte (pintura/dibujo): *El nacimiento de la pintura surge de la circunstancia de la sombra de un hombre por una línea.* (Plinio, 1987, p, 78).

La tela de Souvée representa la hija de Butades, conocida como Dibutades, inclinada sobre su amado, delineando su sombra proyectada sobre la pared bajo la luz de una lámpara. La muchacha sabe que su amado se va por un tiempo indeterminado, a la guerra o a un largo viaje, y su eminente ausencia la aflige. Ante la posibilidad de la muerte, fija la imagen en la pared.

En un intento de registrar su presencia, recurre a una especie de representación. Una instantánea de su sombra que es un artificio para activar la memoria. El fenómeno de la sombra pasa a funcionar, por lo tanto, como huella y registro, como presencia de la futura ausencia.

Sin embargo, la proyección de la sombra se desvanece al mismo instante que la presencia física del muchacho se marcha del lugar. Por lo que delinear la sombra aparece como un recurso de registro, una *Skiagrafia*<sup>71</sup>.

Cayo Plinio Segundo describe el pasaje con el objetivo de definir la plástica, la idea de la bidimensionalidad, y de representación:

*Hemos hablado bastante, demasiado quizás, sobre la pintura, pasemos a la plástica. La primera obra de este tipo la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una lámpara. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. Se dice que este primer relieve se conservó el Corinto, en el templo de las Ninfas...* (Plinio. 1987, p. 43)

Plinio parece distinguir la pintura de la plástica, en un sentido de distinguir la representación bidimensional de la tridimensional. Pero lo que resalta de este pasaje es la representación del objeto ausente a través de esta imagen fija en la pared.

La sombra en la pared parece indicar la presencia de un recuerdo, de un momento. La misma idea de representación remite al concepto de ausencia. Representar es

---

<sup>71</sup> Del griego *Skia*, sombra. *Skiagrafia* se puede definir como escrita de la sombra.

ausentarse, es hacer presente lo ausente. De esta manera, el historiador del arte rumano Victor Stoichita, describe la función de la representación en base a la sombra:

*De todos los textos citados se desprende claramente que la primera función de la representación basada en la sombra es la de la imagen para el recuerdo, es decir, para hacer presente lo ausente. (Stoichita. 1999. p, 4)*

En una reflexión en *Memorias de Ciego*, Jacques Derrida examina la figura del ciego y señala el mito de Dibutades como un puente entre la memoria y la visión.

*[...] de una sombra o de una silueta, dibujado en una pared o en un velo, en todo caso una skiagraphia, esta escritura de la sombra inaugura un arte de la ceguera. La percepción pertenece desde el origen a la memoria. Ella escribe, por lo tanto, ella ama ya en la nostalgia. Desligada del presente de la percepción, alejada de la propia cosa que se comparte de este modo, una sombra es una memoria simultánea, la pluma de Dibutades es el bastón de los ciegos. (Derrida, 2010. p. 54)*

Para Derrida, la pintura se origina en la ceguera. Cuando Dibutades delinea la silueta de su amado en la pared, no puede verlo, por lo que concluye: *toda pintura es ciega.* (2010)

El modelo, aunque esté frente al pintor, no puede ser visto por éste en el momento en que produce las líneas en el lienzo. La visión radica en la memoria, y por consiguiente, radica en una ausencia.



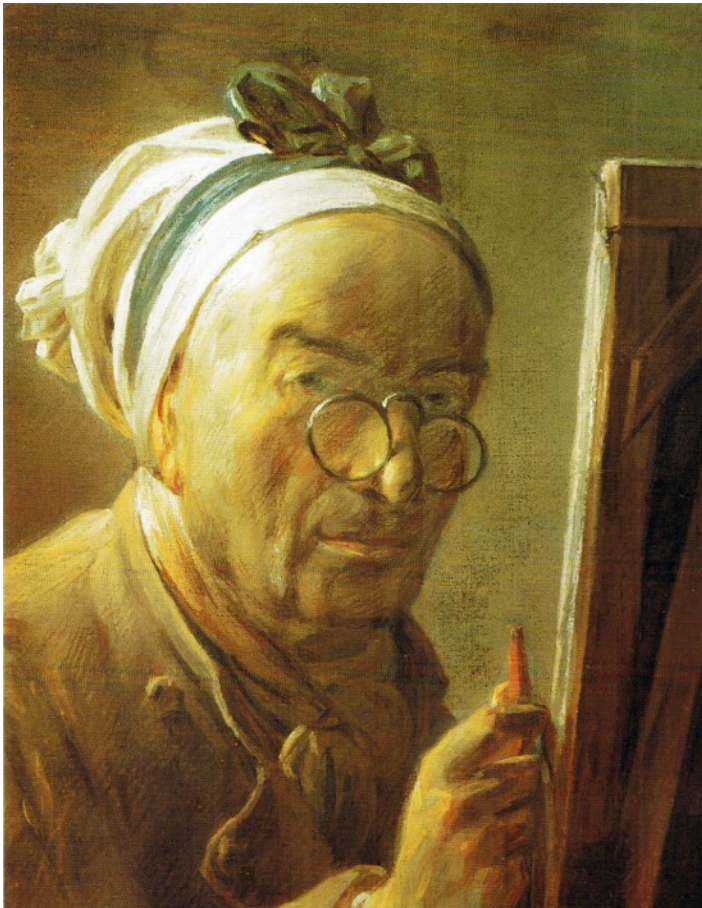


Figura 131- Jean Baptiste Simeon Chardin. *Autorretrato*. 1779.

Como ejemplo, el pintor francés Jean Baptiste Chardin, presenta un autorretrato donde no puede mirar el cuadro mientras se mira en el espejo. (Fig. 131)

Existe una angustia al no poder reproducir a perfección lo que tenemos en la memoria. El dibujo se convierte en ruina, en una aproximación no tan exacta, ni tan indefinida de la memoria. Por lo que el acto de *no-ver* causa un vacío, un sufrimiento. Se convierte en una mirada subjetiva y emotiva.

Para Derrida, los espejos de Chardin revelan la carencia del ser humano al buscar esa esencia originaria de la mirada. *Imposibilitado de alcanzar el origen, el ser humano revela su carencia original*. (2010, pp. 78-79),

Los espejos son solo un artefacto, un mecanismo como muchos otros inventos, para tratar de alcanzar la mirada original, pero siempre remiten a una insuficiencia, a una falla.

Para Dibutades, el sufrimiento radica en la posibilidad de la ausencia de su amado, en la ceguera del dibujo. El dibujo, entonces, pasa a ser la sombra del modelo. La sombra

aproxima la mirada a una realidad: todo arte radica en lo ausente. Siempre existirá una grieta, una brecha, un vacío, un micro segundo que permite que toda marca se apoye en la memoria.

Jacques Derrida indica el punto ciego de Friedrich Hegel, que es el punto en el cual la destrucción, supresión, muerte y sacrificio constituyen un hado irreversible.

*(...) una negatividad tan radical, sin reservas, que las mismas ya no podrían ser determinadas por la negatividad en un proceso o sistema. Sino por la reducción de la reducción, reducción misma del significado. (Derrida, 1988, p.115)*

Entonces, cuando la memoria es evocada, el objeto presente es ignorado; el artista es ciego respecto a él.

*El proceso de pintar es ciego porque la pintura, como el lenguaje, es imposible sin el juego de la huella, el juego de la presencia y la ausencia. Y éste no puede ser visto. Hay, pues, una doble ceguera, con presencia y ausencia en el origen. (Derrida, 2010, p. 62)*

La sombra es algo que se aproxima a una realidad del dibujo: la indefinición. Es decir, la forma plana inscrita en una superficie es un aproximado de una ausencia, siendo él mismo presencia y ausencia. El dibujo tiene más que ver con la sombra que con la imagen del objeto original, lo cual permite un acercamiento a aquello que lo inspiró. Siendo que *el origen no es la esencia; lo que importa es el devenir. Pero toda cosa oscura se aclara en sus arcaísmos.* (Debray, 1994, p.19)

A la vez que se determina: “esto es un dibujo”, se asume, de igual forma, que “el dibujo no lo es”. El dibujo, el arte, viene de la muerte. Representar es hacer presente lo ausente, es revivir lo que está muerto.

*El ídolo (eidôlon) arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble. Cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. (Debray, 1994, p.21)*

La sombra del muerto se convierte en imagen, que se convierte en arte, en su representación, en un doble. Cualquier signo o imagen, mantiene dentro de sí un pasado que anula su presencia y lo vuelve ausente. Por lo que en la “estructura” original del rastro están contenidas las marcas de algo que escapa, algo que no se puede concretizar o definir. *El mismo trazo interrumpido guía la mano del artista, que no puede ver totalmente el objeto de su arte.* La ceguera es dar luz a la muerte. (Derrida, 2010, p. 71)

Se concluye que el arte es un ejercicio de la ceguera. *Skiagraphia* es, en términos *derridianos*, tan solo una hipótesis de visión, un acercamiento, ya que en su enunciado se encuentra en la ausencia de la cosa representada, en la ruina de la misma cosa.

En el caso de Dibutades, la sombra está conectada por un desgaste, por una pérdida, por la muerte y la ceguera. Es la huella de lo que fue, de lo que estuvo. Para Derrida, el arte es la huella de la ausencia, ya que evoca la memoria, el tiempo y se presenta como la lucha constante en contra del olvido y la desaparición. En este sentido, la memoria trabaja en el tiempo y en el espacio de una pérdida. Desde luego Derrida comparte un pensamiento *benjaminiano*: el que se hace necesario perderse para activar la memoria, es estando perdidos que reconocemos las marcas y los restos de una presencia. (Benjamin, 2005)

Es necesario estar ciego para activar la pintura, por lo que el acto de *no-ver* con los ojos es necesario para que la pintura se manifieste como lenguaje. El estado ciego es, digamos, una negación a la visión y, coincidiendo con Bataille, *la negatividad es un recurso*. En la manifestación del dibujo, encontramos la ruina. La ruina es lo que sucede a la imagen desde que la miramos por primera vez, desde su origen. *En el origen vino la ruina. Es lo que sucede primero, sin restauración*. Sin embargo, el hecho de que la imagen, en principio, se sostenga en la ruina y en la negación, es lo que permite la activación de la memoria, y, por lo tanto, la posibilidad de una mirada interior, decodificando lo “invisible”, “dándole luz”, haciéndole aparecer. Si no existiera la apertura de la ruina en que el tiempo, la memoria y la mirada se entrecruzarán en una imagen, posiblemente no hubiese surgido el arte. (Derrida, 2010, p. 69)

La sombra, por lo tanto, es la negación de la visión, abriéndose, a la vez, a las posibilidades de la memoria. Cuando Bataille interpreta la economía de la negatividad de Hegel, en su estado de supresión y muerte, reivindica la ausencia de la razón en el arte en la afirmación del azar y la destrucción (*caos*). (Derrida, 1988, p.111)

Dibutades, al dibujar el perfil de su amado, deja de verlo para activar la memoria, produciendo una invisibilidad como resultado de la emulación. El objeto real se va “invisibilizando” para dar paso a una rememoración y, como consecuencia deja un rastro de ruinas sobre ruinas a ser reconstruidas, rememoradas a cada momento, de manera diferente cada vez que se constituye un intento de rememoración, que volverá a ser ruina después de un instante.

Cada vez que se observa un cuadro, ya sea en el año de su creación o en el presente, se inclina a una nueva reconstrucción, a una interpretación o evocación completamente diferentes, desde el rastro, desde la ruina. Este parece ser el proceso de la memoria, el proceso de la deconstrucción. De igual manera, la imagen no es algo fijo, puesto que descansa en la ruina y en la memoria, en lo que no se ve, en lo que existe en la acción de activar o reactivar.

Cada historia corresponde a una memoria, a una interpretación única del que la observa, el espectador solitario o de una comunidad, espectadores emancipados.

*Hay una historia del arte, pero el arte en nosotros no tiene historia. La imagen fabricada es fechada en su fabricación; y también a su recepción. Lo intemporal es la facultad que la imagen tiene de ser percibida como expresiva incluso por ojos que no dominan el código. Una imagen del pasado nunca está pasada porque la muerte es nuestro foso insalvable. (Debray, 1994, p.36)*

El arte es en esencia la expresión de una pérdida y de un sufrimiento. En el ímpetu de alcanzar una visión total, nunca conseguiremos alcanzar sino *cegueras parciales, o visiones parceladas*. (Derrida, 2010)

La filósofa francesa Monique Schneider, señala que el dolor está en el centro de la estética, y se manifiesta en la construcción de una imagen. El dolor y la miseria, por lo tanto, están relacionadas con la creación de la obra de arte, de igual manera que el sufrimiento. El proceso creativo es la metáfora del sufrimiento, del parto. (Schneider, 2011)

Se puede llegar a la conclusión de que lo observado en el cuadro de Souvée, es el hecho de que Dibutades dibuja el contorno de lo que recuerda de la sombra de su amado en la pared y no el contorno de su amado. Dibutades va en busca de un simulacro de la realidad, *como si fuera un interdicto para dibujar, como si no dibujásemos sino la condición de no ver*. (Derrida, 2010, p. 54)

El crítico de arte brasileño Paulo Herkenhoff refuerza este concepto al analizar que el acto de ver no garantiza ningún discernimiento, y que:

*Los ciegos (...) son detenedores de un conocimiento de naturaleza interior, invisible. Para la mirada de los que pueden contemplar los sacos, sus objetos solo existirán como fantasmas protegidos por la interdicción. (Harkenhoff, 2012. p. 72)*

Dentro de esta condición de no ver, la artista brasileña nacida en Japón, Tomie Ohtake, desarrolló una serie de pinturas ciegas entre 1959 y 1962. Según Herkenhoff, Ohtake

se vendaba los ojos en busca de una otra luz que permitiese a la artista ir al encuentro de las sombras, en un esfuerzo por la “desterritorialización” de su mirada.

*Tomie Ohtake realizó la más extraordinaria pintura de naturaleza zen en Brasil. De hecho, ella leyó intensamente la literatura zen, desde los clásicos hasta Daisetz Teitaro Suzuki, quien fue el divulgador de los principios zen en Occidente. El vacío, como sabe Ohtake, no es construido por o con la pintura. El grado cero de la pintura no es la ausencia de materia pictórica, y si de esta no mirada absoluta. (Harkenhoff, 2012, p. 77)*

La pintura de Ohtake es ciega, pero también silenciosa, en ausencia, permitiendo la aparición de sombras. (Fig.131)



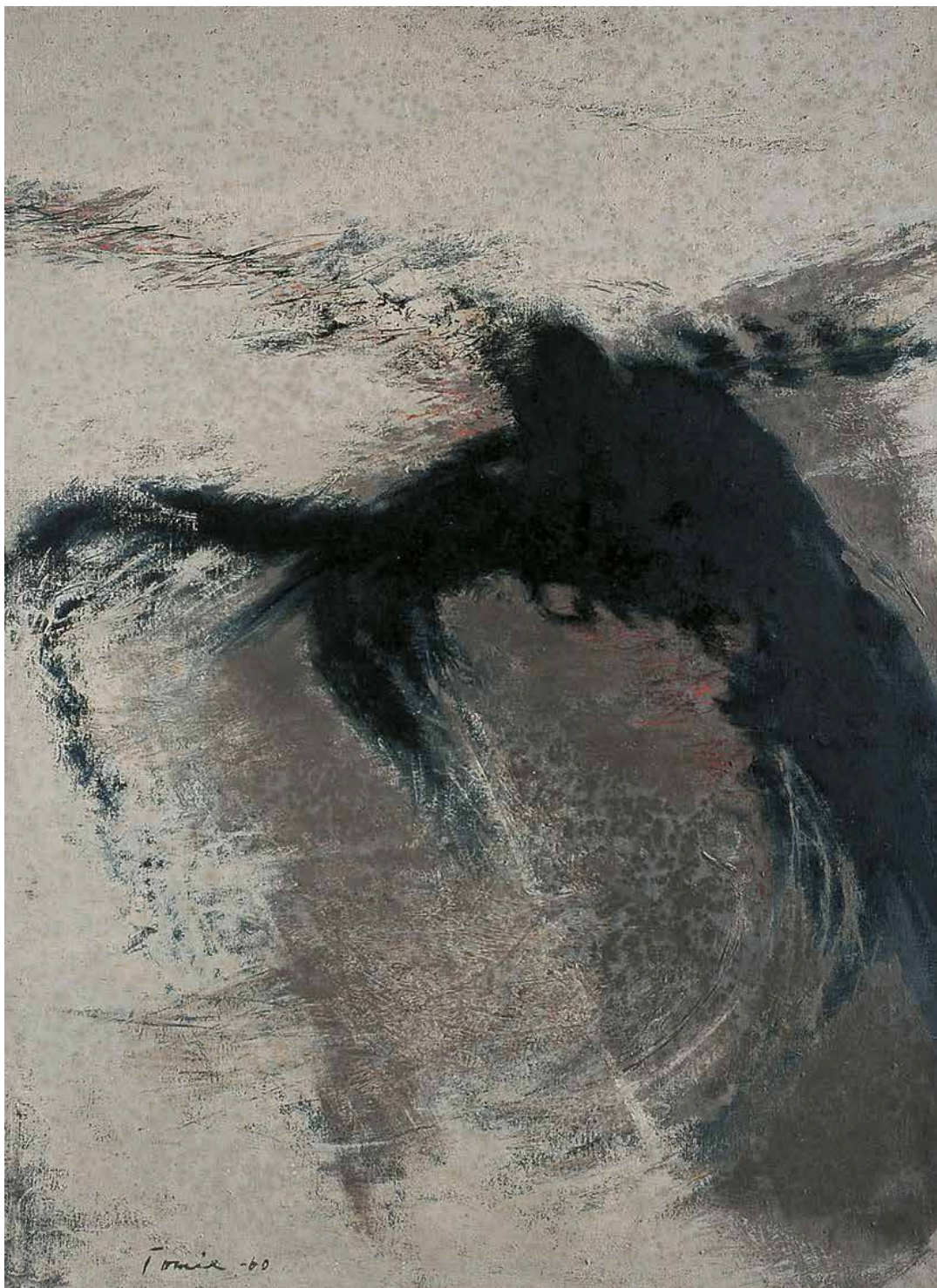


Figura 132 – Tomie Ohtake. *Pinturas Ciegas*. Oleo sobre tela. 1960.

Para Tomie Ohtake, la sombra compone el cuerpo de la pintura, y constituye una línea indivisible entre la ceguera y la luminosidad. Según Herkenhoff, en el caso de la artista, lo que resalta es el *topo* de la ceguera en el arte, ya que la visión conduce a la opacidad, a una familiaridad de las formas, en oposición a la cosa lumínica o sagrada. De esta manera la artista concluye que: *una pintura ciega se compone de vestigios activos de la acción del inconsciente óptico*. (Ohtake. En: Herkenhoff, 2012, p. 61)





Figura 133 - Tomie Ohtake. *Pinturas Ciegas*. Oleo sobre tela. 1960.

Para Ohtake, la ceguera dirige a la visión, y aflora la percepción fenomenológica, según lo establece Henri Maldiney, siguiendo el pensamiento lacaniano, *la pintura no está hecha para ser vista, sino para ver*. (Maldiney, 1979, p. 123)

Ohtake parece seguir los planteamientos de Benjamin, quien señala que el *inconsciente óptico* está formado por imágenes que permanecen en lo *invisible*, pero que permiten dar sentido a los fragmentos visibles. (Benjamin, 2003, p.15)

Ver desde la ceguera. Para Herkenhoff (2012), Ohtake se pone en estado de ceguera porque ve, y puede negar la visión, que muchas veces es engañosa. Tal afirmación es fundamental para entender las dinámicas que actúan a partir de delinear el contorno de la sombra en la pared, en el caso de *Dibutades*, pero también para entender la sutil manera contradictoria de tomar conciencia de la impercepción, del inconsciente óptico.

Ohtake, como inmigrante japonesa, evoca toda una percepción del espacio vacío de las sombras y las tinieblas de una estética oriental. (Fig. 132)

Para Jun'ichirō Tanizaki en *El elogio de la sombra*:

*En Occidente, el más poderoso aliado de la belleza fue siempre la luz; en la estética tradicional japonesa lo esencial está en captar el enigma de la sombra. En realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. Al occidental que lo ve le sorprende esa desnudez y cree estar tan sólo ante unos muros grises y desprovistos de cualquier ornato, interpretación totalmente legítima desde su punto de vista, pero que demuestra que no ha captado en absoluto el enigma de la sombra. (Tanizaki, 2002, p. 39)*

El arte y arquitectura japonesa prefieren el juego de sombras, prefiriendo la luz indirecta, tamizada, elementos necesarios para crear un ambiente armonioso.

Tanizaki, en el libro *Elogio de la sombra*, señala que la cultura occidental siempre ha tratado de buscar la claridad absoluta, en la medida que se adentra a la modernidad, terminando por extinguir el último refugio de la sombra.

Este autor, siguiendo la tradición taoísta, se acerca a la estética oriental a favor de lo sugestivo, de lo que se vislumbra, de lo que evoca. Esto en oposición a la estética occidental, en la que todo se hace demasiado evidente por el uso excesivo de la luz, por los focos dirigidos a todo lo que se mueve, por las cámaras y la exposición mediática, el afán por lo nuevo y por los productos expuestos por la luz fluorescente en las estanterías de los supermercados. Al final, los alimentos que reciben demasiada luz, no se revelan apetecibles.

*Llegado a este punto, se da uno cuenta de que nuestra cocina armoniza con la sombra, de que entre ella y la oscuridad existen lazos indestructibles. (Tanizaki, 2002, p. 19)*

Ciudades con grandes campos abiertos, jardines con amplios céspedes, salones resplandecientes, pisos pulidos, platerías brillantes y autopistas despejadas, son ejemplos de la búsqueda por la claridad intensa, la luz suprema de la época moderna. No es de admirarse que la ciudad de París fue catalogada como la ciudad de las luces (*la ville lumière*) símbolo único de la alta modernidad a finales del siglo XIX.

En la arquitectura moderna, grandes ventanales de vidrio pueblan los edificios de las grandes ciudades. Estos reflejan intensamente el brillo del sol. Calles inmensas, anchas, espacios abiertos al exterior en ciudades como Brasilia, Detroit, Chicago,

parecen obligar a las personas a vivir en una vitrina, exponiéndose anónimamente a los ojos de las cámaras, que están por todas partes. Según el arquitecto finlandés Juhani Uolevi Pallasmaa:

*Una cultura que trata de controlar a sus ciudadanos es probable que promueva la dirección opuesta de la interacción; alejarse de la individualidad íntima y la identificación hacia un desprendimiento público y distante. (Pallasmaa, 2006, p.50)*

En contrapartida, ¿por qué existe mayor interacción entre las personas, mayor y mejor calidad entre las relaciones interpersonales en ciudades donde las calles son más estrechas, menos iluminadas, donde hay más sombras y árboles, jardines, donde la arquitectura es menos homogénea, las casas más próximas, donde no hay rascacielos, donde se escuchan sonidos variados, olores y sabores de la ciudad?

*Más misteriosa y atrayente es la calle de una ciudad antigua con sus dominios alternos de oscuridad y luz que las intensas y uniformemente iluminadas calles actuales. (Pallasmaa, 2006, p.48)*

Según Tanizaki, la cultura oriental prefiere las tinieblas, encontrando su belleza particular, más humana, más real. El autor se cuestiona: *¿Pero por qué esta tendencia a buscar lo bello en lo oscuro sólo se manifiesta con tanta fuerza entre los orientales?* (Tanizaki, 2002, p. 63)

En sus muchas respuestas, apunta detalles del arte y la culinaria, bien como la presencia del tiempo y la huella: *Nosotros apreciamos la pátina sobre la plata y el cobre; ellos la consideran sucia y antihigiénica.* (Tanizaki, 2002, p. 63)

Al tratar de buscar la belleza en los utensilios marcados y sucios por la grasa de las manos, se encuentra con la belleza de la imperfección y de las marcas que el tiempo ha dejado. Solo con la presencia de una cierta luz tenue y sombría, permite un estado contemplativo donde se puede apreciar toda la intensidad de la belleza imperfecta, sucia, manchada.

Según Tanizaki, la opacidad, la veladura, las capas y los tonos grises devuelven al transcurso temporal de la propia vida, armoniza con la muerte, con el destino y la aceptación de las condiciones dadas a la existencia humana.

Tanizaki señala a otro de los temas por los que transita a lo largo del ensayo: la huella que el tiempo deja en ciertas superficies. La luz, la transparencia, el brillo y el cristal son señalados como agentes que borran dichas marcas, que eliminan las sombras,

que reflejan la luz y, por lo tanto, hacen desaparecer el misterio.

La riqueza del color negro depende del nivel de penetración en la intimidad de las cosas, que ofrece una perspectiva dialéctica, *una perspectiva invertida que se puede expresar en una paradoja: el interior es grande.* (Bachelard, 1990, p.11)

Por lo que revestir las cosas con su interior, es proporcionarle sombras a las superficies con brillo.

*La sombra es entonces un ente rico. Es una psicología más penetrante que la psicología de la vida cotidiana. Esa sombra conoce el Ser que se duplica por el devaneo del Ser del soñador. La sombra, el doble de nuestro Ser, conoce en nuestros devaneos, la profundidad de la psicología de las profundidades.* (Bachelard, 1990, p. 76)

Según el historiador del arte inglés Michael Baxandall, *la sombra es producto de una deficiencia o relativización de la luz visible* al chocar en contra de una superficie, produciendo un obstáculo y una separación, haciéndose perceptibles al ojo humano. Esa deficiencia de luz es el principio de un concepto negativo que realizamos al definir la sombra. (1997, p.17) En la sociedad occidental:

*La palabra sombra está asociada indeleblemente con las nociones de ignorancia o confusión y con las de clandestinidad, mancha e imperfección.* (Stoichita, Zunzunegui et al, 2009, p.71)

En verdad, todas las definiciones posibles de sombra se escapan en consecuencia de su naturaleza cambiante, de su fracaso como forma. Baxandall orienta a comprender la sombra a partir de nuestras estructuras cognitivas neurológicas, ilustrando históricamente su uso y representación en el arte. Indica que la luz puede venir de la radiación solar o del desplegar de energía, por ejemplo, la electricidad, la vela o el fuego. Estos son algunos de los fenómenos más o menos energéticos, lo que producen sombras distintas y representaciones distintas del conocimiento. (1997)

El ojo no registra la luz extremadamente brillante, como al mirar directamente al sol, la antorcha de una máquina de soldar metales o el flash de una cámara fotográfica. El ojo se ciega ante demasiada luz. Además, la experiencia de mirar directamente al sol transforma todos los sentidos, conduce a una ceguera y una desorientación. Puesto que únicamente registramos la luz de forma indirecta, relativa. *El ojo humano está mejor afinado para el crepúsculo que para la luz diurna radiante.* (Pallasmaa, 2006, p. 48)



*Estos fotones moderadamente energéticos son visibles porque las células de la retina del ojo se han desarrollado para reaccionar ante ellos, algo que no ocurre ante los de menor energía; los de mayor energía no son admitidos por el ojo interno. Veremos luz blanca incluso ante un espectro visible ligeramente saturado, desde los fotones azules inductores, situados en un término de gran energía o pequeña longitud de onda de la gama visible, hasta los fotones de menor energía en un término de baja energía o de larga longitud de onda. (Baxandall, 1997, p. 17)*

Lo anterior, se hace interesante observar cómo el ojo responde al crepúsculo, a la luz tenue del atardecer o del amanecer, momentos de extrema presencia de sombras. La bruma y la niebla en la montaña despiertan la imaginación y la contemplación. Como las marcas de pasos en la arena de la playa en un día nublado, que se pudo observar en la imagen de Félix González Torres. Cómo se transforman sus sombras con el pasar de las nubes, como transporta a tiempos ancestrales, recuerdos profundamente arraigados en las tinieblas. (Fig. 80)

Como indica Pallasmaa (2006), la presencia de las sombras remite a un estado emocional inconsciente de placer y fantasía.

*Durante experiencias emocionales abrumadoras tendemos a cerrar el sentido distanciante de la vista; cerramos los ojos cuando soñamos, cuando escuchamos música o acariciamos a nuestros seres queridos. Las sombras profundas y la oscuridad son fundamentales, pues atenúan la nitidez de la visión, hacen que la profundidad y la distancia sean ambiguas e invitan a la visión periférica inconsciente y a la fantasía táctil. (Pallasmaa, 2006, p. 47)*

La instalación *Intersections*, del 2014, de la artista de origen pakistaní, Anila Quayyum Agha, consiste de un cubo de seis lados, con dibujos cortados a láser con patrones iguales. Consta de una luz en el centro, que proyecta el diseño a las paredes, techo y piso de la galería. Esta instalación, presentada en el *Grand Rapids Art Museum* en Estados Unidos, parece inducir el público a un estado psíquico emocional de fantasía. La sombra proyectada evoca la sensación de estar en un templo islámico, transformando totalmente el espacio cúbico y simétrico de la sala del museo. En la misma se presenta, a través de la presencia de sombras, una experiencia sensorial y espacial proveniente de sus experiencias personales como mujer, artista, musulmana, e inmigrante. Según las estrictas normas de la conducta islámica, la mujer es invisible. Por lo que, para Agha, desde su experiencia como mujer islámica, los templos son imaginarios, virtuales. Desde pequeña, se le enseñaba que ese espacio era reservado a los hombres, y que el espacio de las mujeres correspondía a la casa y la familia.

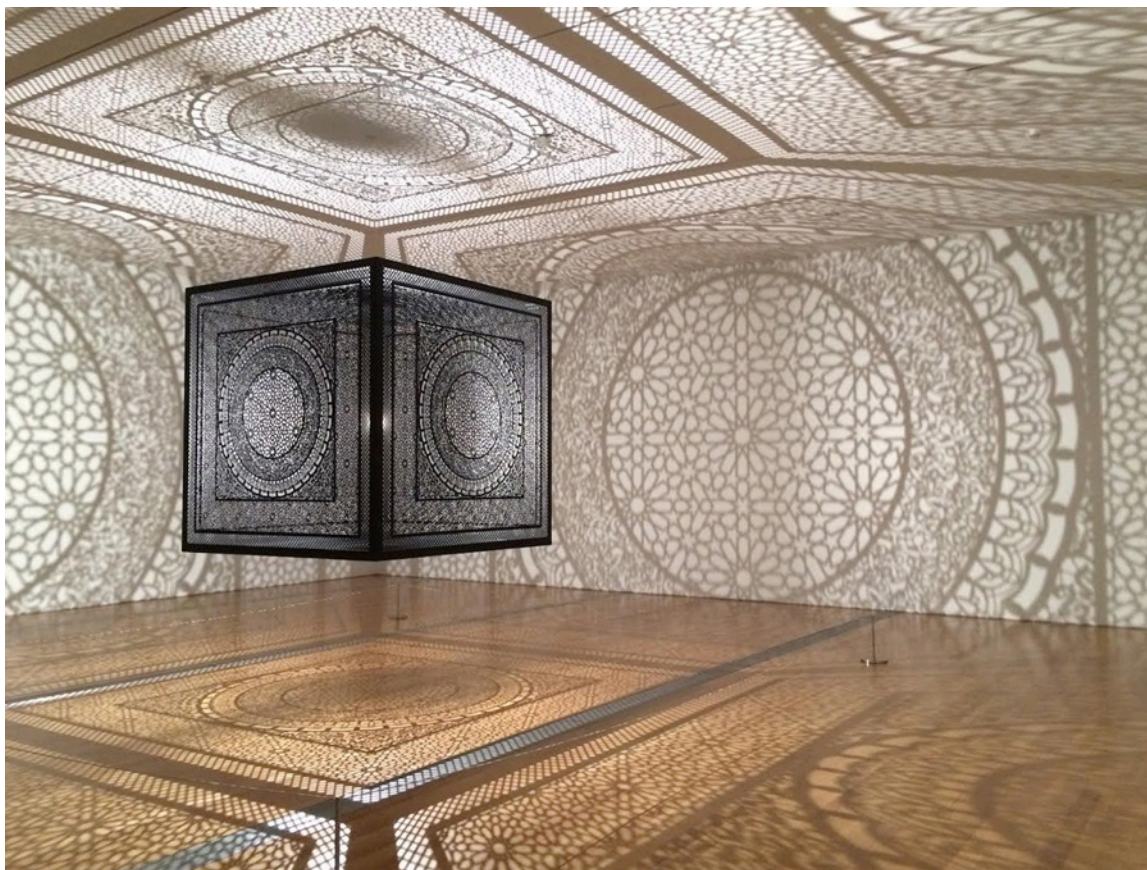


Figura 134- Anila Quayyum Agha. *Intersections*. Instalación. 2014.

Existe un sufrimiento implícito en la obra, un dolor, también un intento de rememoración, un deseo por restablecer una presencia perdida, dejada en el pasado, en ruinas. Un pasado a que la artista optó por recrear y revivir en otra instancia, en otro espacio, en otro país. (Schneider, 2011)

En su reconstrucción, el espacio sagrado de contemplación y oración, una vez sólo permitido a los hombres en su país<sup>72</sup>, es presentado como democrático, accesible, aunque en ausencia, en sombras.

La reconstrucción parte de la memoria de la artista de su infancia, y de un viaje al complejo Alhambra, en Granada, una ciudad fortificada, herencia de los pueblos musulmanes en España.

---

<sup>72</sup> “En Paquistán, los hombres simplemente no permiten que sus mujeres vayan a la mezquita a orar, por una cuestión de honor personal y familiar. Además, no es seguro que las mujeres frecuenten espacios públicos. Entonces, para asegurar el honor y la seguridad de sus mujeres, ellas solo deben orar en sus casas, lo cual se ha convertido en una norma social”. Entrevista a Anila Quayyum Agha por Laura C. Mallonee. Octubre de 2014. Disponible en Web: <<http://hyperallergic.com/155821/artprize-winner-anila-quayyum-gha-talks-sacred-space-and-religion>>. Visualizado en [20/10/2014]

Alhambra, para la artista, trata de un símbolo del mundo islámico. Un símbolo que, desde la pérdida, de su pérdida, se hace consciente y participe.

Agha revive sus experiencias e incorpora el público, que pasa a ser parte de la obra. El público que frecuenta el espacio, en sí mismo, comparte una forma de ausentismo, de distanciamiento con la realidad/experiencia de vivir en una sociedad dominada por la doctrina islámica. Los dibujos son proyectados sobre los cuerpos de los espectadores, haciéndoles partícipes de la experiencia.

La sombra, por ende, evoca el mundo musulmán desde la invisibilidad, desde la ausencia, transparentando el cuerpo presente, fundiendo el observador con la imagen proyectada.

Una invisibilidad donde el cuerpo físico no está, tampoco, en la estructura arquitectónica, sino en sus sombras, en su esencia proyectada. Es necesario hacernos ciegos a la visibilidad de las cosas y de los ojos como cosas en el mundo, para de esta manera, podernos mirar desde el origen. (Derrida, 1990)

Tal como Dibutades sufre, en cada punto del contorno de la sombra proyectada, anticipando la separación y proyectándola, haciéndose consciente de la misma, Agha proyecta la nostalgia desde el trazo, de la marca en ausencia, de una cultura en donde era excluida, siendo parte de la misma. Al no tener cuerpo ni forma, la presencia desvanece, se convierte en sombras. La artista proyecta invisibilidad y ausencia desde su lugar de mujer en una sociedad patriarcal, e invisibilidad y ausencia desde su condición de inmigrante en el contexto pragmático de una sociedad consumista, distante de la suya.

Para Plinio el viejo: (...) *la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una lámpara*, vemos la relación que establece Agha con el mecanismo de la visión, donde el objeto (mezquita) es sustituido por su representación para, de esta forma, representar la ausencia y establecer la diferencia. (Stoichia, 1999, p.7)

La Diferencia, como señala Deleuze, incide directamente sobre el fenómeno de las sombras. La sombra imprime una imagen doble, una duplicación o repetición, pero es una repetición que conduce a la diferencia. (2002)

Una sombra no es un doble idéntico, ya que produce un desplazamiento y se disfraza en la repetición, cambia la forma y es, a la vez, una negación. (Deleuze, 2002, p. 9) Ese disfraz, según Deleuze, es simbólico, parte de un simulacro, y viene siendo la esencia misma de la repetición.

La sombra parte de la idea de representación sin serlo, simulando un doble sin ser idéntico, sin ser una segunda versión. La sombra, por lo tanto, puede ser interpretada como un disfraz, un aproximado ya que *por el disfraz y por el orden del símbolo, la diferencia es comprendida en la repetición.* (Deleuze, 2002, p. 26)

Según Deleuze, la representación pictórica de la sombra no es la sombra, por lo que la representación no puede repetir la realidad dado que la misma posee un solo centro, una única perspectiva que se escapa. Por lo tanto, es una falsa profundidad cartesiana que no mueve nada. En contrapartida, la sombra está en movimiento y es un aproximado de la realidad; *separa la consecuencia de las premisas, es negación sin ser ilusión.* (2002, p. 62)

Sin embargo, existe en la negación un estado de *no-ser*. Y la sombra *no-es*, no tiene cuerpo, es reflejo del *ser*. Así, la diferencia también tiene sus sombras.

Deleuze propone la duplicación de la idea de repetición al surgir la repetición de sí mismo, como repetición de lo diferente que comprende la diferencia.



Figura 135-Christian Boltanski. *Les Enfants de Dijon*. 1994.

El artista francés Christian Boltanski, realiza instalaciones con el *umbra* y la *penumbra*, en un teatro de sombras, un dialogo con lo ausente (muerte) y la rememoración. En este aspecto, sus instalaciones se asemejan a altares religiosos, recreando el ambiente sombrío de las catedrales góticas, o de las sombras chinescas.<sup>73</sup>

A través de la recreación de estas sombras chinescas, muy populares en los siglos XVII y XVIII, el artista despliega toda una escenografía evocando la muerte, a través de figuras escatológicas, que son proyectadas en un ambiente de luz controlada. Toda esa fantasmagoría de Boltanski produce un sentido depurado de un sentimiento religioso, donde el artista lo contrasta, conceptualmente e ideológicamente, con el evento del Holocausto.

El historiador alemán Hans-Georg van Arburg, comenta la relación fantasmagórica con la sombra a partir del relato *Ligeia*, de 1838, escrito por Edgar Allan Poe. En el cuento, las muertes y la negociación con el cadáver de su segunda mujer lo sitúan en un teatro de los horrores durante una noche, donde la experiencia real con lo invisible (muerte) se transforma en la encarnación (en sombra) de su primera mujer. (Stoichita, Arburg, et al, 2009, p.45)

Las tinieblas producidas por Boltanski, por lo tanto, permiten una sensación de vulnerabilidad existencial entre lo mágico y lo tétrico. A través de pequeñas figuras mortuorias recortadas en metal, distribuidas en la superficie de las paredes, iluminadas por una vela blanca dispuesta entre la figura y la pared, producen movimientos y proyectan sus sombras al otro lado, creando un ambiente ambiguo, entre lo sacro y lo profano. (Deleuze, 2002)

Las instalaciones de Boltanski recuerdan, de igual manera, a las fisionomías fantasmagóricas del físico belga Étienne Gaspard Robertson, y sus experiencias psíquicas en la última década del siglo XVIII.

*La sala de proyección, una capilla abierta, es rectangular en sentido longitudinal, como en los cines posteriores, y está provista de sepulcros antiguos, pinturas fantásticas y jeroglíficos, así como de una lámpara sepulcral fosforescente. Para el espectáculo en sí, la sala se oscurece y se cierra por completo.* (Stoichita, Arburg, 2009, p.47)

---

<sup>73</sup> Sombras chinescas es un juego popular entre niños, que consiste en colocar una mano entre la fuente de luz y la pared. Las manos simulan figuras en sombra. A partir de este juego, se puede generar un teatro de sombras.





Figura 136- Étienne Gaspard Robertson. *Fantasmagorie in Pavillion de l'Echiquier*. París. 1798.

Robertson deja perplejo a los espectadores con su teatro de proyecciones, sonidos y movimientos sincronizados, mostrando espectros del más allá, en un juego de luces y sombras con figuras del imaginario judeo-cristiano.

En *Les Enfants de Dijon* (1994), Boltanski utiliza fotografías anónimas de niños, a veces borrosas o con poca calidad, e ilumina las mismas con la luz de vela. La instalación se asemeja a un altar.

Boltanski se lanza con todo un repertorio archivístico en sus instalaciones. Desde fotografías recortadas de periódicos y después ampliadas, hasta los inventarios de objetos, catalogados en registros fotográficos. Como indica Guasch:

*En series posteriores, como la de Les Monuments (1984), el artista francés recupera la fotografía como medio de vincular la memoria y la muerte, implícitas ambas en las esculturas funerarias y en los memoriales públicos. Se sirvió de pequeñas fotografías en blanco y negro de niños enmarcadas y dispuestas en configuraciones geométricas que, siguiendo la tradición de los ritos judíos de conmemoración de la muerte (Jahrzeit), aparecen contorneadas por bombillas encendidas, para llevar a cabo instalaciones dominadas por un intenso sentido de lo sagrado en el que se conjugan tradiciones y ritos bizantinos, judíos y católicos. En esas obras, con fuertes implicaciones en la memoria del holocausto y que adquieren diversas presencias a tenor del espacio en que se presentan, lo inverosímil y lo dramático se unen a lo bello y lo sagrado para despertar intensas emociones en el espectador, al igual que ocurre en la serie Leçons de ténèbres. (Guasch, 2011, p.58)*

En este sentido, el arte se reinventa, como una marca, un rastro dejado en busca de lo que se carece, como el amor. Rousseau en su ensayo sobre el origen de las lenguas,

manifiesta que *el amor, dicen, fue el inventor del dibujo; pudo haber inventado la palabra, pero con menor felicidad.* (Rousseau, 1984)

Es decir, el dibujo intenta registrar continuamente una pérdida, una falla. Las relaciones entre el arte y la sombra, son relaciones en base a una presencia fugaz, a una inmaterialidad, a algo fuera del campo visual, algo que pertenece más al mundo de las ideas y de las sensaciones.

Existe un paralelo entre el *Ser* que Platón establece como *eikón*, ámbito de lo visible o la representación de una cosa, y el objeto de una opinión (*dóxa*) vinculada al mundo de la sensación, con lo que proporciona la obra de Agha y la imagen del mito de Dibutades.

En *La República*, Platón contrasta el ámbito inteligible (*tópon*) con el de la opinión, sensación o visibilidad engañosa que remite a un teatro de sombras.

En el Mito de la Caverna, Platón concede el imaginario de un submundo repleto de hombres que se adhieren a imágenes proyectadas, en un sombrío panorama de la búsqueda del conocimiento. Platón imaginó una caverna oscura con hombres encadenados desde la infancia, que sólo conocían la realidad exterior por sombras proyectadas sobre los muros de la caverna, haciendo que la imagen alegórica de la caverna de Platón sea la más conocida dentro de la historia de la filosofía occidental.

Describe que el camino a la iluminación está repleto de peligros. El mismo camino produce cegueras, dolor y hasta la muerte. El conocimiento adquirido por la contemplación de las sombras se complementaría con el conocimiento que proporciona la imaginación, o la acción de contemplar como una certeza a imágenes reflejadas en los espejos.

La visión de los hombres que caminan por la caverna, insertando objetos a la luz de la hoguera, contrasta con el conocimiento adquirido por la mera observación de la naturaleza, en la que todo es mutable.

Según Platón, la contemplación del mundo exterior a la cueva representa el pensamiento, al paso que el mundo inteligible se encuentra en las esencias u *οὐσία*, un conocimiento que deja de ser una opinión con posibilidad de error, para ser un conocimiento cierto, más acorde con la realidad.

Se pretende pensar que todas las cosas sensibles en el mundo son meramente imágenes de sus propias esencias. Esencia en el sentido del *ser que existe* (*essentia* platónica).

En la obra de la artista brasileña Regina Silveira, el reconocimiento de la verdad, al contrario de Platón, es dado a través de la sombra, donde la representación del objeto se separa del objeto original, proporcionándonos la misma esencia del objeto.

En sus imágenes, Silveira se apropia de la presencia a través de la sombra, le proporciona cuerpo en ausencia del objeto que la originó. Los objetos no están presentes, sin embargo, sus sombras constituyen su presencia.

*En los trabajos de la artista la luz no está proyectando la sombra – como sucede en algunos intensos trabajos de Chistian Boltanski como Adviento o Leçons de Ténébres -, es al contrario: es la sombra la que proyecta la luz. La luz es el objeto invisible. (Navas, 2002, p. 52)*

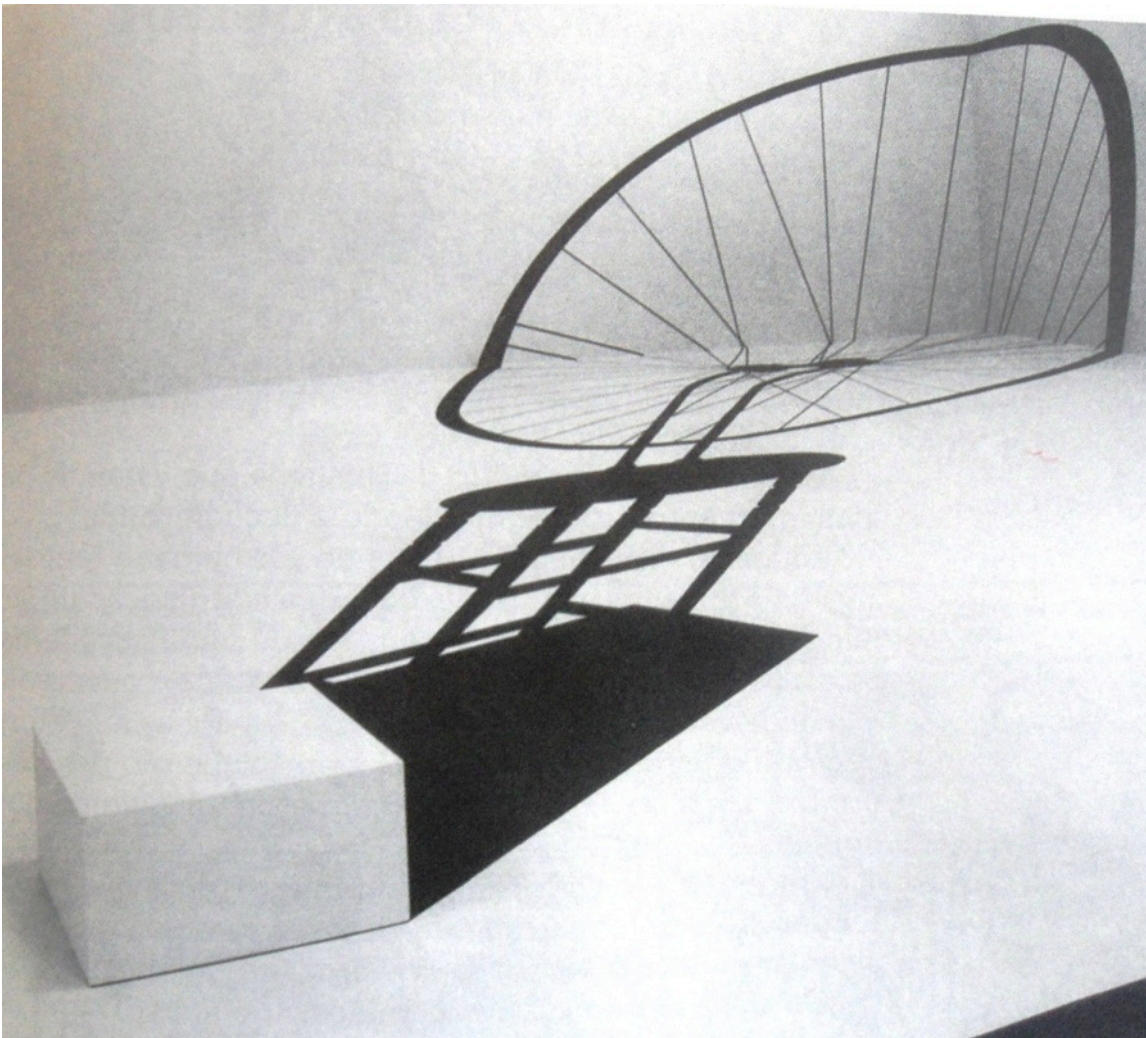


Figura 137 – Regina da Silveira. *Rueda de bicicleta*. 1983.

El fenómeno de la sombra presenta una serie de significados entre los que se encuentran lo patente y la apariencia.

Con respecto a lo patente, por lo general, la sombra es concebida a partir de la relación que sostiene con la luz, donde una suele ser entendida como la contrapartida de la otra.

La sombra está comprendida como una región oscura debido a la causa de un objeto que se interpone entre una fuente de luz y la superficie opuesta. La sombra, por consiguiente, tendrá la forma del contorno del objeto opaco, aunque también podrá presentar ciertas alteraciones de acuerdo a la superficie en la que se proyecte. Cuanto mayor sea el ángulo entre la dirección de la luz y un objeto alargado que la obstaculice, más corta será su sombra, mientras que cuanto menor sea el ángulo entre la dirección de la luz y la superficie en la que aparece la sombra, más larga será esta.

Si el objeto está cerca de la fuente luminosa, la sombra será mayor que si el objeto se encuentra a una mayor distancia. Si la superficie es curva, habrá más distorsiones. Cuando la fuente de luz es muy pequeña, la sombra posee un contorno nítido y definido, pero cuando la fuente de luz es extensa, hay una zona situada entre la sombra más oscura llamada *umbra* y la parte completamente iluminada de la superficie, que puede recibir un poco de luz, y se denomina *penumbra*.

Cuanto más ancha es la fuente de luz, más difuminada o borrosa será la sombra. Si hay múltiples fuentes luminosas, habrá múltiples sombras, con las partes solapadas más oscuras, o con una combinación de colores.

La sombra puede darse desde objetos pequeños hasta objetos gigantes siempre que cumplan las condiciones ya mencionadas, de ahí y como ya se sabe los eclipses lunares y solares. Una utilización célebre de las sombras es la medición de las pirámides realizada por el filósofo griego Tales de Mileto, conformando así, su Teorema.





Figura 138- Regina da Silveira. *La paradoja del santo*. 1994

En el caso de Regina Silveira, las imágenes establecen varios diálogos correlacionados: entre la representación del referente y su sombra y entre dicha sombra y los objetos a los que remite, que no están presentes pero cuya silueta construye su presencia. En el caso de *Rueda de Bicicleta*, de 1993, el acto de apropiación se da por la sombra y la obra de Duchamp se va constituyendo en ausencia, en una sugerencia de espacio y representación. El objeto, en este caso, solo existe en la imaginación, ya que su imagen es la proyección de su sombra.

Con ello se señala la relación final entre las personas representadas y los objetos ausentes pero señalados a través de su icono sombrío. Dichas manchas no corresponden con las sombras reales sino conceptuales o ideológicas. Son interpretaciones, en un conjunto de proyecciones imaginarias y reales que parten de un ente físico pero que se escapan a la linealidad visual y a la escala de valores establecidos.





Figura 139- Giorgio de Chirico. *Misterio y la melancolía de una calle*.1914.

El procedimiento representativo óptico-objetivo se desmonta con la imposible desmitificación de la imagen a través de la alteración de la perspectiva y la distorsión de los motivos u objetos.

Esta mezcla entre un constructivismo compuesto de geometrías en el espacio y el impulso crítico/político/religioso de Regina da Silveira componen una imagen que une la ironía lingüística de Duchamp con las sombras inquietantes de los paisajes metafísicos de Giorgio De Chirico.

*En el Misterio y la melancolía de una calle, una sombra proyectada, bastante amenazadora, reproduce la forma de una estatua que se erige –invisible para el espectador- detrás del edificio. (...) Por el contrario, la niña que corre con el aro proyecta una sombra minúscula, al estar recortada en gran parte por el marco, mientras que su silueta oscura y plana la define como ser 'tenebroso'. (Stoichita, Michalski et al, 2009, p.52)*

A la vez que De Chirico proyecta sombras imaginarias, irreales, Silveira va a tratar cada sombra como una reinención de los recursos de la representación, tales como la perspectiva y la geometría. Silveira eleva y expone los discursos ocultos que se

esconden detrás de las sombras y despierta una duda respecto a su existencia en el observador.

Este parece ser el caso de *La paradoja del santo*, donde existe la figura y su sombra, pero la última es totalmente irreal, distorsionada, utilizando los efectos de la perspectiva para exagerar la idea de representación. La sombra constituye una presencia mucho mayor que la figura real. De esta manera, su obra se encuentra entre la verdad del fenómeno y el asombro del oscurantismo. Lo que debe ser revelado en el interior de cada sujeto lo será por medio de la experiencia en la oscuridad de las sombras, las apariencias presentadas, y no el mismo parecido o presentación de aquello que proyecta. (Fig.138)

Al mismo tiempo retoma el uso de la sombra como metáfora de la exteriorización de lo oculto, del monstruo interior, por medio de la distorsión como ya hicieron los expresionistas. Se observa a los procedimientos que destruyen la ilusión realista de la representación, y crea simulacros visuales, combinados con espectos enigmáticos y lúdicos del surrealismo y dadaísmo.

En una introducción a lo que podría ser la contrapartida de la sombra, el espejo, se analiza primeramente la idea de mimesis y la perspectiva del mito Narciso para esta investigación.

El filósofo griego Aristóteles, es el primero que le da nombre a la representación, a través de la idea de mimesis: *Si se ama ver imágenes, es porque mirándolas se aprende a conocer y se concluye lo que es cada cosa como cuando se dice: aquél, es él.* (Aristóteles, 1980, p.43)

Para Aristóteles, imitar, reproducir fielmente una imagen, no es lo mismo que copiar, acción que induce a la repetición, sino que se trata de conocer y reconocer la esencia de lo visto en una representación singular.

La *mimesis* por lo tanto, es hacer aparecer en su ser, es ubicarla en un orden y correspondencia con la cosa vista, comprender su esfuerzo para ser lo que es, aunque nunca lo será. Para mencionar el pensamiento kantiano, *es ilusión el señuelo que subsiste: aun cuando se sabe que el objeto no existe.* (Kant, 1998, p.34)

Immanuel Kant analiza la obra del artista italiano Michelangelo Caravaggio, de título *Narciso*, donde el personaje del mito de Ovidio, se enamora de su imagen, de su reflejo, proponiendo que la fuerza de la imagen representada transforma el espacio real, o los sujetos en su entorno.

Para Kant (1998), Narciso es, en principio, víctima del poder de seducción de la imagen, de su imagen, y no de él mismo. Ovidio ya había señalado que el amor de Narciso parte de una idea de imposibilidad. La imposibilidad de amarse a si mismo a través de un fantasma, de un espejo. Para Agamben: *después de todo, en el mito el joven no está directamente enamorado de sí mismo, sino de su propia imagen reflejada en el agua.* (Agamben, 2007, p.149)

Alberti, en su tratado *De Pictura*, también narra la historia de Narciso para formular una teoría sobre el surgimiento de la pintura, contraponiéndose al mito de Dibutades. (Alberti, 1999)

*[...] he dicho en presencia de algunos amigos que el inventor de la Pintura fue sin duda aquel joven Narciso que fue convertido en flor: porque siendo la Pintura como la flor de todas las artes, parece se puede acomodar sin violencia la fábula de Narciso á ella: porque ¿qué otra cosa es pintar que tomar con el auxilio del arte la superficie de la fuente? (Alberti, 1999. p. 103)*

La palabra Narciso viene del griego *narké*, que significa narcótico. Por lo que existe en la palabra una inversión en cuestiones subjetivas, hedonistas, fragmentadas, e irreales.

## 4.1 EL ESPEJO COMO PARADOJA ENTRE PRESENCIA Y AUSENCIA

*¿Qué es un espejo? Es el único objeto inventado que es natural. ¿Quienes miran un espejo logrando a la vez ausentarse de sí mismo?, ¿quienes logran verlo sin que se vea su imagen?, ¿quienes entienden que su profundidad es un vacío?, ¿quienes caminan para dentro de su espacio transparente sin dejar en él vestigios de su propia imagen? Si lo pueden hacer, entonces lograrán comprender su misterio. (Lispector, 1998, p. 55)*

En este subcapítulo se aborda la imagen que es reflejada en el espejo, la imagen especular. Se presentan algunas consideraciones con relación a la historia y su utilización en el arte. Muchas veces, lo interesante no es lo que muestra el espejo, sino lo que oculta. Y la ocultación, lo que no se ve en lo visible del salón de pintura, es la hipótesis de esta investigación.

Las marcas dejadas en las superficies del salón, son manchas pero también reflejos concentrados de todas las actividades, de todas las imágenes que poblaron el ambiente. Este estudio vincula las marcas y restos con imágenes especulares, que se imprimen en el fragmento encontrado, condensando en lo singular, la multiplicidad de reflejos. El lienzo, que es pegado y después arrancado del piso, exhibe un doble de la superficie, desprende partes y fragmentos, y se constituye como un reflejo del salón. La imagen reflejada no es idéntica, sino similar, un registro de la imagen que es transferido. No es un doble perfecto ya que muestra partes ocultas, que se encontraban en sombra.

Se observa el salón de pintura como si se observara una imagen en el espejo. De esta manera es posible establecer otro espacio que permite una aproximación desde su representación. En el salón vacío del taller de pintura habita un sinnúmero de reflejos, de dobles. Algunos reflejos son imágenes que se multiplican por sí mismas y que se imprimen en el material visible que llena las superficies. La idea del doble como paradigma entre la mimesis y el gesto expresivo, es la relación que se establece entre los restos y el espejo.

El espejo surge en esta investigación como un índice que compone la esfera de lo invisible dentro de la dialéctica ausencia/presencia. Se visualiza el espejo como una contrapartida de la sombra, ya que la imagen brillante, es reflejada, opuesto a la sombra, donde la imagen oscura, es proyectada. Se observa algunas de las implicaciones que tiene el espejo para la filosofía, la metafísica, la semiótica, el psicoanálisis, la teología, la estética, para la historia del arte, en su relación con la mimesis y la ventana. Este objeto fabricado y natural, esconde un enigma, que duplica, triplica la imagen, que la invierte, que la simula, que se revela en lo ausente, en la mirada misma. El arte es la representación de una idea, el espejo (*Kátoptron*) es la representación de una imagen, por lo que para Platón, *el poeta, el pintor, el sofista, pasean sobre las cosas en un espejo en cuyo vacío puede reflejarse todo.* (Enaudeau, 1998, p.6)

El espejo sólo es posible porque *yo soy vidente-visible*, porque hay una *reflexividad de lo sensible* que el espejo traduce y duplica. (Merleau-Ponty, 1964, p.33)

Como menciona la escritora brasileña Clarice Lispector, el espejo es un objeto, pero también es una condición, un fenómeno y de un reto: recrearlo. *Es necesario entender*

*la violenta ausencia del color en un espejo para lograr recrearlo, así como si se crease la violenta ausencia de sabor del agua.* (Lispector, 1998, p. 56)

La imagen del espejo es una imagen engañosa, sin embargo, produce imágenes especulares y espectrales que reflejan la presencia de otros y la ilusión de otros. La ilusión pasa a ser un artificio para alcanzar el doble.

El escultor griego Policleto afirma, con relación al espejo, que *existía una estatua llamada Canon*, y que designa la proporción humana en perfecta simetría. El filósofo griego Epicuro, llamaba *El Canon*, la obra que se ocupaba de las teorías del conocimiento humano, en base a la idea de simetría. (Ferrater, 1965, p. 239)

Según el filósofo español José Ferrater Mora, el carácter cognoscitivo del espejo viene desde la Antigüedad, en los textos de Diógenes sobre Sócrates, por ejemplo. Sócrates decía que *el espejo no reflejaba solamente la apariencia física, sino que revelaba la condición espiritual del ser humano.* (1965)

Para el filósofo romano Lucio Anneo Séneca, el espejo era una herramienta para perfeccionarse a sí mismo. También se puede indicar el oráculo como una forma de espejo, y el espejo una forma de auto-conocimiento, siguiendo la máxima de la Esfinge: *Conócete a ti mismo y conocerás el universo.* ¿Y cuál es la mejor forma de conocerse? Mirándose. Séneca reivindica el espejo, a través de la mirada profunda, como un instrumento de introspección. (Ferrater, 1965)

Dentro del territorio compuesto por las relaciones ambiguas que establecen lo visible (*eídos*)<sup>74</sup> y lo invisible (afuera), a saber: la vida y la muerte, la imagen y lo real, la belleza y el horror, la seducción y la repulsión, está el espejo. La dialéctica entre presencia y ausencia en esta investigación es medular. El espejo, el *eídos*, es también lo ausente, permitiendo vernos a distancia, un aproximar a la nada, al vacío.

La relación que se desarrolla con el espejo, según Freud, es al mismo tiempo de un reconocimiento, el *ver-cómo* (*escoptofílica*) y el de extrañamiento, de miedo (*escoptofóbica*), que también se relaciona con el exhibicionismo y con el vacío. (2014, p.156)

---

<sup>74</sup> El término griego *eídos* viene del verbo *eído*, que significa ver o ser visto. Platón y Aristóteles generaron interpretaciones distintas con relación al término. Para Platón, *eídos* es un ente que existe en el mundo de las ideas y fundamenta y define la cosa sensible. Para Aristóteles, el *eídos* significa forma y materia, integradas a un ente sensible, la sustancia o esencia.



El escritor mexicano Octavio Paz, en el poema *la Caída II*, describe esta relación:

*El espejo que soy me deshabita: un caer en mí mismo inacabable al horror del no ser me precipita. Y nada queda sino el goce impío de la razón cayendo en la inefable y helada intimidad de su vida. (Paz, 2014)*

Existe un enigma dentro de la imagen que proyecta el espejo, ya sea esa imagen producida por un reflejo del agua, o por el cuarzo hialino<sup>75</sup>, el metal pulido o por cristales con amalgama. Esta imagen doble, triple o infinita, ha suscitado innumerables reflexiones, filosóficas, científicas, sociales, estéticas, y ha acercado a un conocimiento ontológico de la realidad humana, posibilitando reflexiones o especulaciones.

Los escritos sobre el enigma de la imagen reflejada guardan una relación con las sombras y con el alma, la luz y la oscuridad. Lo que revela el espejo, sin embargo, es lo que producirá un gran interés en el arte y el pensamiento de la época moderna. El espejo está intrínsecamente relacionado con la fotografía y con el arte de cuño mimético, aunque, muchas veces, no se sigan sus propiedades especulares.

El espejo, de igual forma, suscita diversos comentarios estéticos, cuyo acercamiento relaciona diversos campos del conocimiento (la física, la sociología, la filosofía, las ciencias y tecnología) con el arte, la poesía, la literatura.

A menudo se funde el término latín *speculatio* o reflexión con el vocablo *speculum* o espejo, que significa imagen fiel o reproducción. De ahí, según Ferrater, se interpreta el término especular con *modos de reflejar*, es decir, *reflejar contemplativamente*. (1965)

Este reflejar es entendido como contemplación y meditación. Los sofistas dicen que el sujeto humano es un espejo de la realidad. Ya el filósofo griego Diógenes de Sinope, describe las características más interesantes de la imagen del espejo, el de guardar una estrecha relación entre la realidad y la ficción.

De igual forma, Diógenes y Platón identifican el espejo como una herramienta para auto-conocerse, físicamente y espiritualmente, como un instrumento de cognición (Frontisi-Ducroux, *et al*, 1997, pp.154-155)

---

<sup>75</sup> Es el cuarzo en su estado más puro.

El filósofo alemán Friedrich Hegel, de igual forma, concibe el espejo con relación a la idea de reflexión: *así como el espejo, el pensamiento es también reflejado al rebotar sobre la realidad de las cosas en su inmediatez*. La autoconciencia es la verdad que reconoce en la *Erscheinung* (imagen especular) su propio ser (Hegel en: Ferrater, 1965, p.1222).

Por otro lado, Jacques Lacan observa el espejo como creador de la función del yo a partir de la imagen del otro, que es dada por su reflejo. El otro viene a ser el yo semejante, viene a ocupar el lugar que *mi imagen ocupaba en el espejo*. *La experiencia creadora me permite alienarme de mi mismo, verme en un afuera*. Lacan observa la imagen escópica, óptica, producida por el reflejo especular, a través de lo que define como *estadio del espejo*. (2014)

El reflejo, la esencia escópica, corresponde a lo visible. Mientras que la imagen inconsciente, a partir de la imagen del espejo, corresponde a lo ausente. (Guillerault, 2005, p.25)

*Las apuestas del estadio del espejo encuentran así su motor en la puesta en paralelo, si no en equivalencia, de esas dos situaciones elementales que son la confrontación reflejada con la imagen (que uno ignora) de sí en el espejo y la relación de captura fascinada con el semejante*. (Guillerault, 2005, p.74)

De esta forma, la Gestalt<sup>76</sup> (forma, figura) incide sobre una relación especular donde el yo surge desde dentro hacia fuera, con la imagen exterior pasando a representar el otro, siendo el otro, el yo. Lacan sintetiza en una oración:

*Lo que he llamado el estadio del espejo tiene el interés de manifestar el dinamismo afectivo por el que el sujeto se identifica primordialmente con la Gestalt visual de su propio cuerpo: es, en relación con la incoordinación todavía muy profunda de su propia motricidad, unidad legal, imago salvadora*. (Lacan, En: Guillerault, 2005, p.80)

Para Lacan, el individuo se reconoce en una relación erótica y seductora que mantiene con la imagen de sí mismo. El alter ego sólo es posible porque el yo es originalmente el otro. El espejo de Lacan, en resumidas cuentas, es un espejo narcisista. (2014)

*El narcisismo, en efecto, según el cual la imagen del cuerpo propio se sostiene de la imagen del otro, introduce una tensión: el otro en su imagen*. (Guillerault, 2005, p. 75)

---

<sup>76</sup> Gestalt es una escuela de pensamiento en psicología que estudia la percepción. También es conocida como la psicología de la forma. Esta escuela surgió en Alemania a principios del siglo XX, y sus principales gestores fueron Kurl Lewin, Kurl Koffka, Max Wertheimer y Wolfgang Köhler.

La diferencia con el poeta romano Ovidio, es que el Narciso de Lacan se salva, reconstruyéndose al observarse:

*(...) escapando de la suerte de desmembramientos fragmentados, de disgregación que esa unificación en una imagen efectuada por su reflejo, viene a resolver y a superar.* (Guillerault, 2005, p.87)

El historiador francés Jean-Pierre Vernant, analiza a tres mitos griegos para entender toda la dimensión que representa la imagen del espejo: Perseo/Medusa, Dioniso/Titanes y Narciso/Eco. (2001)

Según Vernant, el enigma que guarda el espejo de Medusa no refleja sus propiedades naturales, o su función “normal” de reflejar las apariencias de lo que está enfrente, sino que:

*(...) abre una brecha en lo decorado de los fenómenos, poniendo de manifiesto lo invisible, mostrando lo divino, revelándose en el resplandor de una misteriosa epifanía. (...) Por un lado tenemos la falsa apariencia, vana sombra ilusoria despojada de realidad; por la otra, hacia la aparición de un poder sobrenatural, manifestación sobre la superficie lisa, como si fueran las transparentes aguas de alguna fuente, de otra realidad, lejana, ajena al mundo de aquí abajo, inasible, pero más plena e intensa que cualquier otra que pueda ofrecerse a ojos de las criaturas mortales.* (Vernant, 2001, pp.114-115)

Debray señala al hecho de que Perseo tuvo que utilizar un espejo para cortar la cabeza de Medusa. *Toda imagen, es sin duda esa artimaña indirecta, ese espejo en el que la sombra atrapa la presa.* (Debray, 1994, p.27)

Ante esta imagen del terror, Lacan se enfrenta a la única verdadera Medusa que existe, *el amo absoluto que le cautiva y le desafía desde siempre: la muerte.* (Lacan, 2014)

En el otro mito, comentando el *Timeo* Platónico, el filósofo neoplatónico Proclo recuerda que, según los Órficos:

*Hefesto fabricó un espejo para Dioniso, sucediendo que, después de haber puesto los ojos sobre la superficie y de haber contemplado su imagen, Dioniso se vio llevando a la creación de todo canto se entienda como lo particular”. (Vernant, 2001, p. 145)*

Este mito, conocido también como *la caída en el espejo de Dioniso*, el Ser es uno que, al mirarse y admirarse, es atraído por la imagen doble, múltiple, infinita que produce las imágenes que se reflejan en el espejo.

Cuando Dioniso se encuentra enmarcado su reflejo en el espejo –escribe Olimpiodoro–, se precipita a la prosecución de ese reflejo, encontrándose así fraccionado en el interior del todo. (Vernant, 2001, p.139)



Figura 140- Michelangelo Caravaggio. *Narciso*. 1594-96

Dioniso ha quedado seducido por la imagen de su doble, y le produce una distracción. La imagen se duplica, triplica, y él puede proyectarse en una falsa apariencia de sí

mismo en la realidad. La imagen del espejo es una imagen engañosa y los Titanes se aprovechan de la distracción. Así, del uno al múltiple, Dioniso es descuartizado, en pequeños fragmentos, por los Titanes, como el resultado de un espejo que se rompe en mil pedazos. Uno de los mitos más importantes para el arte ha sido Narciso/Eco.

Según Derrida el personaje de Eco surge como la contrapartida de Narciso. Al mirarse a sí mismo, se depara con el otro y, en el otro, se encuentra a sí mismo. Sin embargo, las instancias del sí mismo y del otro se juntan y se separan constantemente, como la imagen reflejada en el espejo. Narciso no puede existir sin Eco y vice-versa. (Fig.141)

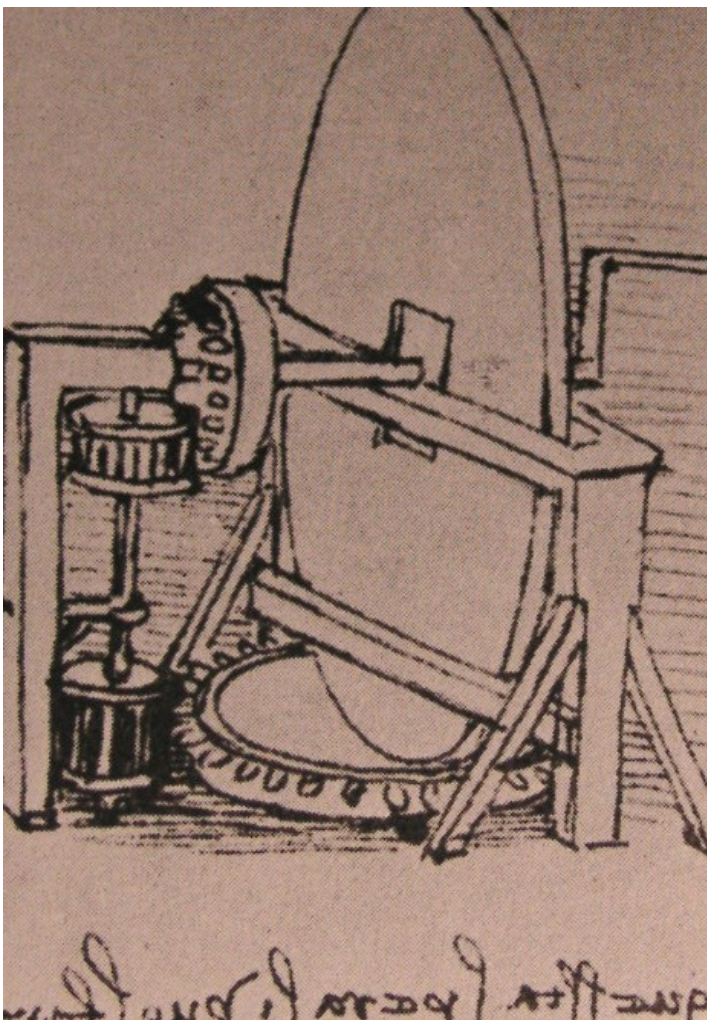


Figura 141- Leonardo Da Vinci. *Máquina para pulir espejos*. Siglo XVI.

Narciso se curva para ver su imagen reflejada, y se enamora perdidamente de la misma. Desea tanto su reflejo, que se entrega inevitablemente. Esa entrega proyecta una sombra y la sombra revela lo invisible. La sombra, contrario a la luz, impide toda reflexión narcisista. La sombra impide un solipsismo<sup>77</sup>; es la imposibilidad de vivir un

<sup>77</sup> Del latín *ego solus ipse*, que significa *solamente yo existo*.



narcisismo pleno. Por lo que Derrida se imagina a un Narciso que cede al amor de Eco, que acepta el hecho de que ese amor solo exista en la ruina, en la memoria. *¿Cómo amar otra cosa que no sea la posibilidad de ruina?* (Derrida, 2010, p. 74)

Apunta a la imposibilidad de la totalidad, de la luz sin sombras, del reflejo sin el reflejado. La experiencia misma se presenta como interrumpida, fragmentada, con posibilidades y variables azarosas. Ese constante juego diverso entre significante y significado revelan el trazo, obstaculizando acceder al origen mismo. De ahí el cartesianismo, el modelo óptico que imita el espejo, pasa a ser apenas un modelo, dentro de millones de otras posibilidades.

Por otro lado, Leonardo da Vinci, siguiendo estos mitos, adopta la forma de escribir invertido, como la imagen que produce un espejo y que, a su vez, solo puede ser leído utilizando el espejo. Refleja el gran interés renacentista por desarrollar técnicas a partir de la imagen reflejada, incluyendo la perspectiva, que es la más conocida de todas.

Filippo Brunelleschi, y Leonardo da Vinci, entre otros, quienes propiciaron la creación de máquinas y aparatos a partir de las propiedades especulares del espejo. El espejo pasó a ser la esencia de la ventana, *un maestro del arte*. El estudioso renacentista Cesare Ripa publica el libro *Iconología*, de 1593. Señala que el espejo sostiene toda la carga mimética de la pintura, siendo a la vez su modelo y su instrumento de trabajo. (Fig. 142)

Para Leonardo, el espejo es la medida de todo, el ideal del pintor, mientras Alberti cualifica el espejo de *juez de todo arte*. (Da Vinci, 2015)

Ilustrando ese ideal cartesiano, un pintor debe seguir el modelo del espejo como siendo el instrumento que hace visible las múltiples apariencias del mundo natural. En esa forma invertida de ver la realidad, el escritor inglés Lewis Carroll, describe a Alicia y su curiosidad para saber qué hay del otro lado del espejo, ese cuarto de espejos:

*Alicia vio durante su viaje a través del espejo (...) ¡Oh criaturas del espejo, venid y acercaros a mí! (...) Estoy casi segura de que no me pueden ver. Siento como se en cierto modo me estuviera volviendo invisible.* (Carroll, 2004, pp.11, 124, 141)

Para Gilles Deleuze, los acontecimientos hacen su radical diferencia con las cosas, que ya no son buscados en profundidad. En este aspecto, se relaciona con los *Infralevés* de Marcel Duchamp, estos momentos intangibles, como el sudor que se evapora, la respiración que marca la superficie del espejo. Alicia no puede hundirse ya, ella deja libre su doble incorpóreo. (Deleuze, 1974)

*Con mayor razón para Alicia, los acontecimientos, en su diferencia radical con relación a las cosas, no son más en absoluto procurados en profundidad, sino en la superficie, en ese tenue vapor incorporal que se desprende de los cuerpos, película sin volumen que os envuelve, espejo que os refleja, tablero que os torna planos. Alicia ya no puede más profundizar, ella libra su doble incorporal. Es siguiendo la frontera, marginando la superficie, que pasamos de los cuerpos a lo incorporal. (Deleuze, 1974, p.74)*

Desde Platón hasta Duchamp y Alicia, para el arte el espejo ha sido la metáfora de la representación, el lugar de una mentira que se pretende verdad. Ese vacío del cual todo refleja y que produce, no la realidad, sino su semblante, su sombra, su superficialidad. Aún así, es la superficie compuesta por elementos ausentes y presentes, y que al final, refleja el poder del cuerpo como sujeto de ser lo que no es, de pertenecer aquí, a lo que pasa un poco más allá.

De forma similar a la definición de invisibilidad de Miguel Ángel Hernández-Navarro, en su *Infraleve: lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*, Duchamp indica que *en el calor de un asiento que se acaba de dejar, en el sonido del roce de los pantalones al caminar, y en un dibujo al vapor de agua* encontramos ese elemento presente/ausente que le otorga un sentido visible a la obra, volviéndola presente, sin serlo, puesto que lo que representa es la ausencia. (2014)

*Estos frágiles acontecimientos extraídos de la contemplación de la vida cotidiana son señalados por Duchamp como la verdadera materia del arte, como un jabón que resbala, un rayo de sol cortando el humo, algo indeterminado y específico a la vez, como la vida misma. (Barreda, 2005, p. 343)*

Sin embargo, el espejo para esta investigación, no es aquél espejo cartesiano de la visión del doble. O mejor dicho por Merleau-Ponty: *los ciegos, para Descartes, ven las manos*, como duplicados de un mundo bajo efectos de un reflejo que permiten la sensación de una semejanza. Y la semejanza, no es más que una denominación exterior que pertenece al pensamiento. *Un cartesiano no se ve en el espejo: ve un maniquí, un “afuera” de que tiene todas las razones para pensar que otros le ven igualmente. (Merleau-Ponty, 1986).*

El espejo, para Duchamp, tiene una doble función: el ver y el mostrar. En este sentido, Michael Foucault determina el espejo como una experiencia mediadora entre la utopía y la heterotopía, lugares que se encuentran fuera de todos los lugares, aunque muchas veces son localizables, en una aparente visibilidad.

*En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, allá donde no estoy, especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en el que espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que ocupó, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar que estoy. (Foucault, 1984)*

Duchamp explica, a partir de las reflexiones sobre la imagen del espejo, su interés por exteriorizar el *infraleve*, tratar de hacerlo visible, de convertirlo en arte:

*Utilización de un aparato para coleccionar y para transformar todas las pequeñas manifestaciones externas de energía (en exceso o desperdiciadas) del hombre, como por ejemplo: el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico, la exaltación del humo del tabaco, el crecimiento del cabello y de las uñas, la caída de la orina y de la mierda, los movimientos impulsivos del miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas, los gestos demostrativos de las manos, las miradas duras, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el estiramiento, la expectoración corriente o de sangre, los vómitos, la eyaculación, el estornudo, el remolino, o pelo rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos, ira, silbido, bostezos. (Duchamp, En: Ramírez, 1993)*

En este sentido, el Gran Vidrio, ese espejo/cristal reflejado y roto, aparece como una superficie que integra al observador y la imagen que está detrás, integrando, de igual forma, los *infralevés*. La imagen especular, para Duchamp, es transparente, es la idea del retorno y del movimiento continuo. Siguiendo este pensamiento, Bachelard, plantea que el agua es la idea de retorno ya que la *imagen especular se vuelve hacia nosotros, la imagen que nos mira*. Cuando se contempla la imagen reflejada, se contempla el otro lado del tiempo, invita a presenciar el acto de la propia contemplación. (Bachelard, 1990, p.40)

*La idea de transparencia (en el Gran Vidrio) resulta cómoda para no fijar las cosas. Si a ustedes les gustan los árboles y los negros, los ponen detrás. Esto añade una tercera dimensión artificial. (Duchamp, En: Cabanne, 1972, p. 23)*



Figura 142 - Michelangelo Pistoletto. *Architettura del specchio*. Instalación. 1990.

La contemplación conduce a la meditación y la sombra del vidrio se extiende por las paredes, piso, objetos y personas. El Gran Vidrio parece como un gran campo de meditación. En su imagen especular, incluye el espectador, formando imágenes en contexto. El Gran vidrio es un juego de *readymades*, y las personas y objetos que son reflejados van constituyéndose como imágenes integrales. El vidrio nunca puede ser visto de manera independiente, no se trata de una imagen fija, sino una obra en constante movimiento.

Michelangelo Pistoletto presenta el espejo tal y como es, enmarcado de forma a metaforizar el modelo de ventana de Alberti, con la diferencia que se presenta fragmentado, en partes. Pistoletto realiza, con esta obra, un comentario crítico al arte mismo, refiriéndose a sus características de reflejo y de su ausencia. El espejo solo refleja, no contiene. (Fig. 142)

*Yo me veo, o quizá no me veo, mientras tú me ves en el espejo. Pero no estamos solo nosotros y quien esté delante ahora, aquel que está lejos también está en el espejo. De hecho, nosotros estamos en el espejo incluso cuando no está delante de nosotros. Nada puede escapar del espejo. El gran espacio está en el espejo, el tiempo (todo el tiempo) ya está en el espejo y el espacio tiene la dimensión del tiempo. (Pistoletto, 2012)*

De esta forma, el espejo de Pistoletto sirve como metáfora al mecanismo que permite formar una nueva colección, ya que establece una conexión entre el objeto y su entorno. Captura todo a su alrededor, sin, a la misma vez, poseerlo. Capta y reparte. Nada se escapa a la imagen del espejo, el espejo refleja todo. *Ahora que el espejo ha salido a la luz del arte, vemos, dentro de él, la historia.* (Pistoletto, 2012)

Para Pistoletto, el espejo es un instrumento apropiador por excelencia. Todo lo apropia y todo lo repele. El objeto real no puede salir de su lugar, transporta su extensión consigo mismo. Pero *todo puede salir y entrar a voluntad en el espejo. No encierra nada propio, es un no-lugar.* (Enaudeau, 1998, p.55)

Para Corinne Enaudeau, el espejo es la superficie donde se concentra la paradoja de la presencia y ausencia.

*Don de ubicuidad o facultad de alienación que el espejo exaspera, puesto que la otra cosa vista es aún yo mismo, y la cosa que ve no es ya totalmente yo, sino yo que me veo viendo. Lo que hace del espejo el paradigma de la representación, el lugar donde se opera, bajo nuestros ojos, en nuestros ojos, un intercambio entre el mundo y uno mismo, donde el yo se pierde en el momento mismo en que se atrapa, siente júbilo y se desespera, todo al mismo tiempo. El espejo es la superficie donde se concentra la paradoja de la presencia-ausencia, ese poder que tiene la conciencia encarnada o el cuerpo-sujeto de ser lo que no es y de no ser lo que es.* (Enaudeau, 1998, p.30)





Ilustración 5- Fragmento retirado del piso del salón de pintura.

## 5. EL ARCHIVO COMO REGISTRO DE LOS REGISTROS DEL SALÓN DE PINTURA

Este capítulo trata de un tema que integra la investigación. Engloba toda la producción de los trabajos referentes al salón de pintura. Todos los trabajos realizados, como las impresiones encoladas y arrancadas, o la extracción de fragmentos del piso por raspado, se constituyen como parte de un archivo de registros del salón de pintura. La superficie del salón es un organismo en constante movimiento. La producción de marcas, restos y manchas son acumulativas y cambiantes. Los trabajos realizados son un documento vivo de estas marcas y restos. Son un retrato de varios momentos y eventos a lo largo de diez años, a través del fragmento.

*De ahí una paradoja: esa descripción no trata de rodear las actuaciones verbales para descubrir detrás de ellas o por debajo de su superficie aparente un elemento oculto, un sentido secreto que se encava en ellas o se manifiesta a través de ellas sin decirlo; y sin embargo, el enunciado no es inmediatamente visible; no se da de una manera tan patente como una estructura gramatical o lógica (incluso si ésta no es enteramente clara, incluso si es muy difícil de elucidar). El enunciado es a la vez no-visible y no-oculto. (Foucault, 1979, pp. 183-184)*

Se identifica la importancia del fragmento, de lo minúsculo, y de lo *no-visible* como parte de la obra de arte. La sombra, de igual forma, es un poderoso índice, un ausente permanente, una contrapartida de la presencia, y su contrapartida, el espejo. En las marcas dejadas, acumuladas en el tiempo, reside una memoria, un testimonio, materiales históricos y poéticos que potencializan una narrativa.

Se propone ahora transformar estos materiales ocultos, invisibles, particulares, arqueológicos, en un hecho físico-espacial. Se propone identificarlos, nombrarlos y organizarlos. Se propone, por lo tanto, formular un enunciado y un archivo de registros encontrados en el salón de pintura.

En esta investigación de creación artística, el archivo aparece como un inventario, un sistema que permite montar una gran cantidad de materiales en una secuencia no-lineal, que no busca formular una narrativa cartesiana o historiográfica. Señala hacia una historia deconstruida, una recuperación del pasado, hecho presente. Una de las premisas del arte contemporáneo, es que el artista produce series, secuencias, grupos de objetos organizados y dispuestos bajo un enunciado.

Se observa en el piso del salón de pintura un acumulo de materiales que se multiplican. El deseo es de agruparlos, entender su multiplicidad. Al registrar partes, levantar capas y residuos, se propone un archivo. Las manchas y gestos acumulados son enunciados reales, piezas dispuestas al azar. Se pretende darles otro sentido, otra organización, otra presentación. El archivo en esta investigación es un registro de registros reales que conforman una especie de documentos históricos de restos del salón. Cada individuo que depositó, de forma no intencional, esa única mancha, con características tan peculiares, formula un enunciado de una presencia y una ausencia. Queda registrada su presencia, sin embargo, ya no está. En este sentido, el fragmento que queda es documento histórico, imagen en ausencia.

El archivo en el arte contemporáneo surge como un ordenador de los fenómenos del tiempo y la memoria, en una composición abierta, manipulable y que puede ser transformada según el intérprete (artista) o el observador (público).

El archivo también puede concebirse como un sistema para organizar documentos u obras en un espacio dado, como puede ser una vitrina o instalación, así como el concepto de instalación artística<sup>78</sup> se infiltró por todos los medios. Cuando se sugiere una exhibición de pinturas o grabado, en el sentido de proponer un enunciado, entra dentro del contexto de la instalación.

---

<sup>78</sup> El concepto de instalación artística empezó a formarse en la década de 1950. Tiene como característica la incorporación de cualquier medio artístico, con el propósito de crear una experiencia visual, espacial y sensorial. Se ha señalado que el origen de este concepto está asociado con las obras de Marcel Duchamp.

*El archivo, entendido como disposición de la obra en el espacio — el display, lo que se ha llamado la “estética archivística. (...) montados e integrados en la obra, disponiéndose a través de la colección y el despliegue documental en el espacio expositivo a la manera de una instalación. (Hernández-Navarro, 2014)*

En todos casos, el archivo es un método de trabajo alrededor de a una serie de elementos (documentos, objetos, fotografías) ubicados en un determinado espacio. El artista, entonces, organiza el archivo a partir de un índice, que puede venir a tener una variedad de intenciones posibles, desde políticas, sociales, culturales o estéticas.

Para el filósofo francés Michael Foucault, el archivo es en primer lugar: *la ley que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares*. Estos acontecimiento singulares sustituyen la noción tradicional de hacer arte o de contar la historia. (Foucault, 1979, p.170)

Según la historiadora y crítica del arte española Anna María Guasch, el archivo es *una especie de dispositivo de almacen de una memoria cultural. Aquí no hay ninguna historia discursiva, todo son impresiones*. (Guasch, 2011, p.158).

La autora indica que el archivo viene siendo utilizado como una práctica artística desde la segunda mitad del siglo XX, y que incide enormemente sobre la producción contemporánea como método o como temática. Guasch señala que:

*Desde finales de la década de los sesenta del siglo XX hasta la actualidad se constata entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones una constante creativa o un «giro» hacia la consideración de la obra de arte «en tanto que archivo» o «como archivo. (Guasch 2011, p. 157)*

Es interesante observar una gran cantidad de artistas en los últimos años trabajando con los registros. Es decir, organizando objetos, imágenes, textos, fotos, historias, sonidos, etc., extraídos directamente del pasado, para convertirse en enunciados o declaraciones artísticas.

En un cierto sentido, trabajan con la noción del *readymade*, formulando “nuevos” enunciados a partir de fragmentos encontrados, muchas veces casualmente.

Ese *readymade* contemporáneo, es lo que denomina el teórico del arte francés Nicolas Bourriaud, *arte de post-producción*. Es decir, montajes o mezclas de otros enunciados, de otras obras, de diferentes procedencias y fechas, para formular un “nuevo” o revisitado enunciado. (Bourriaud, 2009)

Bourriaud hace una analogía con el trabajo de los *Djs*<sup>79</sup>, el cual crea muestras musicales a partir de la unión de pedazos (samples) de obras de distintas procedencias.

*El sampler, máquina de reformulación de productos musicales, implica también una actividad permanente; escuchar discos se vuelve un trabajo en sí mismo, que atenúa la frontera entre recepción y práctica produciendo así nuevas cartografías del saber. Ese reciclaje de sonidos, imágenes o formas implica una navegación incesante por los meandros de la historia de la cultura -navegación que termina volviéndose el tema mismo de la práctica artística. (Bourriaud, 2009, p.15)*

Esta mezcla que hace el artista, del pasado con el presente, en el presente, tiene como propósito ubicarlo como un agente de la memoria, un guardián celoso del pasado, pero se trata de un pasado degradado por la acción del tiempo y de la muerte, por lo tanto, del olvido.

Un pasado, de igual forma, degradado por la acción del consumo, el capitalismo, el *massmedia*, el cine y el vídeo, de sus intenciones y propagandas políticas diversas.

El artista, entonces, se coloca como un agente distinto, que puede proporcionar nuevas interpretaciones, emitir nuevos “textos” e interpretaciones, aparte del discurso oficial o publicitario.

El artista actúa como un agente de *contra- memoria*, o de contra-historia, contradiciendo todos los postulados establecidos e históricamente aceptados o comercialmente constituidos. Bourriaud indica que *los artistas actuales circulan por el tiempo*. La tecnología ayuda a trivializar el pasado, convirtiéndose en un artífice que acelera el tiempo. Por lo que la tecnología ha influido sobre la producción del arte desde los años 60, pero en el siglo XXI parece estar totalmente integrada. (2008)

No es posible realizar una investigación artística o pintar un cuadro sin tener en cuenta la presencia de la tecnología, a través del Internet, móviles, etc. Imágenes que se dirigen hacia los espectadores, que enfrentan a cada instante. Cuando un artista piensa en un modelo de referencia, inmediatamente puede acceder al mismo y “ver” la imagen plasmada en su memoria.

Para Bourriaud, la relación que establecemos con la memoria, y las imágenes

---

<sup>79</sup> Abrev. de *Disk Jockey*. Figura de la música conocida también como *pinchadiscos*, selecciona y/o reproduce ejemplos de otras músicas o la suya propia para una audiencia



expuestas en el Internet, crean una relación “instantánea” que permite estar en el pasado y en el presente de forma continua. Habitamos en dos mundos simultáneamente, el virtual y el real. (2008)

Sin embargo, para Derrida, la tecnología crea fantasmas, entrelazando el pasado y futuro, creando espectros, produciendo dobles todo el tiempo. La tecnología es un gran espejo y no sabemos diferenciar lo que es real de lo aparente. (2010)

Como indica la historiadora del arte española Anna María Guasch, la tecnología actual con la informática, busca la utopía de una *memoria infinitamente perfecta, pero en último término, prostética*. Por lo que la memoria proveniente de la tecnología cibernética parece ser temporal, más instantánea, ciertamente artificial, dirigida al olvido rápidamente, en conclusión, más desechable. (Guasch, 2011, p.159)

En *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*, define, de manera precisa, las relaciones entre memoria, olvido y archivo, señalando el ejercicio narrativo que se realiza con la práctica archivística:

*(...) en tanto que archivo se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable.* (Guasch, 2011, p. 158)

La forma abierta que menciona Guasch, coincide con el papel historiográfico que asume buena parte de la producción asociada con el archivo. El historiador del arte español Miguel Ángel Hernández-Navarro, define a esta “nueva historiografía” como algo vivo, no clausurado, algo que afecta al presente, que sigue vigente y operando en nuestro tiempo. *El pasado como algo latente que aún no ha muerto y sigue activo. De ahí la necesidad de hacer historia.* (2010, p.6)

Cabe señalar algunos elementos claves para establecer la presencia tan visible de la práctica archivística en el arte contemporáneo. Walter Benjamin establece la práctica archivística con su concepción única del tiempo relacionado a la historia y su método de montaje. Propone que el papel del artista sea el de *artista- historiador*.

Otro de los antecedentes del archivo en el arte es el Atlas de imágenes *Mnemosyne Der Bildersatlas Mnemosyne*, del historiador del arte alemán Aby Warburg, desarrollado entre 1924 y 1929. Este trabajo constituye un importante marco de

referencia para el entendimiento del papel del registro en el arte de hoy.



Figura 143- Aby Warburg. *Lámina 39*. 1929.

El concepto del Atlas de Warburg reside en una colección de imágenes procedentes de la memoria colectiva o individual, del presente inmediato o del pasado lejano, bien como la civilización occidental como un todo. Establece un orden aleatorio de imágenes apropiadas del pasado, organizándolas por temas similares como gestos humanos o escenas mitológicas, mezclando imágenes desde la antigüedad hasta el presente. Estas imágenes son provenientes del arte, la ciencia, la tecnología, de periódicos, libros de historia del arte, grabados y dibujos. (Fig.143)

Didi-Huberman señala al Atlas de Warburg como *un gran poema visual capaz de evocar o de invocar con imágenes*. (Didi-Huberman, 2011a, p.3)

*Hacer un atlas es reconfigurar el espacio, redistribuirlo, desorientarlo en suma: dislocarlo allí donde pensábamos que era continuo, reunirlo allí donde suponíamos que había fronteras. (Didi-Huberman, 2011a, p.13)*



Figura 144- Aby Warburg. *Lámina 37*. 1929.

El Atlas, inacabado a propósito, propone una reflexión sobre la memoria a partir de grandes paneles compuestos por cientos de imágenes de procedencias diversas y susceptibles de modificación por parte del observador y de él mismo. El orden de su lectura es infinita, no lineal. Los *engramas*, nombre dado por Warburg a ese tipo de montaje fotográfico, es el resultado de un análisis a partir de la memoria colectiva y revelan historias y acontecimientos del pasado que son comunes a personas, épocas y/o lugares. (Fig.144)

La definición griega del concepto de “Atlas”, dirige a un conjunto de imágenes que engloban un conocimiento profundo, colectivo y transformador a través de un montaje

que permite interpretar dicho conjunto, asignándole un significado. Lo anterior lo hace un trabajo atemporal, puesto que cada vez que se observa una lámina del Atlas, lo interpretamos de forma singular.

Para Guasch, el Atlas propone redefinir la *mnéme* o *anámesis*, *la propia memoria viva o espontánea* y la *hypomnema* (*la acción de recordar*). (Guasch, 2005, p.5)

Lo que se observa es una acción constante de la humanidad por tratar de vencer al olvido, y, por lo tanto, la muerte. Muerte de los recuerdos, muerte de la memoria y del conocimiento. Por lo que recrear estos recuerdos, hacerlos flexibles y accesibles, reposicionarlos conforme pase el tiempo, parece ser la función del Archivo. Según Foucault:

*El archivo define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación. No tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas las bibliotecas; pero tampoco es el olvido acogedor que abre a toda palabra nueva el campo de ejercicio de su libertad; entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Es el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados.* (Foucault, 1979, p. 221)

En 1969, Michel Foucault, publica *La Arqueología del saber*,<sup>80</sup> una reflexión ontológica del conocimiento, sus estructuras y metodologías. Este libro de Foucault también es señalado por Guasch, como uno de los antecedentes contemporáneos de la práctica del registro en el arte. Para Foucault, la historia del conocimiento no tiene como premisa desvelar las verdades del pensamiento ni del pasado, sino la de dar estatuto y elaboración a una masa de documentos que no se separa de sus informaciones discursivas, donde se va estableciendo una red de relaciones, contrastes y de evidencias que constituyen el discurso mismo. (Foucault, 1979)

*(...) en el pensamiento de Foucault el término archivo no se refiere ni al conjunto de documentos, registros, datos, memorias que una cultura guarda como memoria y testimonio de su pasado, ni a la institución encargada de conservarlos.* (Guasch, 2005, p. 159)

Por lo que la serie de documentos están revestidos por capas arqueológicas que son el grueso de la memoria, en un sentido *merleau-pontiano*. Por lo tanto, le toca al postulado propiciar y dar sentido al juego de relaciones con otros elementos derivados de los mismos documentos (fotos, dibujos, sonidos, textos, etc.)

---

<sup>80</sup> En la presente investigación utilizamos la edición de 1979 de *Arqueología del saber*.

El discurso es invisible, bien como la organización del orden de las fuentes que dan origen al mismo discurso. Cada discurso es singular, al igual que su interpretación. Foucault propone analizar lo que llamó la *experiencia desnuda* de la orden del discurso.

La experiencia desnuda se refiere al trabajo desde el interior, exponiendo las capas arqueológicas, organizándolas, distribuyéndolas, estableciendo series, y presentándolas en forma de un discurso singular. En el caso del arte, presentándolas como una instalación, haciendo que esta instalación se convierta en un compuesto de elementos pequeños, ínfimos, o impresiones.

Para Warburg, todo son impresiones, donde una impresión lleva a la siguiente, enriqueciendo el conjunto, dando paso a una infinidad de combinaciones. Los enunciados varían según el tiempo, o el lugar de presentarlos. Gombrich señala que:

*Warburg seleccionó, ordenó, y clasificó partes de la historia de la humanidad, configurando combinaciones que le impulsaron a reconstruir otras de modo infinito. (Gombrich, 1992, p. 264)*

De forma semejante, Didi-Huberman describe el Atlas de Warburg como *una cartografía, un mapa de significados y conceptos para ser consultado de manera aleatoria.*

*El Atlas propone una cartografía abierta, regida por criterios propios, de límites semánticos difusos (a menudo rayando en obsesiones personales), siempre abiertos, a sucesivas ampliaciones de campo o contenidos. El Atlas no es en ningún caso un catálogo. El catálogo propone una sistematización ordenada de un universo acotado a partir de unos criterios fijos previamente establecidos (de ahí, la frecuente crítica a determinados catálogos como "incompletos"). El Atlas, por el contrario, es por definición necesariamente incompleto, una red abierta de relaciones cruzadas, nunca cerrado o definitivo, siempre ampliable a la incorporación de nuevos datos o al descubrimiento de nuevos territorios. El Atlas constituye un Work in Progress stricto sensu. (Didi-Huberman, 2011a, p.51)*

Partiendo de la noción que no se lee un Atlas de manera secuencial y si aleatoria, se puede apreciar un paralelo con distintas producciones del arte contemporáneo. Por ejemplo, la exposición titulada *W.B. Atlas/Constelaciones* en la Sala Minerva del Círculo de Bellas Artes de Madrid, y *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, en el Museo Reina Sofia, ambas el año 2011, presentaron distintos materiales visuales, textuales y sonoros relacionados con el pensamiento de Walter Benjamín y el Atlas de Walburg.



Como señala los comisarios<sup>81</sup>, Atlas/Constelaciones consistió de un intento de pensar a través de imágenes, textos, sonidos, *hyperlinks* e interactividad; algunos conceptos centrales de Benjamin y Walburg, siguiendo la idea central de archivo. El filósofo polaco Zygmunt Bauman, comenta que *la cultura de la sociedad de consumo no es de aprendizaje, sino principalmente de olvido*. El concepto de Atlas, entonces, representa un acto de resistencia ante la imposición capitalista del mundo moderno. (Bauman, 1998, p.109)



Figura 145- Marcel Duchamp. *La boîte-en-valise*. Maleta en cuero conteniendo réplicas en miniatura, fotografías y reproducciones a color de trabajos de Duchamp. 69 piezas en total. 1935–41.

<sup>81</sup> César Rendueles y Ana Useros

Uno de los argumentos centrales de la muestra ha sido el trabajo de Marcel Duchamp titulado *Boîte-en-valise*. Duchamp es un raro ejemplo de un artista de la vanguardia que ha levantado inquietudes críticas al sistema que compone el pensamiento moderno.

Se destaca la importancia de la obra de Marcel Duchamp al definir el archivo como un método de trabajo, un procedimiento y, a la misma vez, una disposición de la obra en el espacio. De esta forma, *Boîte-en-valise* constituye una clave importante para entender la práctica del archivo. (Fig.145)

La idea de Duchamp de organizar y transporta su propio museo portátil en una maleta promueve la idea de que el espacio y el contexto en la presentación de la obra son parte importante del concepto y efectividad de la misma. Estas nociones son ampliamente empleadas en el arte contemporáneo.

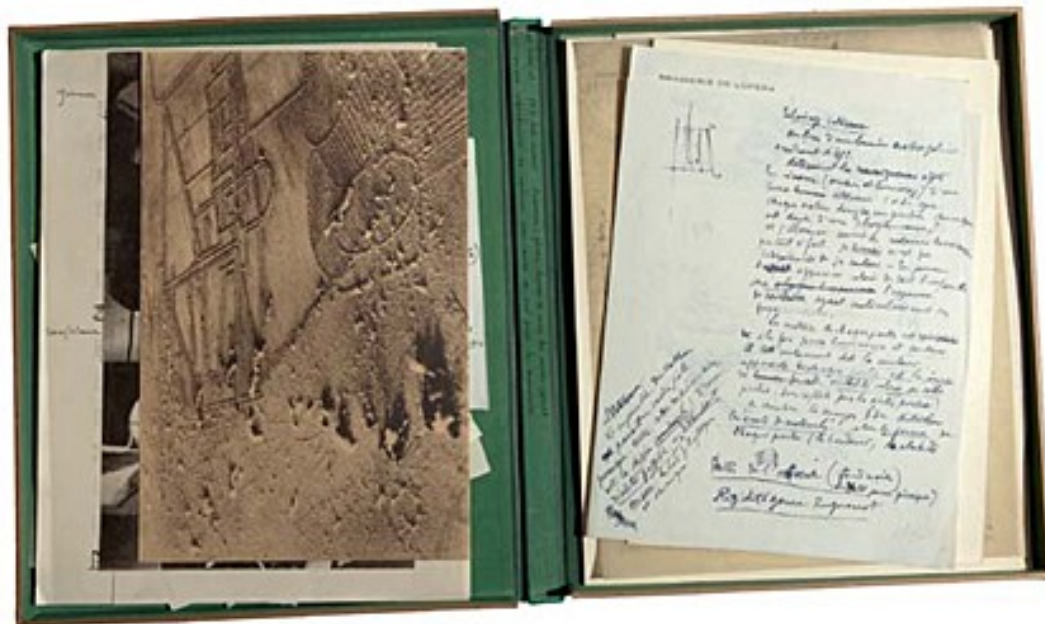


Figura 146- Marcel Duchamp. *Caja verde*. 1934.

Otros trabajos de Duchamp como la *Caja verde* y la posterior versión modificada, *Caja blanca*, de 1967, trabajan con la idea de archivo, reuniendo documentos, dibujos, fotografías, notas que fueron utilizadas para la construcción del Gran vidrio. Las mismas cajas actúan como complementos de la obra, como un índice donde se puede estudiar su significado. (Fig.146)

Por lo tanto, estos elementos de registros constituyen una aportación para descifrar el Gran vidrio, como comenta Octavio Paz:

La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, aún... es una de las obras más herméticas de nuestro siglo. Se distingue de la mayoría de los textos modernos – porque ese cuadro es un texto – en que el autor nos ha dado una clave: las notas de la Caja Verde. Ya dije que es una clave incompleta, como el Gran Vidrio mismo; además, las notas son, a su manera, otro rompecabezas, signos dispersos que debemos reagrupar y descifrar. La Novia... y la Caja Verde (a la que hay que agregar ahora la Caja Blanca) constituyen un sistema de espejos que intercambian reflejos; cada uno de ellos ilumina y rectifica a los otros. (Paz, 2004, p. 39)

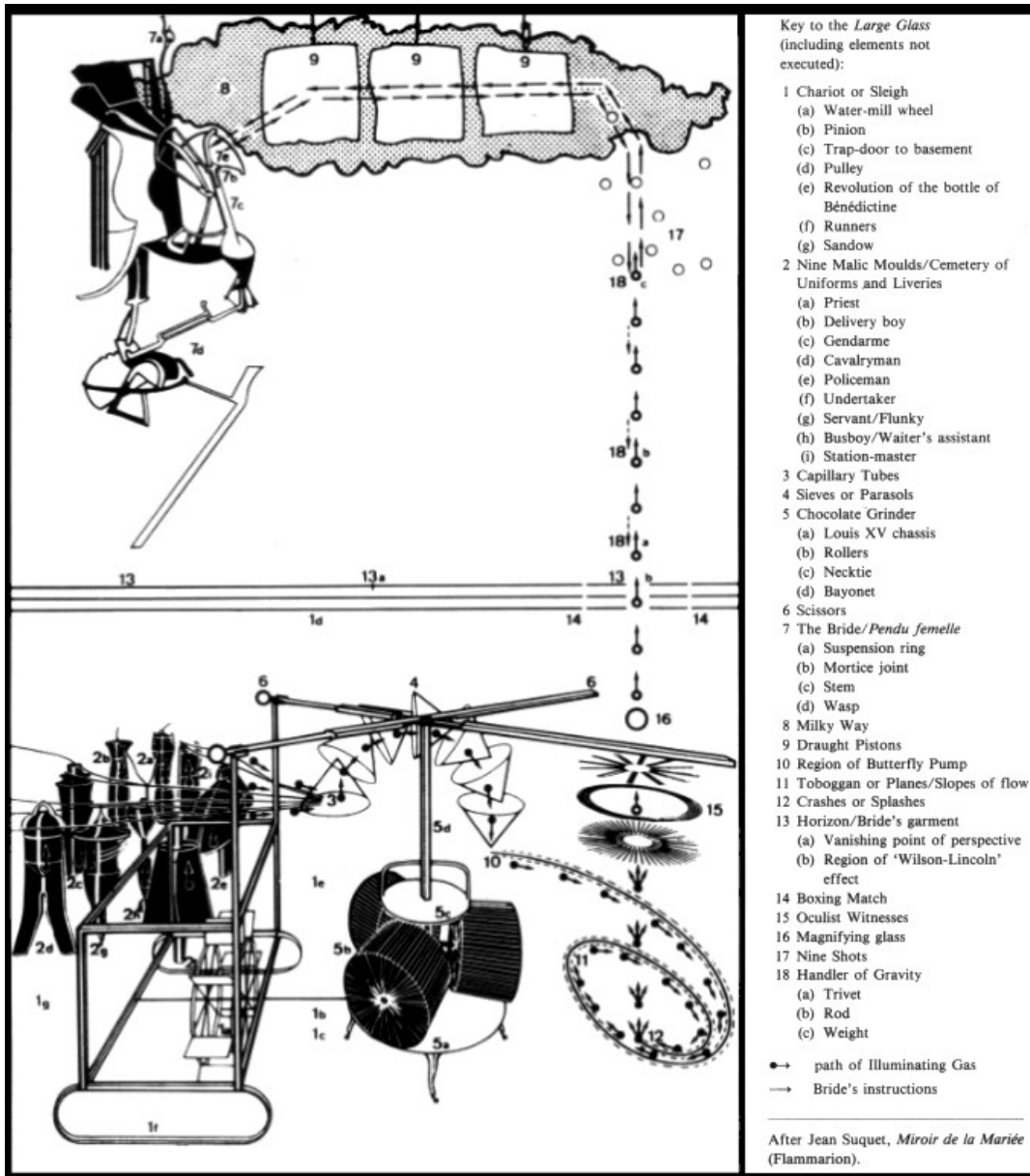


Figura 147- Jean Suquet. *Esquema de los elementos del Gran vidrio*. 1998.

El escritor y fotógrafo francés Jean Suquet, establece un esquema en el que muestra el recorrido del Gran vidrio, a partir de las notas de las cajas verde y blanca. La idea de presentar un archivo a través del vidrio, como una vitrina, promueve la sensación de transparencia, como si se tratara de un archivo vacío. (Figura 147)

## 5.1. EL ARCHIVO VACÍO

*La ausencia es lo que reúne lo imposible y lo necesario, lo imposible de ver y la necesidad de mostrar. (Abalí, 2007)*

*Doscientas bienales, ferias, revistas, premios, más arte... no estamos mirando, sino perdiendo el sentido de la mirada. (Mesquita, 2008a)*

Con la crisis de la representación a finales del siglo XX, el archivo pasa a tener una definición distinta: aparece como una pausa, una invitación a la reflexión, y a la vez, una crítica a la cadena de producción capitalista que involucra el arte.



Figura 148- Marcel Duchamp. *Porta botella. Readymade.* 1914.



Un ejemplo paradigmático de ese contrapunto ocurrió en la XXVIII Bienal Internacional de São Paulo. La Bienal de São Paulo es considerada una de las más importantes y más antiguas del mundo. En 2008, la referida bienal abrió sus espacios completamente vacíos de obras. En el tercer piso, un inmenso archivo se instauró. A cincuenta años más tarde, bienal fue presentada en forma de archivo histórico. Artistas fueron invitados a intervenir y a componer obras con estos archivos.

Una pausa de silencios tan grande como esa propone una reflexión de forma inequívoca, a la espectacularización en el que el arte se ha visto involucrada durante todo el siglo XX, en grandes eventos como bienales y grandes ferias, que terminan por alimentar la dualidad entre producción y consumo.

Esta máquina del espectáculo busca una manera de sorprender, de encantar, de propiciar una experiencia única y, de atraer una multitud de curiosos. Todos buscan, en alguna medida, el lucro. Las ferias y bienales, según Jameson, han servido a intereses particulares de coleccionistas o de intereses políticos variados. (2012)

Cuauhtémoc Medina expande esta idea con su *Contemp(t)orary: Once Tesis* con la siguiente cita:

*Cuando, por millones, las masas votan con sus pies para asistir a museos de arte contemporáneo y cuando una cantidad de industrias culturales crecen alrededor de la otrora ciudadela de la negatividad, las bellas artes parecen ser reemplazadas por algo que ocupa ahora una región intermedia entre el entretenimiento de la élite y la cultura de masas. (Medina, 2013, p. 5)*

Duchamp ya había propuesto, con el *Porta botellas*, una interrogante a esta cuestión, donde el producto se desplaza de un sitio a otro, presentándose siempre como algo nuevo y original. El *readymade* de Duchamp, en realidad, no pasa de un simple aparato usado para secar botellas vacías. (Fig. 148)

*Cuando Marcel Duchamp expone en 1914 un porta botellas y utiliza como 'instrumento de producción' un objeto fabricado en serie, traslada a la esfera del arte el proceso capitalista de producción (trabajar a partir del trabajo acumulado) basando el papel del artista en el mundo de los intercambios: se emparenta de pronto con el comerciante cuyo trabajo consiste en desplazar un producto de un sitio a otro. (Bourriaud, 2009, p.21)*

La apariencia del porta botellas es la de una estructura vacía. Una estructura, un esqueleto con una función y finalidad pero que se presenta vacía para dar paso a una reflexión ontológica sobre el arte, su producción y su comercialización.



Sin embargo, (...) *el porta botellas entra en la lógica del museo, aunque sólo sea para destruir irónicamente sus fundamentos*. De todas formas, Duchamp parte del principio de que el consumo es también un modo de producción, donde el consumidor, de forma activa, interpreta lo que consume y le otorga un valor estético. (Lipovetsky, 1986, p. 88)

De esta manera, con el *Porta botellas*, Duchamp propone una pausa, como la referida Bienal. Por lo que el vacío de la porta botellas, bien como el vacío de la Bienal de São Paulo tienen la función de exponer la verdad, por lo que llegar al vacío es llegar a la esencia, como indica Alain Badiou:

*(...) hay un momento en que ella cae sobre el más acá radical de todo sentido, el vacío de toda presentación posible, la perforación de la verdad como agujero sin bordes. Ese momento es aquel en que el vacío, el no-sentido [l'ab-sens], tal como la filosofía, los encuentra ineluctablemente en el punto de la comprobación de lo verdadero.* (Badiou, 2002, p. 93)

Partiendo de Lucrecio, señalado por Badiou, el vacío es el principio original de un *materialismo intransigente*. No se puede negar que el vacío organiza de principio a fin y por anticipado, el espacio del pensamiento. Organizar el vacío, para Badiou también es un acto poético. *La categoría filosófica de Verdad es por sí misma vacía. Ella opera, pero no presenta nada*. Es un elemento esencial para la reflexión, cuyo propósito no es producir verdades, sino mas bien operar a partir de verdades. (Badiou, 2002, p. 59)

En este sentido Lipovetsky, en su *Era del vacío* propone una reflexión: ante el progreso que no da marcha atrás, ante la visión del significado, del delirio por la grandeza y el consumo, afirmamos que el culto al espectáculo del arte ha sido el motor de la historia desde el renacimiento hasta la alta modernidad y ha impulsado manifestaciones narcisistas a partir de la idea de ruptura y superación. Tales manifestaciones han tenido su ápice en las vanguardias artísticas. (1986)

Esta relación del artista moderno con el pasado es parte de un mecanismo revolucionario que quiere romper con la continuidad y con la misma idea de la historia, estableciendo una contradicción, ya que para romper esa continuidad, debe utilizar como punto de referencia el mismo pasado.

Para Cauquelin el sentir del artista moderno es el de empezar de nuevo, *hacer tabla rasa*. Aspira a la invención, en presentar un producto nuevo. Para la Vanguardia, por

ejemplo, esta invención ya no es posible sin una obra grandiosa, espectacular, original, que despierte interés y atención. (2008)

Como señala Galán-Flores:

*En los tiempos que vivimos, cuando los museos se visitan en masa, a paso de maratón y deteniéndose únicamente ante obras significativas, el empleo de dosis desmedidas de provocación es a menudo el método más efectivo para captar la atención del espectador. Sin embargo, no son pocos los artistas que desde mediados del siglo pasado se han distanciado de esta corriente dominante. (Galán Flores, 2002-2003, p. 293)*

De esta forma, la sociedad dirige la mirada hacia lo grande, lo importante, lo monumental. Lo pequeño, lo efímero, lo no-visible y lo pasajero pasan a tener un lugar secundario en la mirada: se quita del camino, se descarta, se pone en un espacio de insignificancia, en segundo lugar, no protagónico.

Para Lipovetsky, todo ese movimiento de la búsqueda de lo nuevo, lo espectacular, lo grandioso, lo ejemplar, ha sido fomentado a partir del ideal romántico, en la exaltación del yo, del narcisismo y del individualismo. En otras palabras, se fomenta a partir de una *presencia insistente y corpórea de la novedad*. (1986)

Según Cauquelin esta presencia va en dirección contraria al culto a lo simple y a la idea de silencios y de ausencia. Cauquelin toma como ejemplo algunas obras de Yves Klein, John Cage, Robert Rauschenberg y Marcel Duchamp, para indicar la simplificación a partir del monocromo, del minimalismo y de la depuración poética del concepto. (2008)

Cauquelin señala que estos artistas han conceptualizado su obra justamente en la dirección contraria al movimiento de vanguardia: en torno a la idea del objeto simple, lo que era catalogado como insignificante, transparente, invisible y de dudosa comercialización. Por otra parte, han fomentado la percepción de una crisis de la representación y una ruptura de ese sentimiento que promueve la vanguardia, la espectacularización de la realidad, la *media* y el arte. (2008)

Por otra parte, para el ideal de la Modernidad, la obra espectacularmente nueva necesita de una instrumentación basada en la presencia del capital y en la exposición mediática que promueve el capitalismo. Según Lipovetsky:

*Desde hace más de un siglo el capitalismo está desgarrado por una crisis cultural profunda, abierta, que podemos resumir con una palabra, modernismo, esa nueva lógica artística a base de rupturas y discontinuidades, que se basa en la negación de la tradición, en el culto a la novedad y al cambio. (...) es sobre todo entre 1880 y 1930 cuando el modernismo adquiere toda su amplitud con el hundimiento del espacio de la representación clásica. (...) las obras de vanguardia, tan pronto como han sido realizadas, pasan a la retaguardia y se hunden en lo ya visto, el modernismo prohíbe el estancamiento, obliga a la invención perpetua. (Lipovetsky, 1986, pp. 81-83)*

Dentro de esta invención perpetua, existe todavía la obligación de tener que proporcionar un espectáculo, proyectar la ambición y la repetición sin fin, por lo que: *la producción capitalista unificó el espacio, que ya no es más limitado por las sociedades exteriores.* Esta unificación es, a la misma vez, un proceso extenso e intenso dirigido a la banalización. (Debord, 2003, p. 130)

Tanto Debord cuanto Lipovetsky coinciden en que las vanguardias y el modernismo se han vuelto contradictorias en sí mismas por no ser capaces de una renovación verdadera, sino de simulacros de la misma necesidad de reinención. La propia “apropiación” en el arte, que tuvo su origen en Duchamp y es vista como uno de los pilares del postmodernismo, se presenta muchas veces como un simulacro, que se dirige más a una necesidad de mercado que una *supuesta necesidad interior* de la poética del artista. *El objeto de consumo ordinario se duplica en otro, puramente virtual, que designa una carencia.* Sin embargo, algunas poéticas desarrolladas a partir del *readymade* revisitado críticamente han indicado una mirada profunda al vacío y a la nada. (Bourriaud, 2008, p.27)

Según Yves-Alain Bois, el trabajo de un reciente grupo de artistas ha estado respondiendo a esa nueva era del simulacro, teniendo plena consciencia del supuesto fin del arte. (1990)

Para Bois, ese artista contemporáneo juega, coquetea con la idea de simulacro y del fin del fin. *Seremos relegados a estas dos alternativas: una negación del fin, o una afirmación del fin en el fin.* (Bois, 1990, p.109)

Teniendo eso en vista, el artista contemporáneo se reafirma en el simulacro, jugando con él, cuestionándolo, utilizándolo dentro de un sistema de representaciones. Bourriaud describe estas nuevas estrategias:

*Ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica. (...) ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción. (Bourriaud 2009, pp.13-27)*

La confirmación del artista contemporáneo, donde el mundo está saturado de objetos y de que no hace falta producir más objetos, dará paso a lo que Bourriaud define como *postproducción*. El término no debe ser equivocadamente comparado con una simple apropiación, ya que *postproducción define una sistémica práctica de archivo*, que produce una serie de enunciados, mezclan fuentes y tiempos diferentes. (Bourriaud, 2009, p. 29)

El artista contemporáneo para Bourriaud, utiliza como estrategia el archivo, y así establece una serie de enunciados. De esta manera, los artistas, a partir de los 90, empezaron a formar relatos históricos e ideológicos, insertando los elementos físicos que componen estos mismos relatos, como objetos, estructuras, pinturas o fotografías.

*La sociedad humana está estructurada mediante relatos, libretos inmateriales (...) relaciones con el trabajo o con el ocio, con instituciones o ideologías. (Bourriaud, 2009, p. 53)*

Se afirma, a partir de la idea de postproducción, que las vanguardias y el modernismo no logran salir del estancamiento, no cesan de dar vueltas en sí mismas, por lo que la negación ha perdido su poder creativo y carece de credibilidad. Sin embargo, si utilizamos estas mismas imágenes, producidas por las vanguardias y el modernismo, y las reutilizamos en un sistema de enunciados, estaremos afirmando el archivo, atendiendo a una reestructuración o a una renovación de la mirada. (Bourriaud, 2009)

Según Jameson, la Postmodernidad se distingue de la Modernidad por la ausencia, o incluso, por la imposibilidad de las vanguardias, de modo que indica la disolución del “objeto-arte” y la desaparición de la “materia-cuerpo” a favor de una corporalidad de la idea. (2012)

Lo que plantea Jameson va dirigido hacia un arte generalizado formado por todos los medios artísticos y en ninguno en particular. De igual forma, Jameson propone una disolución del género específico hacia un híbrido filosófico-artístico. Al igual que Krauss en su concepto de expansión, Deleuze y Guattari indican que todos los medios (pintura, fotografía, grabado, escultura, dibujo) se expandirán en un híbrido

interminable. Dentro de ese híbrido, provoca que el nuevo artista contemporáneo, presente un nuevo enfrentamiento entre lo visible, los medios y el lenguaje.

*El artista (...) corre el riesgo de una aventura extrema, peligrosa. Distribuye los medios, los separa, los armoniza, regula sus mezclas, pasa de uno a otro. Afronta así al caos, las fuerzas del caos, las fuerzas de una materia bruta indomada, a que las formas deben imponerse para crear sustancias, los Códigos para crear medios. (Deleuze y Guattari, 1980, p. 342)*

En este sentido la fotografía se ha nutrido de la pintura y la instalación de ambas, dando lugar a híbridos que no se pueden ubicar dentro de un medio propio: una pintura que no se asemeja a la pintura, que incorpora la escultura, la danza, la poesía, la ciencia, la tecnología, etc.

Yves Klein plantea que un artista ya no es un creador de obras, sino un investigador de varios medios y lenguajes e igualmente, un filósofo y un poeta.

*El verdadero pintor del futuro será un poeta mudo que no escribirá nada, pero que narrará, sin articular, en silencio, un cuadro inmenso y sin límites. (Klein, 1974, p. 81)*

Por lo tanto, Jameson apunta a la desmaterialización de la obra de arte a partir de las concepciones clásicas de la presencia del artista y su huella. (2012)

Cauquelin, siguiendo este mismo pensamiento señala que:

*Es la obra que debe ser desmaterializada. Ella deberá renunciar al exceso de formas y colores que obstruye su espacio. Ella deberá crear el vacío en sí misma. (Cauquelin, 2008, p. 76)*

Sin embargo, el término desmaterialización trae consigo una contradicción, en verdad no tiene que ver con la pérdida de la materia y sí con una mirada diferente al interpretar y presentar la obra. En el minimalismo, por ejemplo, existe un uso excesivo de materiales reales y pesados como la tierra, el acero, la madera, etc. (Lippard, 2001)

En relación a la desmaterialización, Lippard se refiere al intento de desvincular el arte de los sistemas establecidos de producción, presentación y consumo, al relacionarlo con *otras narrativas fuera del mundo del arte*, y al elevar el énfasis a la situación de la obra y no en el objeto en sí. (Lippard, 2001, p.12)



Robert Barry añade a la idea cuando menciona que:

*A través de los años las personas se han preocupado por lo que ocurre dentro del marco. Quizás exista algo fuera del marco que podría ser considerado como una idea artística.* (Barry en: Lippard, 2001)

### 5.1.1. La Bienal vacía



Figura 149- Robert Barry. *Closed Gallery*, 1969

Robert Barry inauguró, en 1969, tres exhibiciones simultáneas en tres ciudades diferentes (Ámsterdam, Turín y Los Ángeles). Las tres exhibiciones permanecieron cerradas. *Closed Gallery* tenía como único propósito exponer una invitación simple, donde decía: *Durante la exhibición, la galería permanecerá cerrada.* (Fig.149)

Era una forma de dejar ver las estructuras del arte, principalmente en lo que se refiere a la percepción y a la comunicación. Barry invita al público a meditar y reflexionar sobre las definiciones del arte. No hay nada que ver, solo la imaginación.

A partir de *La Vide* de Yves Klein, varios artistas han cuestionado las formas tradicionales de presentación del arte, su visibilidad y materialidad. (Fig.73)

Graciela Carnevale (1968), Barry (1969), Irwin (1970), Asher (1974), Burden (1975), entre otros, han experimentado con el espacio vacío.



Figura 150- Ilya y Emilia Kabakov. *The Empty Museum*. 2004.

Por ejemplo, Ilya y Emilia Kabakov inauguraron, en 2004, *The Empty Museum*. Consistía de un espacio tradicional y ostentoso del museo, con su mobiliario y luces dirigidas a donde supuestamente se colgarían los cuadros. (Fig.150)

La intervención lleva a reflexionar sobre el tiempo y la visibilidad, ya que cuestiona si verdaderamente las “pinturas” no están, o si estarán en un futuro, o si han sido removidas por alguna razón.

Lo que se tiene de frente es un espacio con luces, que, a la medida que pasa el tiempo, son contemplarlas como elementos solitarios, con sus silencios elocuentes, su representatividad apoyado en lo que está ausente, que es la pintura. En la realidad, las “pinturas” están presentes en su ausencia, que es una de la formas de *desvelarse*, para utilizar un concepto *heideggeriano*.

Cuando el archivo se descarta la información, lo que queda es la estructura del archivo, que a su vez, vuelve a llenarse de información. Esta parece ser una reflexión a partir de obras como *Loop*, de Roman Ondák, presentada en el pabellón eslovaco de la *LIII Bienal de Venecia*. (Fig. 151)

En una reflexión sobre lo que es ilusión y realidad en arte, Ondák trasplantó los jardines exteriores de la sala, con sus árboles, arbustos, flores y plantas, en al interior del edificio.

La realidad del espacio de “afuera” sigue inalterada en el espacio de “adentro”. La sensación que provoca el aparente espacio vacío, es de transformación de la percepción. La naturaleza, considerada como una creación natural, se presenta tal como es, sin ninguna manipulación visible.



Figura 151- Roman Ondák. *Loop*. 2009

La *XXVIII Bienal Internacional de São Paulo* fue inaugurada en el 2008, presentando un piso completo, enorme, completamente vacío. (Fig.152)

La segunda planta del complejo arquitectónico proyectado por Oscar Niemayer, tiene el propósito de albergar exposiciones y grandes eventos públicos. Sin embargo, en esta ocasión, parecía exponer su estructura desnuda, su epidermis y sus huesos.

Esta Bienal se conoció como la “Bienal del vacío”. Un espacio reinventado para recibir la obra y el público que fue deliberadamente dejado en blanco. \El público que compareció a la cita, estaba perplejo. En medio a muchas críticas, locales e internacionales, el curador de la muestra señaló: *Esta no es una Bienal para principiantes*. (Mesquita, 2008b)<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Entrevista a Ivo Mesquita realizada por la revista virtual Curatorial Forense. [En línea]. Disponible en

Las bienales, al igual de las ferias y la industria del arte por el mundo, según Debord, han sido productores de espectáculos.

*En la forma de un indispensable adorno de los objetos producidos, en la forma de una exposición general de la racionalidad del sistema, en la forma de un sector económico avanzado que modela directamente una multitud creciente de imágenes- objeto, el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual. (Debord, 2003, p. 18)*

Sin embargo, este espectáculo se ha vuelto predecible, sin sorpresas. Ivo Mesquita, curador de la XXVIII Bienal de São Paulo, reconoce:

*¿Qué es lo peor de las bienales de hoy? Lo peor es que ya vas a verlas sin ninguna expectativa. Acudir resulta ya para los profesionales como una tediosa tarea escolar. Una obligación. No suele haber sorpresas. Y lo peor, creemos que se está haciendo algo, pero no. (Mesquita, 2008b)*

En un debate interesante sobre el papel de las bienales en el mundo contemporáneo, Mesquita resalta la importancia de este evento, principalmente después de la Segunda Guerra Mundial, para el concepto de contemporaneidad estética, y de ser uno de los responsables por la idea de globalización.

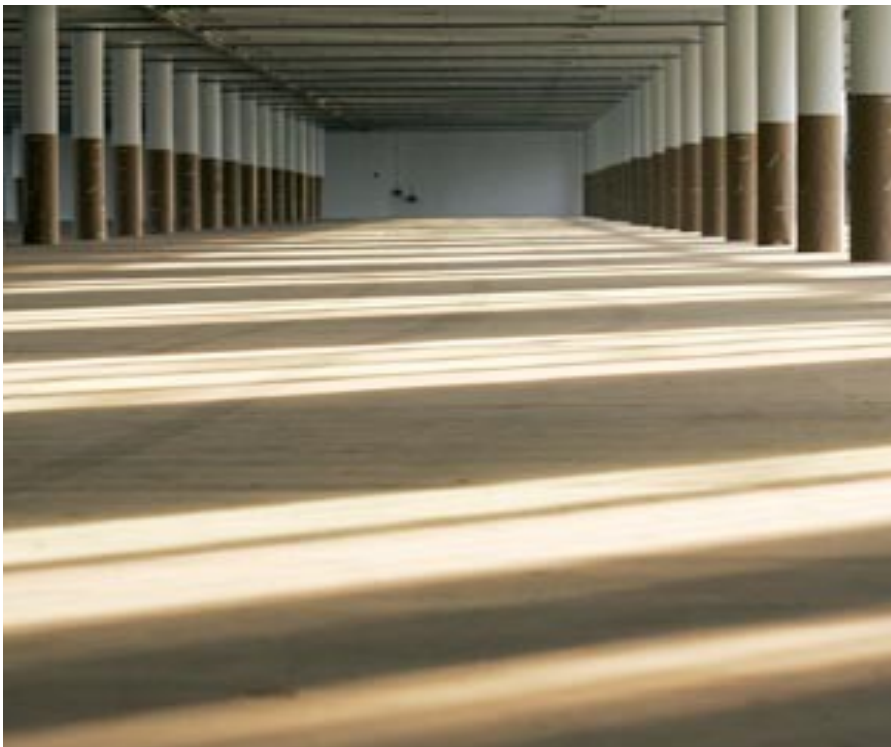


Figura 152- XXVIII Bienal Internacional de São Paulo. 2008.

Por lo contrario, la función de curar una exhibición supone la selección y presentación de una obra. Se puede pensar que el segundo piso de la Bienal dejó de cumplir con

su cometido, el de exhibir objetos, para convertirse él mismo en un objeto. Cuando el espacio expositivo se muestra vacío, deja de ser un espacio para albergar objetos de arte y se convierte en una obra de arte. Por lo tanto, *el espacio pasa a exponer e imponer una autoría.* (Gonçalves, 2012, p. 27)

Jameson, en el debate sobre la espectacularización de arte, indica que:

*Hoy día se ha sostenido que el curador es más importante y creativo que él, o la, artista, y éste es un cambio fruto de la inmensa transformación del museo y la galería en la sociedad contemporánea, donde las exposiciones famosas son tan populares como los musicales de éxito de Broadway.* (Jameson, 2012, pp. 72-73)

Parece haber sido a partir de la crítica de Jameson que los curadores de la referida Bienal optaron por presentar el espacio vacío. Sin embargo, ese propósito en sí, se ha convertido también en un espectáculo.

No ha sido la primera vez que se presenta una sala de exhibiciones totalmente vacía. *La Vide* parece haber sido una referencia para los curadores de la Bienal de São Paulo, quienes a su vez permitieron una reflexión sobre el sistema del arte.

*Ofrecer una plataforma para la observación y reflexión sobre el sistema y sobre la cultura de las bienales en el circuito artístico internacional. (...) es en este territorio del supuesto vacío que la intuición y la razón encuentra suelo propicio para emerger las potencias de la imaginación y de la invención. Es en este espacio en lo que todo está en un devenir pleno y activo, creando una demanda y condiciones en la búsqueda de otros sentidos, de nuevos contenidos.* (Mesquita, 2008a)

Y sigue este planteamiento:

*(...) un espacio que funciona como un gran archivo, donde muchos de los artistas invitados están trabajando a partir de los archivos históricos de la bienal, que era el antiguo archivo del Museo de Arte Moderno, y que tiene toda la historia del arte del siglo veinte ahí y que es el único patrimonio que tiene la bienal, que es su propia historia, entonces la idea era reactivarlo para poder pensar sobre ella, entonces este tercer piso es un espacio organizado para la razón, para la racionalidad y para la reflexión.* (Mesquita, 2008b)

La Bienal propuesta por Mesquita involucra muchos documentos, memorias, imágenes, que hacen explícita su intención de generar historicidad. Esta historicidad no es la de un sentido formal, sino el de cobrar relevancia a la práctica del registro y reciclaje como métodos de trabajo en el arte contemporáneo.

Después de reflexionar sobre el espacio vacío y sus consecuencias para el arte, se propone meditar sobre el vacío amarrado a la muerte, en referencia a lo que está



ausente. Varios artistas han registrado, a través de huellas, la muerte en forma de ausencia. De esta manera, el tema de la muerte se hace pertinente desde los puntos de vista de esta investigación. La ausencia, ese vacío incorporal, denota algo que estuvo y ya no está, como el fenómeno de la muerte.

Las reflexiones a seguir fueron generadas a partir de las observaciones al salón de pintura, vacío, y sus múltiples rastros de una presencia que se encuentra separada del lugar.

## 5.2. LOS ARCHIVOS DE LA IMAGEN-MUERTE

*Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (Borges, En: Prigogine, 2003, p.65)*

Este capítulo empieza con una cita de Borges para puntualizar la condición humana, la realidad de nuestra condición temporal, algo que se ha intentado controlar durante toda la existencia humana. Lo grandioso se vuelve polvo ante la presencia del tiempo, y la ciencia no ha sido muy efectiva en detener el curso natural de las cosas, como señala Prigogine. (2003)

Como indica Georges Didi-Huberman, *la imagen arde por la memoria, es decir, que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia*. Las imágenes sobreviven, física o mentalmente. Es decir, después de una ausencia, permanecen, persisten más allá de las vidas humanas. Por lo que las manchas de pintura se constituyen como reliquias del salón. (2012)

Las imágenes que se observan en el piso del salón de pintura, también son cenizas, dispuestas al olvido y a la muerte. En este sentido, se utiliza un concepto de Régis Debray, *la imagen-muerte*, para hablar desde la óptica de presencia y ausencia.

*Porque la muerte, es el primer misterio que se presenta en el camino entre lo visible y lo invisible. (1994)*

Según Cauquelin, se ha buscado en las grandes obras las claves del conocimiento, los símbolos de una cultura o de una época, el sentido de satisfacción a través del gesto y de la capacidad técnica del artista. Sin embargo, se olvidan aquellas obras que representan lo fugaz, lo insignificante, que hablan mucho más de nuestra condición humana, dirigida hacia la muerte y a la nada. (2008)

En otras palabras, vivimos para morir. Según Heidegger en *Ser y tiempo*, la muerte es la única posibilidad real dentro de todas las posibilidades. Sin embargo, se niega continuamente la muerte, la nada y el vacío. Y esa negación se refleja en todo, incluyendo la producción en el arte contemporáneo. (Heidegger, 2014)

De manera similar, Baudrillard indica que del Cristianismo al marxismo, pasando por el existencialismo, la muerte es francamente negada. (Baudrillard, 1976)

Pascal en *Pensamientos*, afirma: *La muerte es más fácil de soportar si no se piensa en ella.* (Pascal, 2014)

Baudrillard revela que en el marxismo, por ejemplo, *la muerte es de ahora en adelante derrotada en la conciencia de clase, o bien es integrada como negatividad histórica.* (1976)

Freud vaticina que no existe sublimación o tragedia en la muerte. Ella aparece como un principio indestructible. *El hecho crudo es que la muerte niega de una vez y por todas la realidad de una existencia no represiva.* Para Freud, la muerte es la negatividad final del tiempo, mientras el disfrute exige toda una eternidad. (Baudrillard, 1976, p. 171)

Para Heidegger es imposible desarticular el *Ser*, corpóreo, del ente, objeto. Por lo que el concepto del *Dasein*, el *ser-ahí*, envuelve también el *estar-ahí*, por todas partes, alrededor, inmerso, arrojado en el mundo, presente, perdido, dejando huellas por donde quiera, pero sin poder reconocerlas, *sin la capacidad de darnos cuenta de lo que hicimos, de las huellas que dejamos.*

*El Dasein está inmediata y regularmente en medio del mundo del que se ocupa. Este absorberse en... tiene ordinariamente el carácter de un estar perdido en lo público del uno. Por lo pronto, el Dasein ha desertado siempre de sí mismo en cuanto poder ser sí mismo propio, y ha caído en el mundo. El estado de caída en el mundo designa el absorberse en la convivencia regida por la habladuría, la curiosidad y la ambigüedad.* (Heidegger, 2014, p.177)

Cuando se *es-en-el-mundo*, la realidad es una posibilidad, proyectada en todas las posibilidades al infinito. Sin embargo, en el reino de las posibilidades, está la idea de muerte. La muerte pasa a ser considerada la única presencia constante.

*La muerte es la posibilidad de la radical imposibilidad de existir (Daseinsunmöglichkeit). La muerte se revela así, como la posibilidad más propia, irrespectiva e insuperable. (Heidegger, 2014)*

Al contrario de ciertas civilizaciones antiguas, la moderna, indica Heidegger, trata todo el tiempo de ocultar la posibilidad de la muerte. Oculta, por lo tanto, la realidad de la vida. Y la realidad no es más que el *estar-ahí*. La muerte es la angustia del que vive y, por eso, el ser humano moderno la trata como una falla a ser evitada. Lo que produce una *existencia inauténtica*, anónima, una construcción de un simulacro de la realidad, llevando el *Dasein* a *no-estar-ahí*.

Pero, de todas formas, la negación a la muerte produce angustias, y el *ser-en-el-mundo* vive mirando hacia otras direcciones, con la intención de no ver la posibilidad de la finitud. Al no verlo, se exime de la real experiencia del *Ser*, pierde densidad, gana en pobreza.

Para Heidegger, el *Dasein* auténtico sabe que va a morir, sabe que su ser es un *ser-para-la-muerte*. De esta forma, al aceptar dicha realidad, le posibilita una existencia que se escapa de lo uno, le añade densidad y corporeidad, la posibilidad de dejar huellas. (2014)

Para Heidegger, reconocer la posibilidad de la muerte en el otro es reconocerla en sí mismo, es reconocerse en el mundo. En cambio, el ser inauténtico vive la vida en una oda de superficialidades, en una impresión del mundo como espectáculo, como un escenario que no le permite tomar conciencia de la muerte, de la presencia, de su presencia y la de los demás.

Pascal presenta una imagen trágica de la muerte, a partir del mito de la caverna del Platón, donde podemos sentir su desasosiego ante la finitud:

*Imaginemos una cantidad de hombres encadenados y todos condenados a muerte; cada día unos son degollados a la vista de los otros, los que quedan ven su propia condición en la de sus semejantes y, mirándose unos a otros con dolor y sin esperanza, esperan su turno. Es la imagen de la condición de los hombres. (Pascal, 2014)*

Benjamin comenta sobre la *cultura del vidrio*, donde continuamente tratamos de apagar nuestros vestigios. La cultura del vidrio conduce hacia la decadencia de la experiencia humana. (2008)

El vidrio es la principal arma de la transparencia, es un material donde nada se agarra, deja atravesar toda la luz sin fijarla, por lo que no preserva ningún misterio, y *lo que ansía es liberarse de las experiencias, ansía a un mundo al que puedan afirmar de forma pura, su pobreza interior y exterior.* (Benjamin, 2008, p.76)

Y al final, ese ser inauténtico, falso, artificial, plástico, en palabras de Paul Scheerbart: *Estáis todos tan cansados, pero sólo porque no habéis concentrado todos vuestros pensamientos en un plan enteramente simple y enteramente grandioso.* Y el cansancio los lleva al sueño, y el sueño compensa la tristeza y el vacío. Una existencia tipo el ratón *Mickey*, concluye Benjamin. (Benjamin, 2008, p.77)

*Tenemos que admitir, esa pobreza de experiencias no se manifiesta apenas en el plano privado, pero en toda la humanidad. (...) Y delante de los ojos de las personas cansadas de las infinitas complicaciones de la vida cotidiana, la finalidad de la vida se descortina en un punto de fuga longinco. (...) Quedamos pobres, Fuimos desbaratando el patrimonio de la humanidad, muchas veces tuvimos que empeñarlo por un centésimo de su valor para recibir a cambio la insignificancia de la moneda <actual>. En nuestra puerta, la crisis económica, detrás de ella, la barbarie. La guerra.* (Benjamin, 2008, pp. 73-78)

Benjamin contesta sobre lo que resta en la pobreza de experiencias: *resta la muerte sin sentido, la liberación de toda experiencia, el apagar de los rastros.* (Benjamin, 1996, p.117)

De igual forma, el acero y el vidrio, según Scheerbart, constituyen la *cultura de la transparencia*, donde estamos inhabilitados de dejar rastros. *El nuevo ambiente de vidrio transformará completamente el ser humano.* Del vidrio a la tecnología del siglo XXI, estamos viviendo una auténtica inexperiencia o una experiencia falsa. (Benjamin, 1995, p.194)

Esta *cultura de la transparencia*, teniendo el vidrio como un material emblemático, parece ser la realidad de nuestra sociedad contemporánea, acomodada en centros comerciales, encerrados en ventanas de cristal con aire acondicionado, repletos de personas ávidas por productos nuevos, por ver obras espectaculares. Como señala Regis Debray, los museos y bienales van por esta misma línea.

*En Europa se abre un museo por día, de modo que este continente está cubierto con un rutilante manto de museos análogo 'al blanco manto de las iglesias' de la Edad Media. En diez años, Alemania ha construido trescientos, Japón doscientos, y ya hay más de mil controlados o reconocidos por el Estado en Francia, con más de 70 millones de visitantes anuales, y en Estados Unidos, desde 1965, las entradas han pasado en un cuarto de siglo de doscientos a quinientos millones por año. (Debray, 1994, p.205)*

Esta idea de la vida como espectáculo, superficial, transparente, necesita urgentemente un aparato renovador, de una avidez por las novedades, de la intervención de los otros, como de medios de comunicación, de grandes eventos y de una cultura del simulacro. Mientras más imágenes se generen, más imágenes necesitamos para renovar el aparato. En el caso del arte, esto parece haber llegado a una incapacidad de generar novedades, de sorprender, de entusiasmar, como en *La Bienal vacía*, que de igual forma, se vuelve un espectáculo más. Sin embargo, en el intento de suplantar esa falta de novedad, se genera más arte, museos, ferias, bienales y eventos promocionales.

*La proliferación cancerosa de las células, o la asfixia por aglomeración, son argumentos conocidos. Todo el mundo escribe libros: fin de la cultura libresca. Todo el mundo tiene su coche: fin de la era del automóvil. ¿Habrá que decir mañana: todo el mundo ve imágenes, nadie las mira? (Debray, 1994, p.205)*

Para Benjamin, la novedad es el último baluarte del arte que ya no puede sostenerse. Según Benjamin, Baudelaire fue el que reconoció el valor fetichista de la *forma-mercancía* en que el arte se había involucrado. (2005)

Para retomar un pensamiento de Marx, el proceso capitalista transforma todas las cosas en mercancías, que pierden su valor comercial a la medida que dejan de ser novedades. Y ya no son novedades a la medida que son reproducidas y repetidas en cientos de miles de veces, en imágenes. En el éxito comercial, la producción de imágenes obliga a una renovación constante, pequeñas variaciones de un mismo producto. (Bois, 1990)

Coincidiendo con Benjamin, para Yve-Alain Bois, el *choque de lo nuevo* es una expresión originada por Baudelaire y, a su vez, lleva a una cadena inevitable del proceso de volverse antiguo. Para Bois, la lógica especulativa de la época moderna y actual es: *comprar hoy un Van Gogh del mañana, ya que lo nuevo será una clásico*. (Bois, 1990, p.103)



De esta forma, Baudelaire reconoce que lo nuevo es un mito, por ser perecedero y a la vez por su transfiguración fetichista, cuando adopta una forma mercantilista. El sujeto, entonces, es controlado por el poder de la novedad, por su comercialización. En resumidas cuentas, el mercantilismo es una forma de dominación, de subordinación.

Foucault señala que los individuos están sometidos al control y la dependencia del otro, y son constituidos a partir de ciertas formas de poder. Están sometidos a la publicidad, por los productos y por los medios, conduciendo al individuo a una vida repleta de simulacros. *Cientos de miles de piezas, siempre nuevas, componen el rompe-cabezas del capitalismo.* (2002)

Benjamin compara el capitalismo como a una religión. *Consumir es un fenómeno esencialmente religioso.* (2008, p.75)

El capitalismo añade significado a una forma artificial de vivir, llenando ese vacío. *El dinero es la vida de lo que está muerto moviéndose en sí mismo 'Hegel'. El dinero hace circular el arte que hace circular el dinero.* (Debray, 1994, p.206)

Partiendo del pensamiento *benjaminiano*, Agamben compara el capitalismo como una religión fanática:

*En su forma extrema, la religión capitalista realiza la pura forma de la separación, sin que haya nada que separar. Una profanación absoluta y sin residuos coincide ahora con una consagración igualmente vacua e integral. Y como en la mercancía la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de cambio y se transforma en un fetiche inaprensible, así ahora todo lo que es actuado, producido y vivido, incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje, son divididos de sí mismos y desplazados en una esfera separada que ya no define alguna división sustancial y en la cual cada uso se vuelve duraderamente imposible. Esta esfera es el consumo.* (Agamben, 2005, p.92)

Baudrillard va más allá, cuando comenta que el Cristianismo, con la idea de la fascinación del sufrimiento, de la soledad y de la muerte, ha proporcionado a gran parte de la humanidad un ideal de universalidad, destruyendo las comunidades arcaicas. *En la forma acabada de lo universal religioso, como la de lo universal económico (el capital), cada cual vuelve a encontrarse solo.* (Baudrillard, 1976, p.168)

Según Baudrillard es a partir del concepto moderno de la muerte, proporcionado por el Cristianismo y el protestantismo, que se individualizó la experiencia ante Dios. Al

desvincular la muerte de las ceremonias colectivas, se acelera el proceso de la angustia individual. A partir de esto, se presenta la crisis de representación: la imagen religiosa es atropellada por la globalización, por el capitalismo. Asociada a una crisis de futuro, la representación no puede existir fuera de la fugacidad del *tiempo real*. (1976)

En una frase, Judith Butler parece resumir muy acertadamente la crisis de representación de la sociedad moderna:

*Para que la representación comunique lo humano, no sólo se precisa que la representación fracase, sino también que muestre su fracaso. Hay algo de irrepresentable que sin embargo intentamos representar, y esa paradoja debe ser preservada a través de la representación que ofrecemos.* (Butler, 2006, p. 144)

Baudrillard, en una reflexión sobre Max Weber, comenta que a partir del proceso individualista se inaugura una *ética de la acumulación*, por la cual se *está-ahí* mediante *la santificación material, mediante la inversión, el trabajo y la ganancia, que son la esencia de la sociedad moderna*. (Baudrillard, 1976, p.167)

Para Heidegger, el capitalismo impide ver las cosas simples. Las cosas simples pasan inadvertidas, y a veces no se da cuenta de las grandes decisiones que se toma con relación a la vida. Se muere sin saber lo que realmente se hizo.

De esta forma, la relación con la *imagen-muerte* es la que puede conducir a pensar desde otra óptica, desde una mirada que privilegia lo pequeño, los fragmentos, lo minúsculo, las marcas y restos de la existencia humana. Bachelard aclara tales reflexiones:

*No basta una dialéctica platónica de lo grande y de lo pequeño para conocer las virtudes dinámicas de la miniatura. Hay que rebasar la lógica para vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño.* (Bachelard, 2000, p.138)

La imagen poética de la muerte permite ver más claramente ese fenómeno invisible pero *súper-real*. Como señala Didi-Huberman, *la imagen quema*. (2008, p.51)

Quema con su memoria y su ausencia. Como se analiza más adelante, la obra de Bispo do Rosário tiene ese poder, de hacer de lo invisible, que es la noción de la muerte, algo visible, algo potencialmente destructor. En este concepto de *imagen-muerte*, analizamos algunos trabajos de Cristian Boltanski, Bispo do Rosário pero también Teresa Margolles, Naomi Tereza Salmon y Nuno Ramos.

Según Debray el arte en sí ya nace de la muerte, tiene sus orígenes en los rituales fúnebres, donde existe una acción de evocar lo ausente y hacerlo presente. Para Debray, esta parece ser la función primaria del arte y la poesía, que coincide con la idea de representación discutida en capítulos anteriores. Al final, el término signo proviene de *sema*, que es la piedra sepulcral. La sepultura es un signo de lo semejante y el *imago* del muerto, su *re-presentación*. *De ahí nace el arte*. (Debray, 1994)

Es decir, a través de la evocación y la representación, el arte restablece lo visible de aquello que ya no pertenece a una *mirada frontal*, es decir, la muerte y la ausencia. Debray señala que el *simulacrum* (espectro) es una contrapartida del *imago* (imagen, imaginación). De esta manera, la máscara funeraria, objeto de culto a la muerte, representa a la persona muerta en una idolatría (ídolo), transformando el signo en un poderoso enunciado.

El término ídolo proviene de *eidôlon*, cuyo significado definía el alma que se escapa del cuerpo, luego del funeral. La representación, en este caso, se escapa del objeto visible y se torna invisible, más allá de la la imagen frontal. La imagen proviene de la sombra del muerto y la sombra viene del sueño (*onar*), de la aparición de un espectro (*phasma*), y de la presencia del difunto, en representación (*psyché*). (Debray, 1994)

Debray señala que durante la Edad Media, en Francia, existía la costumbre de realizar una estatua que representara al Rey muerto y al que se le debía cuarenta días de exequias y fastos funerarios. Esto no era más que una tradición romana, el *funus imaginarium* donde una estatua del emperador era quemada, convertida en humo para que sus cenizas comenzaran a ser divinas. Esta imagen tiene su origen en el juego de la representación a través de la similitud. Más adelante, la artista mexicana Teresa Margolles proporcionará una versión contemporánea de la relación entre representación y semejanza utilizando un cuerpo muerto.

Foucault indica que la semejanza le sirve a la representación, de la misma forma que la similitud le sirve a la repetición. *La semejanza se ordena según el modelo que está encargado de hacerlo reconocer; la similitud hace circular el simulacro con una relación indefinida y reversible del similar al similar*. (Foucault, 1979, p. 58)

Por lo que Debray describe la muerte como el primer misterio que se presenta al hombre en el camino entre lo visible y lo invisible, la primera imagen.

*Aquello que debe morir es aquello que sólo puede ser-en-suspenso, que sólo puede ser-en-versión a su fin, aquello que ha de considerarse desde siempre y para siempre como inacabado, como pendiente. El ser-mortal es entonces el ser que espera, por así decirlo, la consumación de su ser, el que aguarda aquello que le es radicalmente ajeno, pero cuya alteridad constituye en la espera que él mismo es, lo más propio de sí mismo, su no poder en sí mismo más que la versión a algo otro. (Debray, 1994, p. 108)*

Lo grande no es más que la imagen de una totalidad acabada, según la filósofa chilena Elizabeth Collingwood-Selby. Por lo que la imagen solo se sostiene a distancia, y esta fascinación por lo grande, en ese delirio de grandeza de la humanidad, revela que el todo aparente *no es en sí mismo más que fragmentación y fisura*, como cometa la autora:

*Lo que dejamos escapar en la imagen construida de la totalidad acabada de la grandeza, es la fisura, es el límite que distingue a cada cosa y a cada ser de sí mismo. (Collingwood- Selby, 2014, p.108)*

La autora llama a la atención sobre obras minúsculas, anónimas e invisibles; las que no están en los museos, plazas públicas, a las que no prestamos la atención, las que revelan nuestra verdadera condición. Bachelard añade sobre la idea de lo minúsculo:

*Así lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura es uno de los albergues de la grandeza. (Bachelard, 2000, p. 141)*

Es a partir de esta reflexión que el vacío, la falta, la ausencia, ocupan un espacio importante en el arte contemporáneo. Cauquelin indica que *nos olvidamos de nuestra propia precariedad; nos olvidamos de la muerte, siempre presente, siempre ausente, pero inevitable*. La muerte es la personificación del concepto de *presencia/ausencia*. Es la muerte, retomando el pensamiento de Heidegger, la que obliga a pensar el ser como fragmento, como un proyecto inacabado que tiene fin como diseminación. *La presencia de la muerte muestra nuestra trivialidad. Es interesante empezar a mirar el arte desde esta perspectiva. (Cauquelin, 2008)*

El trabajo práctico que acompaña esta investigación parte de la idea de resaltar lo ausente y hacerlo presente a través de sus huellas más minúsculas, a través de pequeños fragmentos que indican una presencia. En esta reflexión el Ser se presenta como fragmento, como una metáfora poética de la *imagen-muerte*, que es capaz de

capturar una energía y producir una sinergia. El trabajo intenta presentar esos detalles y fragmentos pequeños, depositados en el suelo del salón. Que abarque un mundo de grandezas del *Ser*, un pedazo de los centenares de autores ausentes y anónimos que marcaron con su huella aleatoria la estética del lugar.

A seguir se analizan algunos ejemplos de artistas y obras que han conceptualizado la *imagen-muerte*. Estos artistas influenciaron el trabajo práctico que acompaña esta investigación, principalmente en lo referente a la *re-colección*, colección y registro.

### **5.2.1. Christian Boltanski y Naomi Tereza Salmon**

Christian Boltanski frecuentemente trabaja la fragmentación de la memoria aliada a una poética cotidiana de lo simple. Boltanski se define como un artista de la memoria. Dentro de ese amplio concepto de la memoria, algunos trabajos, en particular, utilizan diversos significados a través de objetos pertenecientes a individuos fallecidos.

En *L'inventaire des objets ayant appartenu á un resident de Oxford* y *L'inventaire des objets ayant appartenu á une femme de Bois-Colombes* por ejemplo, consisten de colecciones de objetos relacionados con la vida de personas ya fallecidas. (Fig.153)

Los lugares y la procedencia de tales objetos indican que se trata de personas iguales a cientos de miles de otras personas alrededor del mundo, donde se recopilan y guardan objetos como forma de rastrear una memoria y de dar sentido a una existencia.

Los inventarios están formados por un conjunto heterogéneo de objetos de uso personal (escoba, gancho, libros, lámparas, vajilla, sombrero, entre otros). El principio que sostiene estos inventarios, según Boltanski, es reunir suficiente evidencia a través de objetos que adquieren un aura y se convierten en huellas de la historia de la vida de una persona. Lo que hace interesante el trabajo, es que estos recuerdos tienen el efecto de potencializar la memoria colectiva. Al final, son objetos que al elevarlos a nivel de signo, constituyen un inventario común a todas las personas, una especie de autobiografía donde el propio artista se reconoce en ellas.





Figura 153- Christian Boltanski. *L'inventaire des objets ayant appartenu à un resident de Oxford*. 1973.

Boltanski trata cada objeto como un *readymade*, reasignándoles otra función, ya que su función de objetos personales se pierde ante la ausencia del dueño. Las fotos de Boltanski, por lo tanto, describen una relación con la esencia del objeto y no con su función. Esa esencia tiene el carácter de un *memento mori*, o *imagen-recuerdo-muerte*, donde pierde su identidad, cuyo resultado se universaliza en la idea de finitud.

Georges Perec ilustra un inventario en *La vida instrucciones de uso*, una novela repleta de detalles donde aparecen pequeñas piezas que componen una de las más importantes actividades humanas, reuniendo aspectos legales, personales y materiales relacionados con la muerte y la colección. (Perec, 1988)

A través del inventario, se reúne ordenadamente una relación de bienes y objetos acumulados durante la vida del finado. Se registra la acumulación de cosas que pretenden relatar una existencia, pero que, de igual modo, permite un intercambio de informaciones y sensaciones. Perec detalla un rico inventario:

*(...) Varias fotos, entre ellas la de una chica de quince años que viste slip de baño negro y jersey blanco arrodillada en una playa, un despertador radio destinado sin la menor duda a un reparador, en una bolsa de plástico de los Establecimientos Nicolas, un zapato negro adornado con brillantes, una zapatilla de cabritilla dorada, una caja de pastillas Géraudel para la tos, un bozal, una pitillera de cuero de Rusia, correas, diversos cuadernillos y agendas, una pantalla cúbica de papel metal color bronce en una bolsa procedente de un almacén de discos de la calle Jacob, una botella de leche en una bolsa de la Carnicería Bernard, un grabado romántico que representa a Rastignac en el Père-Lachaise, en una bolsa de la zapatería Weston, una participación—¿humorística?— que anuncia el compromiso de Eleuthère de Grandair y el marqués de Granpré, una hoja de papel rectangular, formato 21 × 27, en la que estaba cuidadosamente dibujado el árbol genealógico de la familia Romanov, enmarcado en un friso de líneas quebradas, la novela de Jane Austen, *Pride and Prejudice*, en la colección Tauschnitz, abierta por la página 86, una caja procedente de la pastelería «Las delicias de Luis XV», vacía, pero que ha contenido indudablemente tartitas de arándanos, una tabla de logaritmos Bouvard et Ratinet en mal estado; en la guarda, un sello: Lycée de Toulouse, y un nombre escrito en tinta roja: P. Roucher, un cuchillo de cocina, un collar de bisutería, (...).* (Perec, 1988, p. 248)

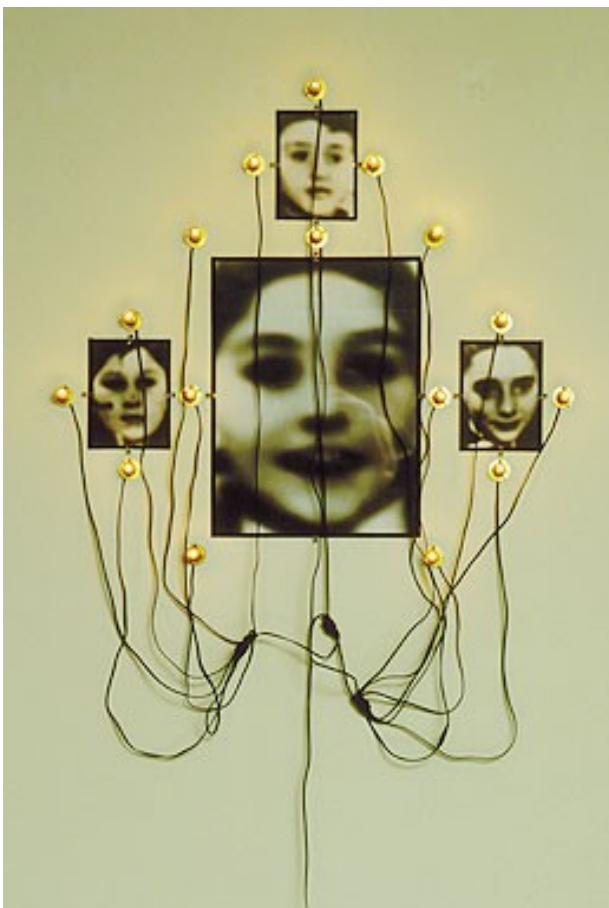


Figura 154- Christian Boltanski. *Les Monuments*. 1984.

Boltanski, al elevar los objetos corrientes asignándoles un signo, se aleja de presentar el aspecto individual para convertirlo en una imagen colectiva. La palabra memoria indica un conjunto de elementos personales tanto sociales como comunitarios, unidos por la alusión a la vida ausente. Estos inventarios tienen en común su relación con la ausencia. Los objetos están ahí, expuestos en "vitrina fotográfica".

En *Les Monuments*, Boltansky colecciona y presenta fotografías de niños muertos, en blanco y negro, enmarcados y expuestos geométricamente. Cada cuadro dispone de bombillas encendidas y la luz aparece como una metáfora del "alma", en una conjunción entre diversas religiones, que reconocen la luz como un signo de una presencia ausente. (Fig.154)

La obra recuerda a la matanza de niños judíos durante la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto o *Shoah*. Por lo que adquiere tonos dramáticos al saber de que se trata de documentos reales, personas que existieron y tuvieron su muerte de manera prematura, a veces de forma violenta.

Muchas de las imágenes de Boltanski son encontradas en los obituarios de los periódicos, en inventarios y en archivos familiares. El sentido de muerte está implícito, en la memoria de las víctimas de la ocupación Nazi en Europa. A principio de los años 80, Boltanski produce las primeras obras de la serie *Monumentos*. Tal como se demostró en capítulos anteriores, la función del monumento es la de un centinela de la memoria que se levanta de forma permanente y visible. Las fotografías en vidrio, papel, tela o en transparencia, han sido ampliadas muchas veces hasta perder su definición y, consecuentemente, su foco. Por lo que el concepto de monumento que plantea Boltanski es el de un recuerdo frágil, fugaz, produciendo una paradoja.

Según Guasch en estas obras están presentes los dos principios básicos de la idea de archivo: por un lado, la ruina y la muerte y, por otro, la conservación de memorias subjetivas y colectivas, exhibidas de forma metódica. Para Guasch, estas obras representan la *estética del archivo* y a la vez:

*Una memoria que, efectivamente, adquiere presencia a través de fósiles de algún pasado, de objetos encontrados, de la cotidianidad y de fotografía que funcionan como documentos antropológicos que revelan un constante juego y transmutación objeto-sujeto y una clara objetualización del sujeto-individuo.* (Guasch, 2005, p.59)

Influenciada por los inventarios de Boltanski, la artista israelita Naomi Tereza Salmon realizó, entre 1989 y 1995, fotografías de cientos de objetos encontrados en los *campos de concentración Nazi*. Estos objetos se encuentran actualmente en el Museo Yad Vashem de Israel. (Fig.155)

El resultado de este trabajo es un archivo fotográfico que fue presentado en la exhibición *Asservate Exhibits*, en Israel y en el Buchenwald Museum en Alemania.

La manera de presentar las fotografías y su composición, se aleja de una simple catalogación de objetos. Salmon presenta objetos encontrados en Auschwitz, Buchenwald y Yad Vashem, utilizando una metodología museográfica.

Las fotografías son sobreexpuestas, revelando un tiempo que resiste tanto a las imágenes como a las palabras. De esta manera, estos inventarios no solamente suponen la presentación objetiva del trabajo, sino presentan una dialéctica con la ausencia, la muerte y la catástrofe. (Fig.156)

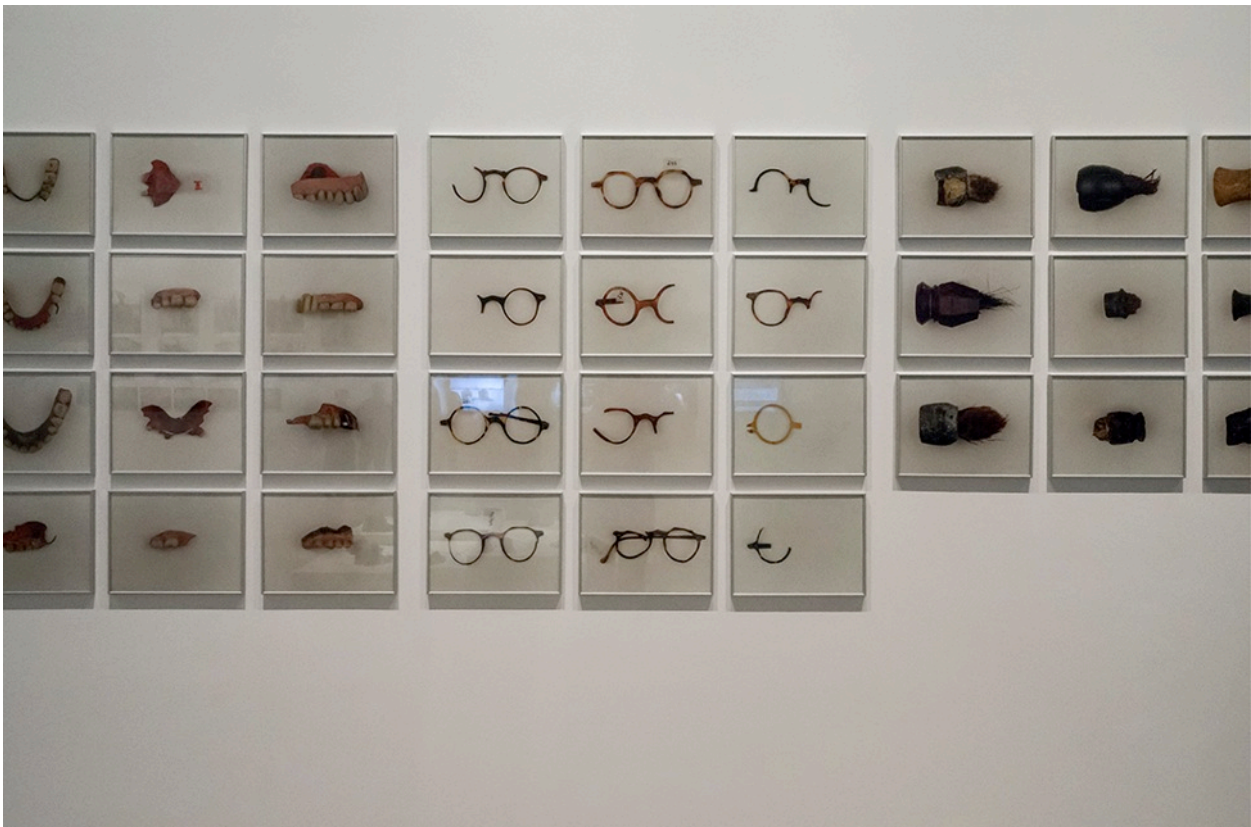


Figura 155- Naomi Tereza Salmon. *Twelve Spectacles*. 1989-1995.

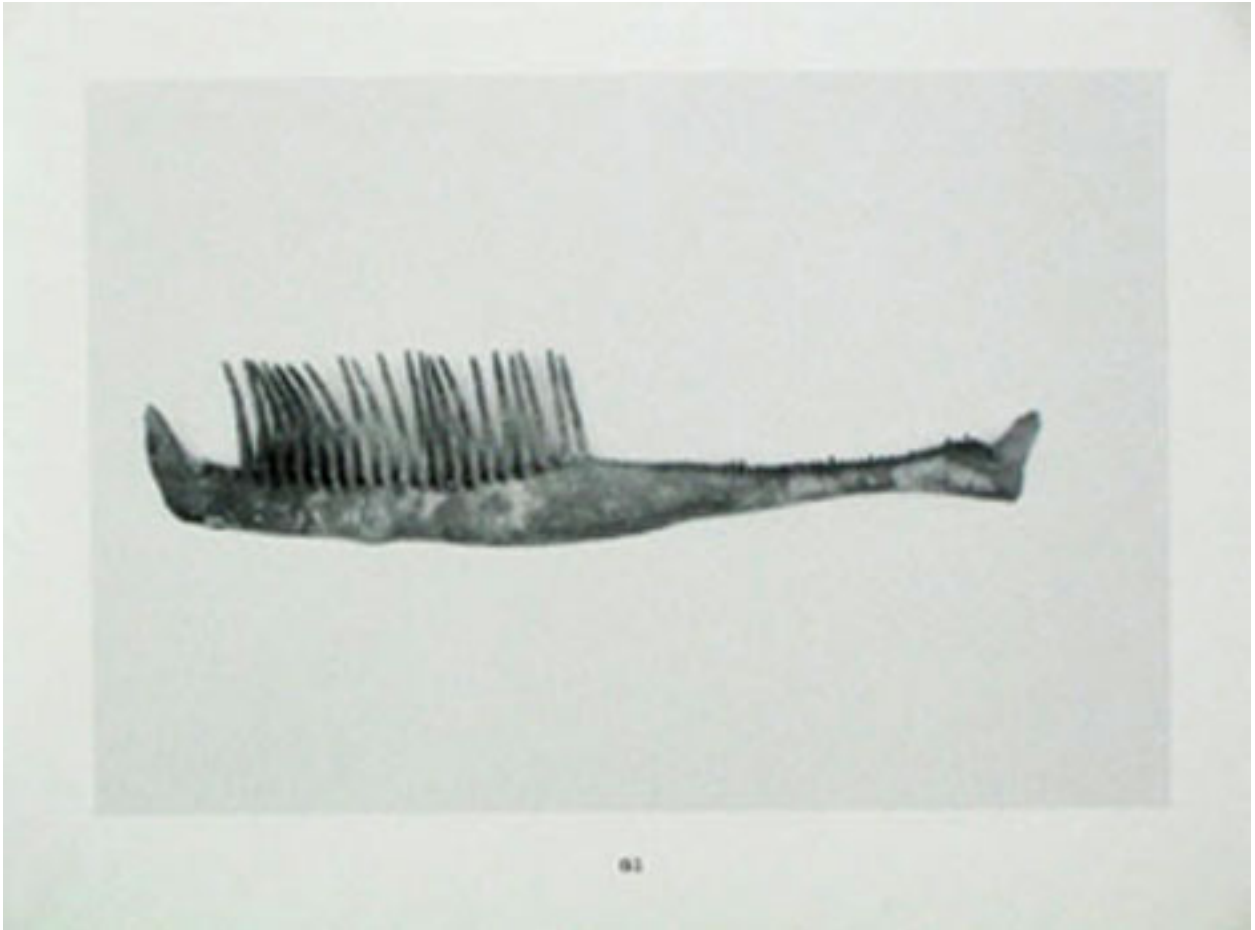


Figura 156- Naomi Tereza Salmon. *Asservate*. 1989-1995.

La artista presenta paralelamente ese archivo de objetos encontrados con fotos del período Nazi, comprados en mercados de antigüedades de Alemania. Salmon utiliza las fotos Nazi para separar varias partes del catálogo. Estos intervalos corresponden a los lugares, campos de concentración, donde fueron encontrados los objetos.

Se trata, al principio, de utilizar la fotografía como documentación. Sin embargo, al sobreexponer las fotos, presenta una estética donde la luz parece quemar a los mismos, sugiriendo que nuestra memoria es también ciega, fosilizada, como lo son los objetos que se expone.

### **5.2.2. Residuos, Teresa Margolles**

La artista mexicana Teresa Margolles, perteneciente al grupo Semefo entre 1990 y 1998, presenta una especie de archivo de la muerte. En dicho archivo se encuentra una relación con los carteles de droga entre México y Estados Unidos. Según la prensa mundial, la guerra del tráfico de drogas, desde finales del siglo XX, ha dejado más muertos que la Segunda Guerra Mundial.



Esta mezcla lúgubre y abyecta de presentar la muerte gana sentido si se considera el contexto de civilizaciones pre-colombinas en suelo mexicano, con sus sacrificios humanos, con la presencia de sangre y carne. Luego con el exterminio de poblaciones enteras con la llegada de Occidente, y con las posteriores guerras coloniales, revolucionarias, hasta esta última versión de la barbarie: el narcotráfico, la narco economía, la narco iglesia y la narco industria.

*Lo gótico de semeño (incluso en sus alusiones frankensteinianas) expresaba una clásica condición estética de la modernidad, donde la alusión al terror y lo 'no-muerto' sirve como reacción primaria a la violencia de la modernización, en tanto que expresaba un presente perseguido por el temor del retorno de lo reprimido y la anticipación de un cambio estrictamente opuesto al que aludía la ilusión del progreso y la homogeneidad. (Medina, et al, 2009, p.17)*

Margolles decidió expandir su poética a la calle, recogiendo restos de las escenas de crímenes en las ciudades fronterizas. Los cuerpos de narcotraficantes no reclamados forman parte de ese archivo del olvido que el gobierno y el discurso oficial trata de ocultar.

Según Cuauhtémoc Medina, el trabajo de Teresa Margolles en torno al manejo institucional de los cadáveres y la materialidad abyecta ha operado como una especie de historiografía inconsciente de la muerte y sus relaciones sociales, donde un cadáver adquiere una posición política. La idea de “bajo materialismo” de George Bataille parece envolver esta producción.

Margolles estudió Medicina Forense en México y muchas veces, clandestinamente, tuvo acceso a los archivos forenses y a las morgues de Sinaloa. Recolectaba materiales, tomaba fotos, datos, formaba su propio registro. Muchas veces presentaba estos registros en exposiciones.

Los Gobiernos de México, como de otros países de Latinoamérica, han sido acusados de corrupción y de formar parte de la barbarie perpetrada por la guerra fronteriza del narcotráfico, industria que parece mover millones de dólares diariamente.

La impunidad y la suspensión del Estado de Derecho permite las confrontaciones de extrema violencia entre diferentes actores que forman parte del aparato narcotráfico (Iglesia/Estado/Política/Consumo).

En los últimos años ante la incapacidad de los gobiernos de controlar la situación,

Margolles se ha inclinado al silencio y al vacío, a la pérdida y a la impotencia.

Delante de la tragedia gráfica de la violencia, con sus decapitaciones y ritos del terror, los trabajos recientes de Margolles hacen un énfasis en la ausencia y en la sutileza más que en exponer la presencia visceral y corpórea propia del grupo Semefo.

La artista registra los vestigios a través de los restos de aquellos cuerpos encontrados perdidos, anónimos, tirados al piso, en las escenas de crimen. Con estos desechos, Margolles compone su poética. Estos desechos, por fragmentados y casi invisibles, constituyen enunciados inateriales, ubicados entre lo poético y la evidencia policiaca.

En este sentido, lo tóxico se revela bello, lo abyecto, soportable. Sin embargo, las manchas que proponen estos trabajos *no-visibles* son mucho más penetrantes e incomodan más que la violencia gráfica y visceral de sus trabajos anteriores. Al final, la violencia se observa a diario por los medios de comunicación y no conmueve, ya que estamos acostumbrados a ver estas imágenes tan morbosas y a escuchar estas trágicas noticias.

*Estas derivas en pos de la materialidad y oralidad baja, ocurren después de que los policías y peritos han peinado el terreno, no sin dejar, al levantar los cuerpos, toneladas de remanentes y efluvios de la vida cercenada. Todo ese residuo (lodo, sangre, vidrio, manchas, fragmentos, sonidos) es lo que Margolles refiere bajo la fórmula de "lo que queda". (Medina, et al, 2009, p.23)*

Como señala Medina, luego del crimen y de la pericia policiaca, miles de pequeños vestigios son dejados atrás: la sangre en el piso, los astillazos, cristales, polvo y pólvora. Materiales que son pistas para reconstruir una escena de una violencia, una narrativa con evidencias materiales reales. Como relata la artista, *puntos de brillos, zonas que brillan en la noche por la cantidad de vidrios triturados. Brillan por los asesinatos. (...) ignorados, van formando el resto.* (Margolles, et al, 2009, p.86)



Figura 157- Teresa Margolles. *Intervención y limpieza*. Calle de Ciudad Juárez. 2009.

Si con el *Semeño* y después, Margolles utilizaba la morgue como estudio de arte, en los trabajos recientes la artista parece circular por las calles y avenidas de las ciudades fronterizas entre México y Estados Unidos como una *flâneur* que recoge los restos y residuos de las escenas de la guerra del narcotráfico. (Fig.157)

En este sentido, realiza una deriva<sup>83</sup> nómada, acercándose a varias prácticas situacionistas y nuevo realistas, utilizando estrategias como las que hemos visto en artistas como Duchamp, Klein, Rotella y Vergara.

---

<sup>83</sup> Deriva es un concepto desarrollado principalmente por los Situacionistas.



Figura 158- Teresa Margolles. *Sobre el Dolor*. Instalación. 2006.

De esta manera, la peregrinación por las calles la hace partícipe de la escena, testigo de un acontecimiento, acercando el arte a la vida, por más peligroso que pueda parecer dicha práctica. Por lo que esta fase del peregrinaje de la artista coincide con el incremento de la violencia que ha experimentado México desde 2006. Según *El País*, solo en 2008, fueron más de 5,000 asesinatos producto de la guerra del tráfico.<sup>84</sup>

En *Sobre el dolor*, por ejemplo, Margolles pavimenta parte de una acera en la ciudad de Liverpool durante de la Bienal de esta ciudad. El pavimento es formado por miles de fragmentos de vidrios rotos de carros, extraídos directamente de las escenas de crímenes de diferentes ciudades que forman parte del circuito de guerra entre grupos rivales por el control de la droga. La recolección y colección parece ser la estrategia de la artista, bien como el transporte, el desvío y el envío, muchas veces clandestino, hacia el espacio de exhibición que puede ser en cualquier lugar en el mundo. (Fig. 158)

<sup>84</sup> *El País*, Madrid, 3 de diciembre de 2008. [En línea]. Disponible en: <<http://www.elpais.com/articulo/internacional/5000/asesinatos/Mexico/va/ano/>>. Visualizado en: (23/12/2014) la venta de drogas, con la ayuda de voluntarios, normalmente alumnos de las escuelas nacionales de arte

El material que utiliza es particularmente interesante. El material transparente, que en el caso del vidrio templado de los carros, cuando roto, se despedaza en miles de fragmentos, y surgen pequeñas piedras brillantes, que penetran la piel, y arrancan pedazos de sangre y grasa. Margolles describe el trabajo:

*Después que sucede una ejecución, de carro a carro, en la vía pública, el cuerpo y el coche son retirados del lugar de los hechos para posteriores peritajes, pero los vidrios producto de las ventanillas destrozadas no, van quedando en las calles, acumulándose en las rendijas del asfalto, en las fisuras, integrándose al paisaje urbano. (Margolles, et al, 2009)*

El contrapunto que trata de exponer la artista es que estos pequeños fragmentos contienen vestigios de sangre y de pólvora, el ADN de los protagonistas y pequeños e invisibles detalles que le dan significado a la obra. El público es confrontado con estos detalles que exponen poéticamente una realidad a que normalmente no se quiere ver.

*El residuo puede traerse a cuenta tan sólo como el insumo de una maquinaria que produce más residuo. Esta es la figura de un proceso o fluido, que no puede ser coleccionable. Se experimenta, sí, o más bien habría que decir, nos embarra. Es así, quizá, que incrustó una que otra basura. (Medina, et al, 2011)*

En la referida Bienal de Liverpool, Margolles quiso contrastar el paisaje urbano de las calles de México, y su situación de violencia, con las calles de un barrio bohemio de dicha ciudad. Liverpool era un puerto donde partían navíos para las américas, en los tiempos de colonización. La artista se pregunta: *¿Qué le regresaría América a Liverpool, qué le devolvería México? Mi respuesta fue muerte masiva. (Margolles, et al, 2009, p.87)*

El contraste entre estas dos realidades, mezcla una nueva narrativa, como explica la artista:

*Dos toneladas de cristales rotos que fueron recogidos en las calles de toda la república: en el norte, Puebla, Guadalajara, en el D.F. Amigos, artistas, alum de artes visuales recogieron los cristales en las calles, ya sea de forma manual o con aspiradoras, para fabricar con ellos una superficie de 7 x 12 metros y hacer un piso en Liverpool. Recorrí la ciudad buscando el sitio: elegí un pasaje a través del cual cruzabas de una situación a otra. Por un lado estaban viviendas familiares y del otro lado era una zona de bares, Pubs y discotecas. El pasaje se comportaba como un soporte de realidades distintas generando tensiones sociales. Era un espacio privado por lo que se tuvo que negociar con los dueños. El proyecto les interesó por la posibilidad de cambiar el aspecto y su realidad, pensaban que al convertirse en soporte de una obra de arte su situación mejoraría, ya que estaba invadido por músicos, junkies, borrachos. Dormían y duermen ahí. Un espacio donde, en las mañanas, caminabas entre los vómitos y los desechos fecales, productos de la noche anterior. (Margolles, et al, 2009)*



En la Bienal de Venecia del 2009, Margolles expuso sábanas impregnadas de sangre y lodo que han quedado grabadas, mostrando el rastro de los cuerpos caídos y asesinados en la guerra del narcotráfico. Estas telas son impresiones de cadáveres embadurnados con su propia sangre en sábanas blancas. La comparación con el Sudario de Cristo se hace inevitable. (Fig.159)



Figura 159- Teresa Margolles. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Instalación de telas impregnadas con lodo y sangre. 2009.

Con relación al vacío y al archivo de muerte, Margolles presentó la obra *Vaporización*. En una galería aparentemente vacía, surge una neblina, un humo de vapor de agua que impregna la totalidad del espacio donde el público está presente. La primera sensación que experimenta el espectador es de frescor o de humedad. (Fig. 160)

Posteriormente, el mismo público se entera que se trataba de vapor de agua, utilizando el agua que se lava el cuerpo de los muertos de la morgue de Sinaloa y Ciudad de México.

Los cadáveres son lavados con agua antes de la autopsia, y los residuos, muchas veces invisibles, forman parte de la composición  $H^2O$ . La atmosfera es, entonces, impregnada, formando una tiniebla. Dicha atmosfera es propia de las palabras de Bataille, “un siniestro amor por las tinieblas”. (1929-1939, p. 61)



Figura 160- Teresa Margolles. *Vaporización*. 2001.

La idea de Margolles es que el agua penetre en el cuerpo del espectador, con el propósito de violentar su sentido del espacio de privacidad y de individualidad. Se quebranta la sensación de seguridad. El vapor hace que el espectador *sienta en la piel el dolor y la barbarie*, absorbiendo e inhalando a través de la respiración. El vapor se apodera, de cierta forma, del interior de su cuerpo. Un cuerpo hecho de restos de otros cuerpos. Un resto del resto, como una esencia inmaterial. Se respira los residuos de aquellos que cambiaron su forma material. Tal como es presentada la noción del *bajo materialismo*, propuesto por Bataille: *la tinieblas no serían la ausencia de la luz sino los arcontes monstruosos revelados por esa ausencia*. (1929-1939, p. 60)

De esa sombría atmosfera, el público busca en la luz la salida, sin embargo ya es tarde, pues están contaminados. Resta todavía la observación de que en todos los trabajos de Margolles, queda la cuestión biológica y microscópica. Bacterias y hongos, presentes en la sangre, la tierra, la tela, y en el agua de la morgue, pueblan el espacio de la galería, “contaminan” por aire a todos los que están presentes. La vida se contamina de muerte.

Posteriormente en un trabajo similar, Margolles presentó la obra *En el Aire*, donde burbujas de jabón son lanzadas al aire. Las mismas son producidas con la misma agua que se limpian los cadáveres de la morgue. Las burbujas sirven de recordatorio de las vidas destruidas, de los cuerpos desmembrados, desangrados.

Al romper la burbuja, se percata cuenta de nuestra propia vulnerabilidad ante el hecho de la muerte. Como indica Medina: *detrás del no, es nada lo que asoma, lo que aparece, es una espectralidad materialista.* (2011)

La estrategia de desmaterialización de la obra que ejecuta Margolles remite al concepto de *gnosis* promulgado por Bataille a partir de la filosofía de Hegel:

*La doctrina hegeliana es ante todo un extraordinario y muy perfecto sistema de reducción, es evidente que sólo se vuelven a encontrar los elementos bajos que son esenciales en la gnosis en un estado reducido.* (Bataille, 1929-1939, p. 57)

Estos elementos bajos, del que se refiere Bataille, parecen evidenciar la práctica invisible y terriblemente potente a que Margolles presenta en su narrativa.

*(...) cualquier cosa que pueda darle al ser que soy, a la razón que estructura ese ser, una autoridad prestada.(...) la representación de formas en las cuales es posible ver la imagen de esa materia baja que por sí solo, por su incongruencia y por una perturbadora falta de consideración, le permite a la inteligencia escapar de la coacción del idealismo. (...) la concepción de la materia como un principio activo que posee existencia eterna y autónoma.* (Bataille, 1929-1939, pp. 60-63).

Lo oculto muchas veces es lo que complementa la obra. Sin embargo, Margolles se defiende: *Yo no pienso nunca en provocar una contaminación, ni intento que la gente se contamine. Quiero que la gente se involucre.* (2009)

La epidemia que provoca Margolles es mucho más en el sentido ético que de salubridad. La artista confronta, físicamente, con un discurso poético potente y pertinente. Al final, es un hecho que los rastros de violencia están por todas partes, algunas son a causa de las drogas, otras por motivos religiosos, políticos, etc.

### **5.2.3. El trapero de la memoria, Bispo do Rosário**

Bispo do Rosário poseía todos los elementos para que su obra perteneciera a la sombra de otras obras, invisible y en el anonimato de cualquier posible historia de arte. El artista era negro, de origen pobre, murió en un manicomio, era portador de enfermedades mentales que lo imposibilitaba vivir libremente, y pertenecía al “tercer mundo”.

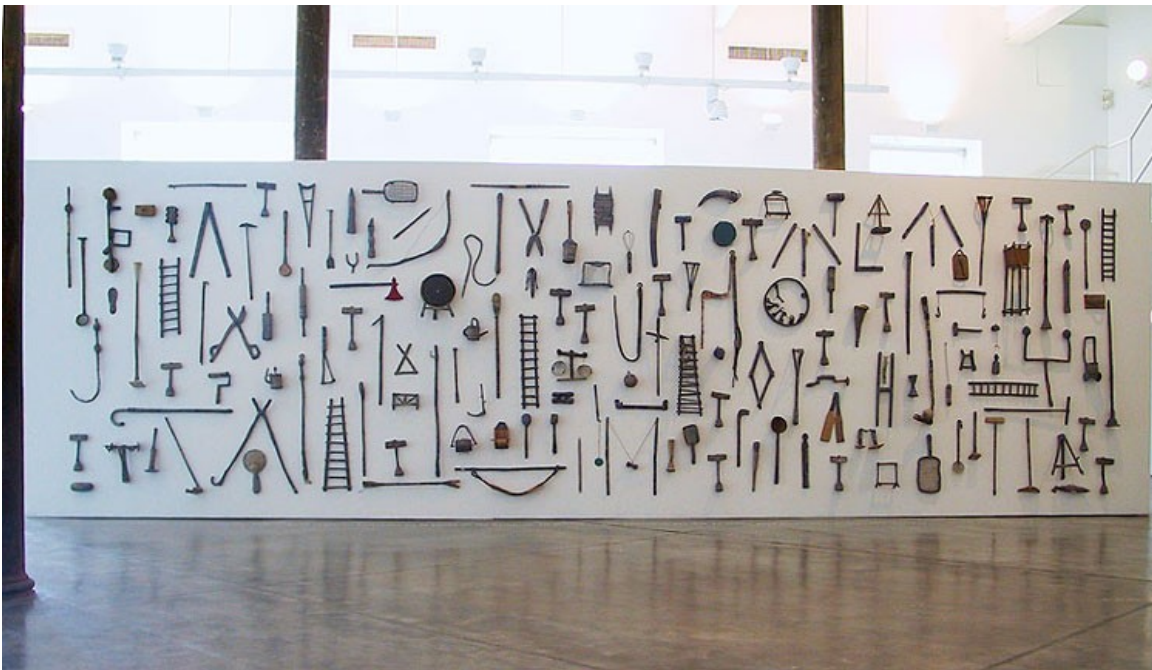


Figura 161- Arthur Bispo do Rosário. *Miniaturas*. Tejido, hilo, metal, madera, plástico. Sin fecha.

Todos los elementos anteriores, individualmente, ya serían más que suficientes para que nadie le prestara la atención. Bispo poseía todos. Trabajó como marinero, boxeador profesional, empleado doméstico y trapero, antes de alucinar públicamente e ingresar al hospicio, donde permaneció por más de 50 años. Como comenta Alda Figueredo:

*En la víspera de Navidad de 1938, Arthur Bispo do Rosário se presentó como Jesucristo en el Monasterio de San Bento, en Río de Janeiro. Bispo decía estar acompañado de siete ángeles con la misión de juzgar a los vivos y los muertos, además de catalogar el mundo en miniaturas para entregarlas a Dios en el día del Juicio Final. Luego después de esta revelación, fue encaminado al Hospital Nacional de los Alienados. (Figueredo, 2010, p. 6)*

Bispo vivió dentro de instituciones para enfermos mentales, acumulando 50 años de intensa producción con aproximadamente 802 piezas. Su impulso *archivista-divino-alucinado* reveló una ambiciosa obra de gran potencialidad y singular trascendencia. Bispo solo se dio a conocer al mundo en la Bienal de Venecia de 1995.

Anteriormente, era un artista anónimo, ignorado, sin haber recibido siquiera una visita familiar o de amigos durante los 50 años de manicomio. Murió solitario y fue enterrado en una cueva rasa, destinada a indocumentados y locos en Río de Janeiro. En su obituario, decía no poseer bienes materiales. El curador de arte brasileño Frederico Moraes, vio en el inicio de la década de 1980, un programa de televisión con un segmento sobre los malos tratos en los hospitales psiquiátricos de Brasil, donde era



una práctica utilizar el choque eléctrico y la lobotomía como método de pacificación y curación. La curiosidad sobre uno de los pacientes mostrados en el programa lo llevó a entrar en contacto con la obra. Luego de verla, la comparó con grandes artistas como Marcel Duchamp, César y Arman.



Figura 162- Arthur Bispo do Rosario. *Roda da Fortuna*. Madera, metal, plástico, tejido. Sin fecha.

La comparación con artistas famosos de la vanguardia, según el crítico de arte Ferreira Gullar (1993), es una manera de localizar la obra de Bispo, de ubicarla en el contexto del arte del siglo XX.

*La obra de Bispo es exactamente lo contrario del arte moderno. En su delirio, él quiere salvar los objetos del mundo. Empezó deshilando su propio uniforme de interno para bordar un manto sagrado. Su búsqueda es la búsqueda de lo sagrado. No tiene nada que ver con la sofisticación vacía del arte moderno. Solo un loco se entrega totalmente a esta misión de salvar los objetos del mundo. Es una locura que imprime esta fuerza interior a los objetos de Bispo. El arte moderno es de decadencia, de cerebralismo, de sofisticación exorada. (Gullar, 1993)<sup>85</sup>*

<sup>85</sup> Comentario crítico de Ferreira Gullar en la sección de crítica de exposiciones del Jornal de Brasília, en 30/07/1993.





Figura 163- Arthur Bispo do Rosario. *Vaso Sanitario*. Madera y plástico. Sin fecha.

En 1982, a partir de una investigación sobre el arte de los marginados por la sociedad, Frederico Moraes inauguró una muestra en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro titulado: *En los márgenes de la vida*. Incluyó en la muestra, obras de enfermos mentales del hospicio donde vivió Bispo, bien como de instituciones de menores marginados, mendigos, presos de una penitenciaría y residentes de una casa de caridad para ancianos. Bispo contaba con más de 70 años de edad y esa fue su única exposición en vida. El artista rechazó la invitación para ver su obra expuesta, prefiriendo permanecer en el anonimato.

Luego, su vida pasó a ser tema de un documental fílmico y de piezas teatrales. En 1992, el gobierno determinó que la obra de Bispo do Rosário era de valor público y patrimonio de la ciudad, reservándose todos sus derechos. Actualmente su obra se encuentra en el Museo Bispo do Rosário, localizado en el antiguo hospicio donde vivió, en el barrio de Jacarepaguá, Río de Janeiro.

Según Frederico Moraes, al contemplar la obra de Bispo, *todo lenguaje oficial del arte, bien como su discurso característico, se deshacen delante de la fragmentación en la comunicación en códigos privados, únicos.* (1989)



Figura 164- Arthur Bispo do Rosario. *Planeta paraíso dos homens*. Plástico, madera, tejido. Sin fecha.

Como un torbellino que hierve de contemporaneidad, Bispo abre las puertas misteriosas para la discusión en el arte contemporáneo, con patrones nuevos y propone una necesidad de reconstrucción del mismo discurso. (Morais, 1989)

Para Bispo, cada objeto que es rescatado y registrado a partir de observaciones cotidianas, es considerado un objeto único. Sin embargo, a cada momento el objeto asume una nueva característica y se transforma.

El trabajo de Bispo apunta hacia *una especie de enciclopedia híbrida*, según la historiadora brasileña María Esther Maciel, donde se configura una red de saberes sobre las cosas en el mundo: referencias afro-americanas, elementos de la cultura



popular del noreste de Brasil, motivos náuticos, restos y deshechos de la sociedad capitalista. (2008)

Bispo era un coleccionista de objetos, que integraba, organizaba para crear una narrativa propia, a través de su versión de la historia de las cosas, en fragmentos. Los objetos llegaban hasta él y luego los descomponía, nombraba y catalogaba. (Fig. 164)

Según Maciel, el inventario que realiza Bispo, con sus tensiones entre orden y caos, muestra de forma involuntaria, tanto el carácter inagotable y fragmentario de lo que busca representar, como el carácter arbitrario del sistema taxativo para categorizar la multiplicidad de objetos e información.



Figura 165- Arthur Bispo do Rosario. *Manto da Apresentação*. Tejido e hilo. Sin fecha.

*Si tomamos como ejemplo los ficheros de tela del artista, encontramos no apenas nombre de cosas, pero también referencias funcionales y utilitarias de los artefactos listados, marcas comerciales, indicaciones de color, tamaño, espesura, cantidades y cualidades de los objetos. Y todo eso numéricamente discriminado. (Maciel, 2008, p. 119)*

Como ejemplo, su uniforme de detento fue deshilado para obtener hilos de colores azules con los cuales costuraba letras para componer un nuevo manto. (Fig.165)

Como señala el crítico de arte brasileño, Ivo Mesquita:

*El interés en la obra de Bispo reside tanto en el conjunto de la producción cuanto en su método de trabajo. (...) en el interior de su celda, deshilaba sus uniformes para obtener hilos azules descolorados con los cuales bordaba su cartografía y momificaba los objetos de su cotidiano. El artista se desnuda, se despoja para dar existencia a la obra, señalando la transitoriedad del cuerpo en oposición a la permanencia de la obra. (Mesquita, 2008a)*

Bispo creó un método propio de clasificación. Un intento de reorganización del mundo tras el supuesto llamado divino. La idea central es la de una *resignificación* de su existencia a través de objetos de uso cotidiano, darán a una reorganización de su propio universo. Creó artefactos, atlas y catálogos de objetos. Los consideraba como parte de un inventario del mundo para llevarlo a otra existencia, como una misión divina de representación y orden.

Sin mucha escolaridad o acceso a una biblioteca, o a otras fuentes de conocimiento, elaboraba fichas, listas de nombres, bordados, mapas, colores, en un constructo universal que abarcaba eventos, personas, pensamientos, sueños y misiones.

Antes de ser elevada a calidad de patrimonio público, su obra, bien como sus textos, anotaciones y huellas, fueron exhaustivamente estudiadas en el intento de trazar su vida, de decodificar su obra y pensamiento.

Para Maciel, lo que ocurrió fue una delimitación de la memoria relativa de este hombre, a través de la combinación de diferentes discursos existentes, que tuvieron como consecuencia una construcción de lo que conocemos hoy día como la obra de Bispo, pero que puede contrastar inmensamente con la obra en su estado original, en *situ*. (2008, p.14)

De la misma manera, no se conocen las fechas exactas de la fabricación de los objetos y mantos. Como la obra estuvo almacenada por décadas, correspondió a los curadores de las exposiciones retrospectivas del artista, darles forma y organización al conjunto. En este sentido, los curadores toman parte del aspecto autoral de la obra, ya que Bispo nunca dejó instrucciones de cómo montarlas o presentarlas.

Se trata, pues, de un choque de diferentes discursos, donde varios actores intervienen en el conjunto final. Estrategias, soportes y construcciones narrativas variadas, darán forma a la obra en un proceso de constitución, formalización y presentación de la misma.

El resultado parece delinear la obra de Bispo do Rosário dentro de una mirada desde y para el arte contemporáneo occidental. Apunta hacia la imagen difusa y fugaz del artista, que se va desvaneciendo ante la mirada del otro.

En ausencia, Bispo no es el productor central de los eventos creados en su arte, no es el punto de partida de las historias contadas, sino el resultado de varios discursos y miradas. Estos discursos pueden variar desde una mirada *médico-clínica* hasta miradas estéticas, filosóficas y artísticas.

La obra de Bispo, es por lo tanto, un ejercicio de archivo, siendo él mismo un archivo, con sus enunciados variados y combinados. Al analizar los prontuarios médicos, las expresiones e ideas pronunciadas por el paciente, se encuentra un discurso de un cuadro clínico de estado de locura. Estas mismas expresiones e ideas, según otro discurso, producen pronunciamientos estéticos singulares. Dependiendo de los elementos seleccionados en su obra, se configuran sistemas de distintos enunciados.

*Según Derrida, el principio acrónico del archivo es también un principio de agrupamiento, y el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un «corpus» dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada. Para Derrida, la dimensión de temporalidad implícita no está definida ni define una progresión lineal que desde el pasado alcanza el presente en el cual el pasado aparece como dominante. Todo lo contrario, esa dimensión enfatiza el papel activo del presente a la hora de definir y dar forma al pasado. (Guasch, 2005, p.10)*





Figura 166- Arthur Bispo do Rosario. *Sin título*. Madera, metal, hilo, vidrio. Sin fecha.

En uno de los enunciados, sus construcciones y colecciones proponen aludir a una especie de arca de Noé, destinada a preservar los restos excavados de historias personales, nombres, frases, en lo que podemos denominar una poética de la acumulación, con una finalidad netamente religiosa. (Fig.166)

La comparación con *Génesis 6:14*, es acerca de la idea de clasificación y de colección. Según la Biblia, Noé tenía que salvar del diluvio mortal a una serie de animales. Hembras y machos sobrevivirían al diluvio en una especie de barca gigante. La propia Biblia presenta la idea de una arca organizada con nombres e historias como un potente y completo archivo designado a dar continuidad al mundo y sus especies.

Bispo do Rosário era un hombre de fe, católico y ciertamente conocía la historia de Noé sus sistemas de clasificación, su método de preservar la memoria a través las especies.



Figura 167- Arthur Bispo do Rosario. *Canecas*. Madera, metal, hilo, vidrio. Sin fecha.

Tras el análisis de sus fichas, miniaturas y vitrinas, algunos historiadores están convencidos de que Bispo, en su universo paranoico esquizofrénico, obedecía a ciertos mandatos de orden divina, al igual que Noé. Incluyendo direcciones de orden estético, como ejemplo el manto que utilizaría para el Juicio Final. (Maciel, 2008)

Siendo las posiciones de sujeto ocupadas por Bispo, como el coleccionista y el salvador, el resultado de prácticas discursivas y no discursivas que promueven nuevos enunciados, se puede trazar un paralelo interesante con la figura del “traperero del vino” de Charles Baudelaire, que describe y analiza Walter Benjamin:

*Aquí tenemos a un hombre – él viene a recoger, en la capital, la basura del día anterior. Todo lo que bota la gran ciudad, todo lo que pierde, todo lo que deprecia, todo lo que destruye, es reunido y registrado por él. Compila los anales del libertinaje, el Cafarnaúm de la escoria; separa las cosas, hace una selección inteligente; procede como un avariento con su tesoro y se detiene en el monto de basura que, entre las maxilas de la diosa industria, va adoptando la forma de objetos útiles y agradables. (Benjamin, 1995, p. 78)*

Para Márcio Seligmann-Silva, la idea de coleccionismo en Bispo, responde a una analogía que rescata a los objetos, retirándolos de un contexto para revelarlos como construcciones de una falsa continuidad. (2008)

En este sentido, Bispo se acerca al pensamiento de Adorno y Benjamin, que, partiendo de lo universal, piensan en estrategias para salvar lo singular. (Seligmann-Silva, 2008, p. 67)

De esta forma podemos mencionar que la poética del coleccionismo y archivismo es también una *poética de la repetición del mundo*. Se repite para poder comprender, para poder abarcar. Se repite por impulso natural, así como repetimos historias que pasan de padre a hijo, se eternizan y se modifican, pero en esencia, permanecen inalteradas. Se repite para perpetuar. (Seligmann-Silva, 2008)

La idea central de la obra de Bispo es similar al método empleado en la parte práctica de esta investigación: re-colectar y coleccionar fragmentos existentes pertenecientes a individuos anónimos que dejan rastros por la habitación.

#### 5.2.4. 111, Nuno Ramos



Figura 168- Nuno Ramos. 111. Adoquines, asfalto, periódicos y brea. 1992.

Es interesante presentar otro concepto de historia y memoria relacionado con la muerte, el archivo y el registro: el trabajo del artista brasileño Nuno Ramos, titulado *111*. La compleja instalación que propone Ramos, conforma un archivo abierto de diversas lecturas sobre un acontecimiento específico: la masacre de 111 detentes luego de una rebelión de presos y la consiguiente intervención de la policía, disparándolos y dándoles muerte. (Fig. 168)

De forma muy similar a Gerz y como muchos artistas contemporáneos, Ramos trabaja desde la reconstrucción de un acontecimiento real, evocando, de forma poética, una historia que se pretende olvidada o distorsionada por el discurso oficial.

Los gobiernos, muchas veces, tratan de borrar o tergiversar una noticia o un acontecimiento para tener el control de la situación en su discurso oficial. En Brasil, como en muchos otros países, en los tiempos de la dictadura militar por ejemplo, las noticias e informaciones relacionadas con muertes, secuestros o rebeliones, eran disfrazadas, redirigidas o censuradas para preservar los intereses públicos.

El día 2 de octubre de 1992 la policía invadió una cárcel en la ciudad de São Paulo, conocido como *Carandirú*. La acción tenía como propósito reprimir un motín de presos. El descontrol de la acción militar resultó en la muerte de 111 presidiarios.

En el mismo año el artista realizó una compleja instalación en una Galería de arte que consistía en cubrir con asfalto a 111 piedras. Estas piedras luego eran impresas en plomo con el nombre de cada uno de los muertos. Las piedras sepulcrales, o *sema*, constituyen signos que el artista utiliza como *mnemesis* y a la vez, un culto a los muertos.

Por encima de cada bloque se observa una hoja de periódico zambullida en brea, que relata lo acontecido. En la pared se puede ver un texto del artista, casi transparente, pintado con vaselina. Sobre el texto, se cuelgan cajas con envolturas de diversos metales, conteniendo cenizas de páginas de la biblia quemadas. (Fig.169)





Figura 169- Nuno Ramos. 111. 1992. Escritos con letras pintadas con vaselina.

En otro lado, ocho bombillas enormes de vidrio son conectadas por mangueras a una máquina que produce humo. La máquina se prende a cada cierto intervalo de tiempo. (Fig. 170)

*Pienso que mi primera intención fue construir pequeñas cajas de memorias, utilizando lo que me había llegado: nombres de muertos y sus macabros instantes de publicidad (las noticias). Pinté con asfalto frío 111 adoquines, o pequeñas piedras, y las cubrí con brea. Después sobre ellos los nombres de cada muerto, impresos en plomo (linotipia), una noticia del periódico sumergido, mineralizado, en brea con las cenizas del 1 Salmo, quemándolo en homenaje a los muertos. Escribí sobre la pared, con letras invisibles de vaselina, un texto mío, anterior al suceso, pero que me parece muy próximo al resto de la exposición. Las pequeñas cajas sobre la pared, con revestimientos diversos, contienen cenizas de páginas de la Biblia y vaselina, brea y hojas de oro. (Ramos, En: Seligmann-Silva, 2006, p.43)*





Figura 170- Nuno Ramos. *111*. 1992. Ocho bombillas de vidrio conectadas y una máquina que produce humo a cada cierto intervalo.

Ante la imposibilidad de poder reaccionar ante un hecho tan lamentable, ante la estupidez de un acto cobarde y bárbaro, el artista decide grabar el acontecimiento de forma simbólica. Los discursos poderosos de Benjamin y Adorno en torno al Holocausto, parecen guiar el tono de la instalación de Ramos.

Adorno, en su *Crítica cultural y sociedad*, declara que: *escribir después de Auschwitz es un acto de barbarie*. Ramos parece percibir ese sentido al definir lo literal y obvio de una masacre con un gesto de rememoración abierto, contrario a cualquier intento de describirlo, de contarlo de otra manera, que no sea el de la aproximación e indefinición. (1949)

Este trabajo de Nuno Ramos se hace interesante para esta investigación por la metodología en torno a la memoria y su relación con un hecho real. Se trata de vincular la presencia de lo humano en algunos fragmentos de noticias o relatos, en un acto que pretende a la vez, rendir un homenaje y realizar una crítica social.



Ilustración 6- Fragmento retirado del piso del salón de pintura.

## 6. REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO CREATIVO

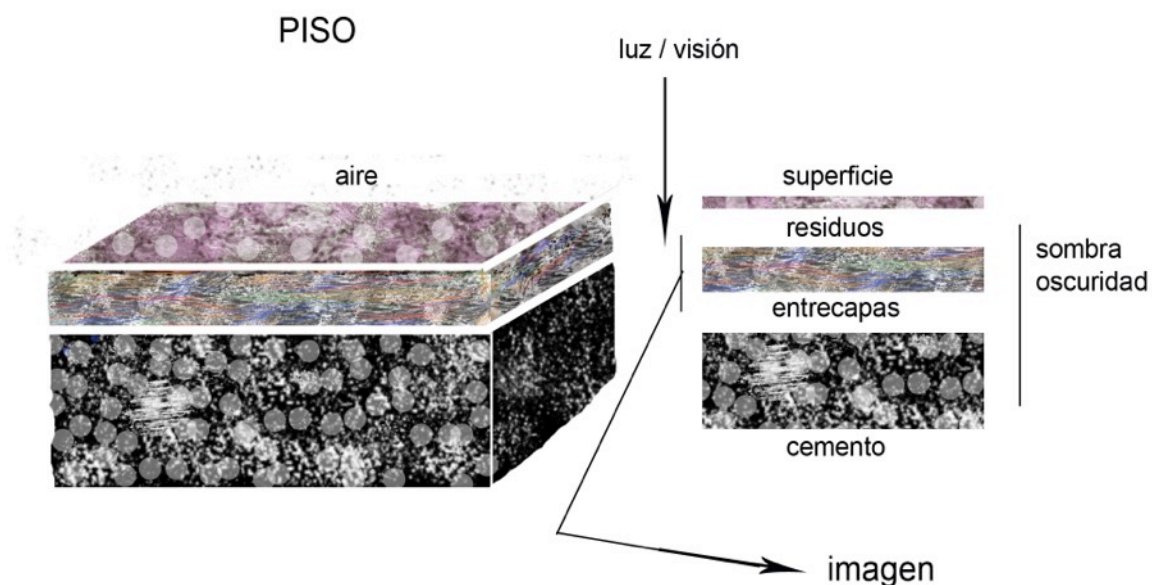


Gráfico 2- Representación de sección estratificada del piso del salón de pintura.

*La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica; pero ella está también en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el restrillo del excavador; en fin, está en el presente mismo de la arqueología, en su mirada, en sus gestos y en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual.* (Dibi-Huberman, 2011, p. 163)

En estas reflexiones finales, se analizan algunos temas de la investigación en conjunto con el proceso creativo de los trabajos prácticos en pintura. El Gráfico 2, representa una sección estratificada del piso e ilustra el material que ha sido objeto de esta tesis. En este capítulo, se describe el salón de pintura con sus características. Se presentan los métodos de trabajo aplicados a las superficies y su relación con la huella, el aire, el azar, la presencia y la ausencia. Realizar una investigación como esta resultó en un complejo montaje de ideas, fragmentos y planteamientos estéticos que incidieron

directamente en la producción de las obras presentadas.

El trabajo práctico centra su atención en un espacio físico determinado. Se trata del espacio de un salón de pintura ubicado en la Escuela de Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras (UPRRP). Este salón de siete por veinte metros, alberga un conjunto de asignaciones ofrecidas a los estudiantes cada semestre académico. Mayormente las asignaturas giran en torno a la pintura (Pintura básica, avanzada, experimental, gran formato, encáustica, fresco, entre otras). De igual forma, se ofrecen clases de dibujo, diseño y otros medios.



Figura 171- *Detalle de mesa de trabajo en el salón de pintura. 2013.*

Cada semestre académico, cerca de doscientos estudiantes toman los cursos que se ofrecen a diario. Los talleres son de 3 horas con intervalos de 15 minutos. Existe también un espacio de tiempo disponible, para que los estudiantes realicen sus asignaciones. Esto incluye un horario nocturno de lunes a viernes hasta las nueve de la noche y sábados hasta las cinco de la tarde. Además, los estudiantes poseen un espacio de almacén dentro del salón, que les permite guardar y a su vez tener libre acceso a sus materiales y herramientas.



En conclusión, este salón alberga un variado número de actividades y técnicas artísticas.

Todas estas actividades producen una gran cantidad de residuos que normalmente se acumulan en el piso, las paredes, las sillas, y usualmente marcan las mesas de trabajo. (Fig. 171)



Figura 172- Salón de pintura con caballetes. 2014.

Por lo general, el salón de pintura no se mantiene tan limpio como los salones de las otras sub-especialidades del departamento. Las mismas características del medio hace del proceso de limpieza una tarea complicada. Los óleos, los aceites y los solventes que se derraman en el piso de forma accidental no pueden ser removidos con un paño o con una escoba. La acción de barrer se complica, pues el movimiento de la escoba recoge residuos de pintura todavía húmeda, esparciéndolos por todas partes.

Desde hace varios años, la dirección del departamento ha desistido de mantener este espacio limpio de manchas, derrames de aglutinantes y agregados, limitándose



solamente a la remoción del polvo acumulado de tiempo en tiempo. En algunas ocasiones se ha preferido pintar por encima de las manchas utilizando una pintura industrial para pisos. Sin embargo, la misma capa gris vuelve a deteriorarse y a desintegrarse con el tiempo, haciendo del piso de cemento una especie de piel sucia y porosa nuevamente manchada. La pintura gris que tenía la función de homogenizar el espacio, en unos pocos meses, pasa a ser la base de nuevas marcas, aglutinando también las que estaban debajo de esa capa.

El piso del taller se ha convertido en un contenedor de restos y residuos de pintura, y recoge de igual forma, las dinámicas del trabajo colectivo. (Fig.172)

Los materiales y capas que se depositan sobre la superficie del taller parecen formar escrituras al azar, que luego son borradas y ocultadas por nuevas marcas. Estas se convierten en nuevas escrituras por nuevos protagonistas y a su vez nuevas generaciones que producen nuevas manchas.



Figura 173- *Detalle de una de las mesas de trabajo del salón de pintura. 2015.*

Desde hace una década dedicada a la labor de impartir cursos de pintura en este salón, se ha observado dos acciones principales: la actividad de producir arte y lo que queda de esa actividad principal, que no es un producto, sino un residuo o basura. (Fig. 173)

Se ha señalado, en los primeros capítulos de esta tesis, que nuestras miradas se concentran en lo que se produce, en el producto, y no en lo que queda luego de producir lo que se propone. Como ejemplo, los alumnos comúnmente realizan una pintura que puede tardarse entre dos y tres semanas y luego las presentan en una sección de críticas o en una exhibición colectiva.

Se observa del espacio del taller de pintura la acumulación de restos de materiales pictóricos sobre las mesas, el piso, paletas y paredes del salón a lo largo de los años, desde que el Edificio de Bellas Artes fue construido en 2004. Se suma a esta acumulación, varios intentos de raspar, limpiar y remover del salón el polvo y la suciedad natural que han contribuido, a través del tiempo, al propio desgaste y deterioro del piso. (Fig. 174)



Figura 174- Fernando Paes. *Detalle del piso del salón*. 2015

Se observa el piso, como un archivo informal de registros a través de la acumulación de manchas. Con el pasar de los años, estas superficies han adquirido una característica de palimpsesto, por sus múltiples capas de materiales que se van acumulando de forma lenta y continua, borrando las anteriores pero dejando vestigios de que existen, aunque estén ocultas.

Uno de los aciertos desde el comienzo de la investigación fue establecer un vínculo teórico con el pensamiento de Walter Benjamín. Este pensador que parece comportarse como un Sherlock Holmes persiguiendo huellas dejadas en los interiores de las casas y en las calles, fue una fuente constante de inspiración. De la misma

manera que Benjamin abandona la gran historia para rescatar a los restos y fragmentos que el tiempo ha dejado enterrado, este trabajo se concentró en rescatar los restos de pintura que eran ignorados. Tanto la figura del traperero, que selecciona los restos en la basura del día anterior y encuentra “tesoros”, como el *flâneur*<sup>86</sup>, quien deposita una mirada lenta y atenta a los detalles, buscando piezas para su colección, son figuras emblemáticas que acompañaron la investigación desde el principio.

## 6.1. EL AZAR

El azar pasa a ser un tema importante en este proceso de colección y re-colección de manchas a través del tiempo. El azar actúa en dos momentos: el primero corresponde a las marcas dejadas que van formando archivos aleatorios de registros de las actividades. El segundo corresponde al método de trabajo que aplicamos en esta investigación, como se describe más adelante.

En los dos momentos el azar juega un papel fundamental. El resultado es siempre una sorpresa. Nunca podemos anticipar las diversas reacciones químicas, la entrada del aire, la adherencia al piso y la acumulación de polvo.

En la investigación se encontraron varios artistas que utilizan conscientemente esta acción del tiempo y espacio. Como ejemplo, Carlos Vergara define su proceso creativo como juegos del azar. *No tengo control de las impresiones. Tampoco quiero tenerlo. Es un riesgo y una oportunidad. Un accidente intencionalmente provocado.* (Vergara, 1999)

El no tener control deliberadamente de los resultados, deja unos espacios vacíos que pueden ser ocupados por fuerzas de lo invisible superando a cualquier intento de representación controlada. Algunos artistas citados dirían que el azar es uno de los aspectos más importantes y ricos de sus trabajos, ya que la no intervención sobre el resultado final del cuadro proporciona ese “lanzamiento de dados”: lo único, lo irreplicable, lo incuestionable y lo siempre sorprendente.

Agnasi Aballí, por ejemplo, utiliza el azar de forma recurrente en su obra. En una entrevista a Sergio Rubira, indica que:

---

<sup>86</sup> Las figuras *flâneur* y traperero comparten numerosos rasgos. Las distinciones podrían venir de la asociación del *flâneur* con la actitud exhibicionista del *dandy*, quien quiere ser notado por la multitud. En contrapartida, el traperero comúnmente es ilustrado con un bastón y un saco, con una postura inclinada hacia abajo, recogiendo desechos que la sociedad arroja.

*Estos trabajos mantienen un equilibrio, una equidistancia entre control y azar. Me interesa trabajar sobre esta aparente contradicción, que procesos que parecen resultado del azar estén bien programados y regulados. También hay otros procesos en los que el resultado final no importa, está supeditado a la metodología de la que forma parte. Me refiero a obras como *Malgastar*, en las que he dejado secar dentro de los botes varios kilos de pintura. Realmente no me preocupa cómo se seca la pintura, qué ocurre con ella durante el proceso de secado, cómo se transforma, qué forma acaba adoptando. Lo importante es dejarla secar sin tocarla, sin hacer nada con ella, inutilizarla. Creo que el azar y la rutina son dos aspectos de la realidad que están absolutamente unidos, hasta el punto que es difícil establecer dónde acaba uno y empieza el otro. Podemos creer que controlamos los acontecimientos, nos esforzamos para conseguirlo, pero en realidad, y afortunadamente, nos vemos sorprendidos continuamente por situaciones inesperadas que atribuimos a la casualidad o al azar. (Aballí, 2009)<sup>87</sup>*

También se ha observado que el azar está presente en los varios intentos de “limpiar” el salón. Como por ejemplo, la acción de raspar las superficies revelan manchas que estaban ocultas. En el pasado se ha utilizado una máquina de lavado a presión con agua; en otros momentos se han utilizaron sustancias químicas para tratar de “limpiar” el salón. El resultado, frustrante para el que realizaba la tarea, terminaba por sentenciar el piso como un cementerio donde se deposita la obra muerta, donde las manchas se van enterrando por debajo de nuevas manchas acumuladas, formando estratos. Como consecuencia ya no es posible ver la capa original de cemento.

De esta manera se vincula el tema del azar, la indeterminación, el proceso caótico al método de trabajo de la parte práctica de esta investigación. Se trata de observar la acción del azar en la formación de las manchas y de provocar los accidentes para, de esta manera, registrarlos, formando un archivo de registros. Se concluye que un cierto control asociado a la provocación de accidentes, resulta en una muy efectiva forma de acercarnos al azar de forma consciente. El uso consciente de los materiales es evidente al componer con las imágenes recuperadas del piso. Todas las acumulaciones se organizan en un soporte, espacio-tiempo produciendo una imagen única, irrepetible.

Se observa el piso como un cuerpo en construcción, una especie de piel manchada, contaminada por la presencia de diversos materiales pictóricos que se niegan a desaparecer del todo, puesto que se convierten en el mismo resto de la materia.

Se puede inferir que la resistencia de las marcas corresponde a una cierta fragilidad del momento. Se adviene el abandono, el instinto por ignorar todo el polvo, las manchas, el “sucio” del lugar. Un salón de pintura tan frecuentado como este puede tornarse en un

---

<sup>87</sup> Disponible en: <<http://www.ignasiaballi.net>>.



ambiente tóxico, en un contaminante compuesto de pigmentos y partículas variadas que pueblan el aire e insisten en ser permanentes. En este sentido, las manchas pasan a constituirse como sombras, como elementos viles, dispuestos a ser ignorados.

## 6.2. LO NO-VISIBLE

Dos centenares de estudiantes de arte realizan sus labores académicas y artísticas cada semestre y depositan, aleatoriamente, intencional o accidentalmente, restos de pintura sobre el piso, sillas y mesas del taller. Pero entre estos mismos alumnos y para los que visitan el espacio, se prefiere ignorar esta característica del lugar. Es más conveniente utilizar el término “propio del lugar” para sobrepasar la confrontación de diversas imágenes sobrecargadas que compone la superficie. Los restos de pintura quedan fuera del alcance de la mirada. No por su materialidad, no por su visibilidad, sino por ser considerado algo a descartar, algo que está detrás de la mirada, en ausencia.



Figura 175- Detalle de paleta para mezclar pintura encontrada en el salón. 2015.

*La mirada, encerrada en los límites de la prisión, inventa las miradas transgresoras de los telescopios, los microscopios y sus variedades. Así, trasgrede los límites fisiológicos. En la exterioridad sensible permanece invisible, en general, lo insignificante. Pero ¿qué es lo insignificante? (Lapoujade, 2001, p. 14)*



Como señalado en algunos capítulos de este estudio, la mirada que no se contenta con ejercer la función de registro, es considerada insignificante. Tal registro es la retención de algo que merece la atención del que la observa.

Sobre lo particular de cada mancha, son observables distintos tipos. Estas podrían corresponder a un momento específico, a un ejercicio específico de color, de aguada, de mezcla, de intentos de reproducir tal o cual artista o estilo. En el fragmento del salón es posible encontrar, a través del resto, referencias a la historia del arte. La superficie del taller está determinada por una aureola de disciplina, de imaginación, de pensamiento, del uso y el paso del tiempo.

En el intento de interpretar la historia de la pintura a través del resto, se ilustra una paleta de pintura abandonada en el salón. (Fig. 174)

Seguramente fue utilizada para pintar un cuadro, no se puede asumir si era figurativo o abstracto, pero sí se puede determinar sus colores y mezclas. Las mezclas de colores que, en la paleta del pintor puede darse al azar, sin la menor intención de componer o articular una imagen, formula un interesante enunciado en la observación sobre el fragmento. En este sentido, los movimientos del pincel sobre la paleta del pintor son comparables a los movimientos del ratón (*mouse*) de la computadora. El primero produce manchas de colores de forma aleatoria y el segundo, movimientos igualmente aleatorios. Se constata el desvío de la mirada, que se concentra en el producto y no en el proceso, que son los detalles que forman parte de la obra pero permanecen en el campo de lo *no-visible*.

De manera obvia, las críticas y reflexiones que suelen producirse luego de terminada una lección, un ejercicio o un proyecto, se concentran en el objeto que se produjo y se olvidan todo lo demás. Sin embargo, dicha relación *enseñanza-aprendizaje*, que es el norte de nuestras academias y universidades, está lejos de producir una dialéctica auténtica basada en la observación de todos los fenómenos que agrupan el acontecer de la pintura, sean ellos visibles o *no-visibles*.

Dentro de este modelo, es pertinente las reflexiones de Luis Camnitzer con relación a la enseñanza del arte, ya que dedicó 30 años de su vida a impartir cursos en una Institución norteamericana:

*La declaración que la forma es lo que envuelve a la obra y por lo tanto es lo que permite el primer contacto del observador es obvia al punto que uno piensa que no merece ser dicha. Y sin embargo ese hecho y su superficialidad implícita y literal determinan no solamente la relación que establecemos con la obra sino también con todas las teorías artísticas. (Camnitzer, 2014, p.1)*

Nuestra mirada se concentra en el objeto visible, lo que resulta de las teorías transmitidas del continuo embate entre las ideas y productos. Se ignora, por lo tanto, el hecho de que detrás de un texto, existe un subtexto y detrás de este, un contexto. Al final, lo que se considera en esta investigación, son las entrelíneas, lo *(in)visible* de la acción de hacer arte.

No se trata de ignorar el producto, que es el resultado de un determinado proceso. Esta misma investigación se demuestra a través de un producto y las obras aquí presentadas son, de igual forma, un producto. De lo que se trata esta reflexión es de evidenciar el proceso, de registrarlo, de hacer visible todos los elementos ocultos. De ir mucho más allá de lo presentado como producto final, y de transmitir estos fenómenos invisibles a los mismos alumnos que participaron en la producción de las manchas.

La contradicción existente entre proceso y producto genera la sensación de fracaso. Según Bataille, *el fracaso está asociado con el deseo de trasgresión, del riesgo a lo desconocido, de la experiencia del no-saber.* (Dias, 2009, p.275)

La contradicción existe a partir del momento que se utiliza imágenes para describir un pensamiento. Se entiende que la sociedad contemporánea camina hacia la desintegración de lo visible, a través de la espectacularización de la imagen, la repetición sin fin, la masificación de lo visual en plataformas digitales como *Youtube*, *Facebook*, teléfonos inteligentes, etc, donde el espectador es productor, editor y crítico de sí mismo y de otros. Se genera, entonces, una *desconfianza de la imagen*, de todo lo visual. Ver ya no es suficiente para generar una dialéctica, y lo que vemos no necesariamente es real. Se percibe que los mismos alumnos ya no se detienen al analizar una imagen. Su inmediatez, producto de la velocidad de los tiempos y la aceleración en la producción y propagación, establece una ceguera permanente, un descredito en lo que vemos.

Esta investigación se dirigió entonces a trabajar con la memoria del lugar donde se produce el arte. Cientos de individuos frecuentaron el espacio y dejaron sus energías y sus vestigios anónimos, sus rastros pictóricos. Esta acción se ha repetido, metódicamente, durante diez años.

Cuando se mira desde otro ángulo a los restos de las actividades que se realizaron, es posible observar, de una manera utópica, la formación de ciertos vínculos de comunidad a través del desecho, que conforman un lugar común, una fosa colectiva de éxitos y fracasos entre todos los individuos. La observación al desecho, por lo tanto, permite demostrar un intento de unificación, desde su aparente insignificancia y anonimato.

### **6.3. ARCHIVO DE HUELLAS**

Los registros del piso que son transferidos al lienzo, se constituyen como un archivo de huellas, un mapa cartográfico del lugar y las energías de las personas que lo frecuentaron. El archivo como registro de los registros aparece como una forma de preservar y coleccionar los vestigios y marcas encontradas en el salón. Este archivo se compone de transferencias y de restos hallados. Pequeños fragmentos se desprenden de la acción de raspar las superficies, en una recolección acumulada de polvo, pigmentos y pintura.

*De ahí una paradoja: esa descripción no trata de rodear las actuaciones verbales para descubrir detrás de ellas o por de-bajo de su superficie aparente un elemento oculto, un sentido secreto que se encava en ellas o se manifiesta a través de ellas sin decirlo; y sin embargo, el enunciado no es inmediatamente visible; no se da de una manera tan patente como una estructura gramatical o lógica (incluso si ésta no es enteramente clara, incluso si es muy difícil de elucidar). El enunciado es a la vez no-visible y no-oculto. (Foucault, 1979, pp. 183-184)*

Esta investigación no trató de describir el escenario principal de la pintura, sino los bastidores de esa escena. No existen actores presentes, solo indicios de que estuvieron ahí a través de sus rastros más insignificantes, lo que descartaron. Lo que se ve es lo que se dejó atrás, lo que no importa, lo que es tratado con indiferencia, lo nada o casi nada.

Como señala el artista mexicano Gabriel Orozco: *Mi obra puede hablar del desperdicio, de la pobreza, o lo que llamamos basura, pero es la idea del desperdicio lo que me motiva.* Por lo que rescatar los desechos de pintura, descartados y olvidados, y convertirlos nuevamente en “pintura”, cosificada, visible, permite una mirada al medio desde el resto, en su aura reciclada y restaurada. No obstante, se reconoce el carácter contradictorio de registrar y recoger estos acontecimientos para convertirlos en un producto, una imagen. (Orozco, 2005)

Las reflexiones de esta investigación giraron en torno a la pintura y sus lenguajes, sus características físicas visibles y *no-visibles* y su aura. Rehacer la pintura desde sus sobras y restos equivale a un gesto de rescate de la pintura misma. En última instancia, un homenaje a la pintura desde el desecho, ya que el objeto de representación es representado a través de lo que sobra, de los fragmentos de pequeños acontecimientos en lo discurrido de la práctica diaria de pintar. Es, a la vez, un gesto de observación hacia la pintura como lenguaje, referenciando a la propia pintura. En otras palabras, el piso de este salón es un organismo inanimado en constante transformación debido a la continua absorción de innumerables energías bajo el sombrero amplio del nombrado “lenguaje pictórico”.



Figura 176 - Fernando Paes. *Memorias en blanco*. 60 x 140 cm. Materiales variados sobre tela. 2013.

Por tal razón se utiliza las características del medio pictórico para incorporar los restos de pintura, y no otro tipo de registro como podría ser el fotográfico. Según Apezteguía Bravo, Joan Fontcuberta define la imagen fotográfica como una “huella diferida”, en contraste con la “huella directa”. Ejemplos de huella directa se observa en: (1) el Sudario de Turín, (2) las antropometrías de Klein, (3) las sábanas de Senise, (4) las pinturas/monotipias de Carlos Vergara, (5) Las monotipias de la dupla González/Gómez, (6) los mapas collage de papeles encontrados en el barrio de Mark Bradford, (7) Las sombras pulverizadas de Parmeggiani, entre otros ejemplos. (Apezteguía Bravo, 2003)

El trabajo práctico se presenta utilizando el concepto de la *huella directa* reproduciendo técnicas similares a la los artistas mencionados. De los restos de una pintura a otra pintura a la que se pretende desplazar. En dicho desplazamiento el registro pictórico

del espacio se incorpora en este presente siempre ausente. Como se puede observar, el resultado final del cuadro-objeto es una pintura. Sin embargo, es una pintura hecha por miles de partículas apropiadas y rescatadas de las superficies del salón, realizada por cientos de individuos. La mezcla de colores ya está hecha, es dada por el mismo piso, entre el polvo, lo sucio y las sobras de pintura. (Fig. 176)



Figura 177- *Estudiantes realizando un proyecto de clase. 2013.*

En cada registro de la superficie se insinúa la presencia ausente de lo humano dentro del contexto del espacio. Es importante enfatizar que en el espacio vacío del taller el ser humano está ausente, solo quedan sus huellas y los vestigios de su presencia. (Fig.177)

El trabajo práctico es, por lo tanto, el resultado de una mirada arqueológica al piso. Una curiosidad por saber que hay detrás de las últimas capas de este registro ciego. Las capas, entonces, se convierten en estratos que terminan siendo seccionados, seleccionados, clasificados, como indica Bourriaud:

*La figura del arqueólogo, que utiliza o produce planos para situarse tanto en el espacio como en el tiempo (...). Esta figura determina la relación existente hoy día entre el artista y los objetos que expone: muestras extracciones, huellas que hay que clasificar tras haberlas extraído de su medio natural. (Bourriaud, 2008, p.19)*



## 6.4. LOS MÉTODOS DE TRABAJO

El trabajo práctico es un trabajo en progreso que va a la par con los cuestionamientos desarrollados durante el período de la investigación. Utilizando el sentido que Didi-Huberman se refiere al Atlas de Warburg: “*Work in progress stricto sensu*”. (Didi-Huberman, 2011, p.51)

Se utiliza esta cita para describir el carácter inestable e inconcluso del proceso creativo. Como ejemplo, es interesante percibir los cambios antes y después de la investigación iniciada en 2013, y de cómo el rigor teórico cambia los resultados inicialmente previstos. El trabajo se concentró, primeramente, en apropiar la piel de los restos pictóricos en estratos seccionados. La idea inicial era de transferencia, por lo que se utilizó la técnica del *arranque encolado*, ejemplificado en el trabajo de Patricia Gómez y María Jesús Gonzáles.

Para esto, el lienzo recibe un tratamiento de sudario. Es adherido y presionado contra el piso, después arrancado, no sin antes pasar por un tiempo que permite registrar más que las manchas del piso. Se trata de buscar su “energía corporal”, en referencia al trabajo de Yves Klein. Se trata de que ambas materias se entremezclen en una permanente comunión que resulta en un *encarnado invisible*. (Cauquelin, 2008)

Es observable que, cuanto mayor el tiempo de secado y absorción, mayores son el número de marcas registradas, algunas sutiles y transparentes.

Se hace importante volver a mencionar la variedad de materiales de pintura que se encuentra en el piso del taller, como óleos, encáusticas, acuarelas, acrílicos, temperas, frescos, entre otros. Estos no son necesariamente compatibles entre sí. Las capas se acumulan y se constituyen a partir de diversas reacciones químicas. Algunas partes pueden adherir al lienzo y otras simplemente se quedan en el piso.

Por esta razón el lienzo es dejado en el piso por un tiempo extenso, y recibe intervenciones “colectivas” de diferentes índoles, como nuevas manchas y algunas intervenciones intencionales. Cuando es arrancado, estas intervenciones se incorporan a las capas de pintura, en un proceso que el músico y arquitecto italiano Marco Trevisani señala como *escamotage*. Según el autor, existe un aspecto geológico en la presentación de las “capas” que complementan el concepto de estratificación pictórica. Los estratos van formando una composición aleatoria y rítmica en *pequeñas*

*variaciones en patrones parecidos que, aunque su percepción superficial no parezca, se modifican.* (Trevisani, 1997)

De los registros “topográficos” del taller de pintura, con sus “desdibujos” arquitectónicos, según el crítico de arte puertorriqueño Rubén Alejandro Moreira, sugieren *mapas palimpsestos escamoteados* del espacio. Son registros de un espacio que presentan, además de lo ausente, una percepción del tiempo y la memoria. (Moreira, 2004)



Figura 178- Fernando Paes. *Agua y fuego*. 24 x 30 cm. Materiales variados sobre tela. 2013.

Por otro lado, existe la noción del tiempo perdido, un intento de registrar la basura, lo que resta, lo que se desperdicia, lo que sobra. Las reflexiones sobre el resto y el polvo, empezando por Duchamp e incorporando nociones de pereza e inactividad señalados por Hernández-Navarro sobre la obra *Criadero de polvo*, acentúan la idea de abandono, de inacción, esenciales para que lo *in-visible* se manifieste. (Fig.178)

Hernández-Navarro define el concepto de infraleve de Duchamp como *la insuficiencia de la visión para captar esos mundos otros que habitan la materia*. El tiempo aparece como el creador del polvo y su trazo es el de la duración. El polvo, por lo tanto, está a la sombra de lo visible, nombra la destrucción, el exterminio. (Hernández-Navarro, 2014, p. 20)

En este método de *arranques encolados*, el lienzo es pegado y arrancado muchas veces, incorporando variados patrones de líneas y trazos principalmente por la entrada del aire en el proceso de unión de una superficie con la otra. (Fig. 179)

La presencia del aire proporciona espacios ausentes, vacíos, que formulan diferentes enunciados como mapas, paisajes o caminos.



Figura 179- Fernando Paes. *Diurno y nocturno I*. 170 X 422 cm. Materiales variados sobre tela. 2013.



Figura 180- Fernando Paes. *Diurno y nocturno II*. 150 X 142 cm. Materiales variados sobre tela. 2013.

El aire proporciona la inclusión de variados patrones y se da al azar. Cuando el lienzo es arrancado del piso, es siempre una sorpresa. Esta acción de pegar y arrancar, se



puede repetir por decenas de veces. (Fig. 180)

La piel del soporte (lienzo) puede confundirse con la piel manchada de la superficie de cemento. Algunas veces el espesor de las capas transferidas al lienzo superan por mucho el espesor del lienzo. Algunas piezas son trabajadas en ambos lados, lo que confiere un aspecto de doble huella a contraparte. (Fig. 181)



Figura 181- Fernando Paes. *Folhagens*. 170 X 242 cm. Materiales variados sobre tela. 2014.

Posteriormente, varios pedazos de lienzos son unidos por costura. Algunas veces las uniones se hacen con ambos lados del lienzo, invertidos. Las costuras de fragmentos permiten crear variaciones rítmicas, como es el caso de *Diurno y nocturno*, *Folhagens* y *Traza*. (Fig. 182)

Se hace importante volver a mencionar que el color de la paleta de los trabajos ya está hecha, son parte del piso del salón. Están hechos por cientos de personas que depositaron estos fragmentos. Al pegar y arrancar varias veces, se mezclan tonalidades, proporcionando tonos inesperados y transparencias. Las dimensiones de estos trabajos reflejan ciertas partes del piso del salón. En *Círculos ausentes*, se trabajó en dos mitades del salón. (Fig.183) El área del piso fue seccionado, y dos grandes pedazos de lienzo intercambiaban de lado a lado. De esta forma, luego de realizar veinte secciones de pegar y arrancar, estas dos partes se unieron por costura.



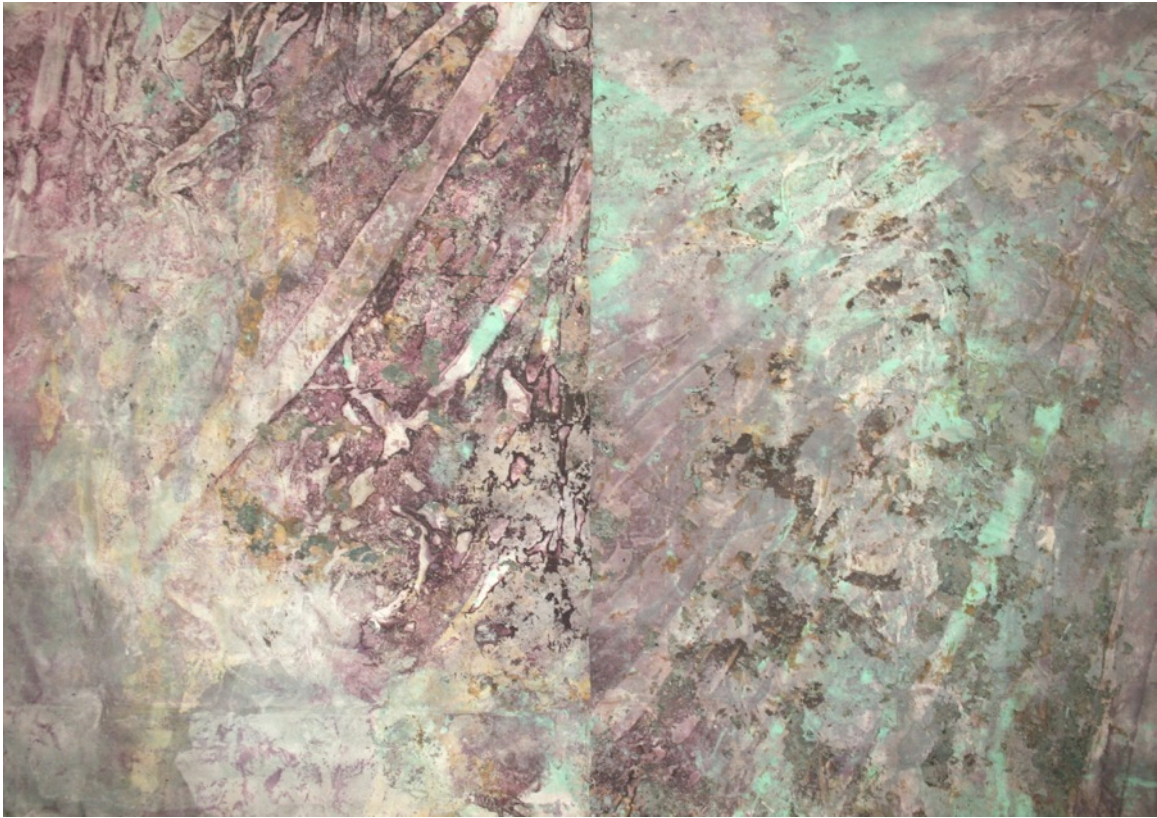


Figura 182- Fernando Paes. *Traza*. 180 X 222 cm. Materiales variados sobre tela. 2014.

Se observa en *Círculos ausentes*, las marcas de latas de pintura que son utilizadas por alumnos y que marcan la superficie del salón. Sin embargo, no es posible "verlas" a simple vista. Estas marcas están ocultas entre muchas otras capas. Con el método de pegar y arrancar, dichas marcas salen a la luz, junto con una variedad de gestos y manchas que permean la membrana del piso. (Fig. 183)

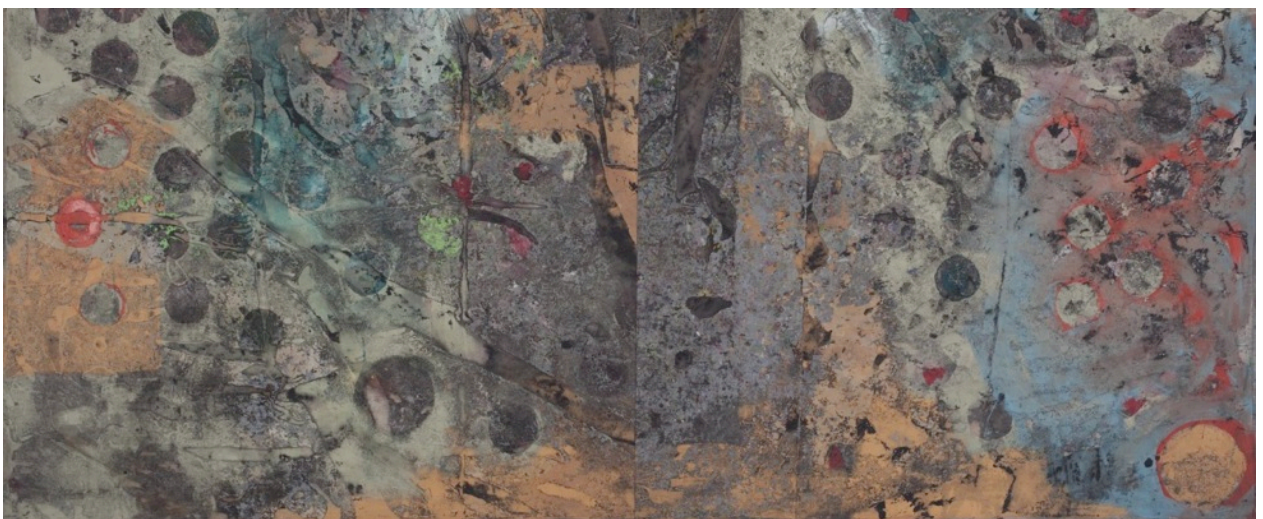


Figura 183- Fernando Paes. *Círculos ausentes*. 190 x 500 cm. Materiales variados sobre tela. 2015.



### 6.4.1. El método del ácido

Un método nace a través de los análisis de textos. La aplicación del ácido diclorometano o cloruro de metilo ayuda a desprender del piso las capas de pintura fundidas entre sí en la superficie de cemento. El rigor técnico sigue en la selección y observación de los fragmentos levantados, y su posterior resignificación. (Fig. 184)



Figura 184- Fernando Paes. *Fragmento del raspado del piso por ácido*. 2015.

En este método, iniciado en el 2015, la superficie es intervenida por medio del ácido. El calor producido por el ácido, desprende la pintura acumulada. Esa piel es levantada utilizando una espátula, y es transferida a otra superficie. La inactivación del ácido se da por una mezcla de pegamento blanco y agua. Cuando seca, las mismas "pieles" se adhieren a la superficie rígida, un panel de policloruro de vinilo. Estas "pieles" van formando nuevos estratos al superponerse a otros, y adquieren tridimensionalidad.

Se trata de un método indirecto de registrar las marcas y restos del piso del salón, si lo comparamos con el método anterior, de huella directa. Los fragmentos levantados son tratados y transportados al medio de presentación. De esta forma, se constituyen como *décollages* y *collages*. (Fig. 185)

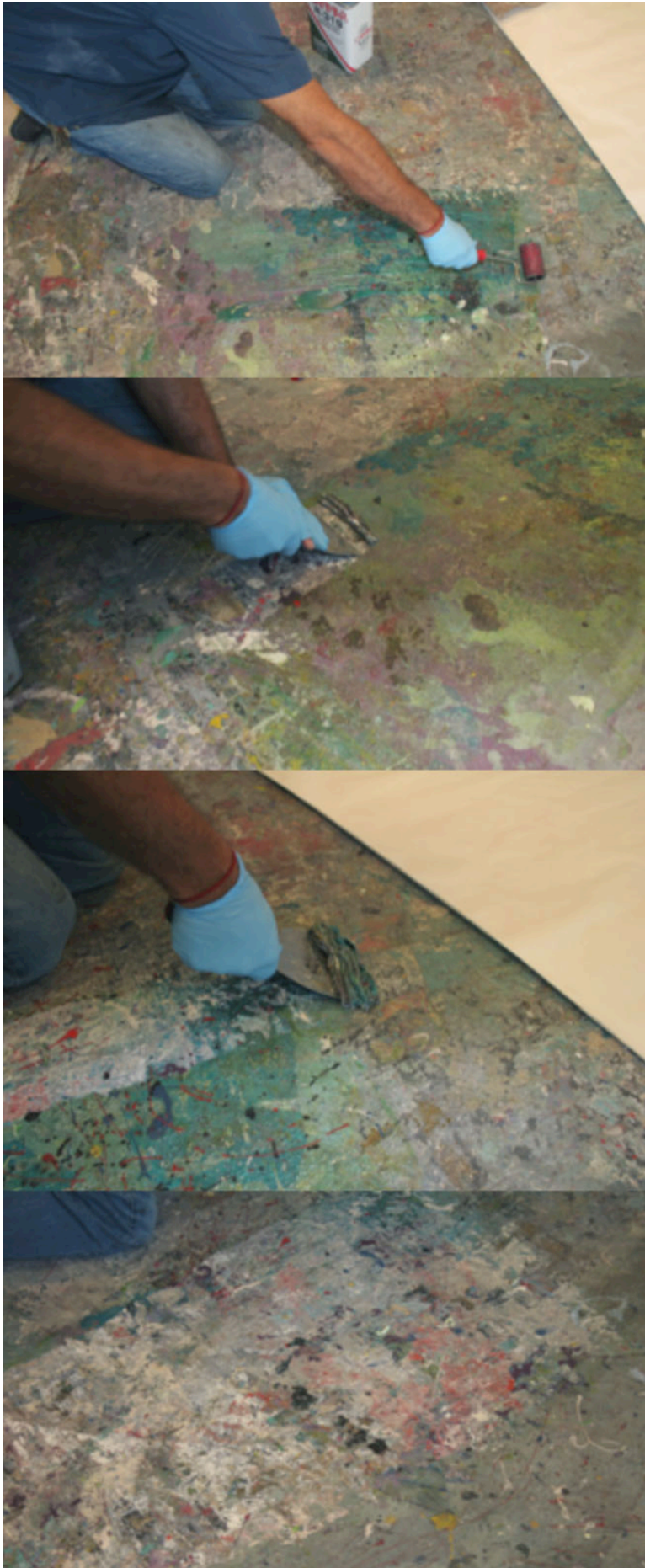


Figura 185- Fernando Paes. *Método de raspado del piso por ácido*. 2015.





Figura 186- Fernando Paes. Acumulaciones I. Materiales variados sobre P.V.C. 20 X 36 cm. 2015.

Este método permite trabajar con la noción de documento histórico. Los fragmentos retirados del piso son elementos reales y contienen materiales variados de las actividades realizadas en el salón. (Fig. 186)

De esta forma, estos trabajos son archivos vivos de estas actividades y de sus participantes. Los trabajos, en su conjunto, forman un documento de los vestigios del salón de pintura. Estos fragmentos ya están hechos, en el piso. El único gesto en la elaboración de estos trabajos, es la acción de extraer del piso y depositar en otro soporte. No existe ninguna manipulación externa, más allá de esta acción. El artista no elabora, sino agrupa, organiza, dispone una serie de fragmentos reales, en un espacio dado.

Una comparación con los trabajos de Robert Rauschenberg, de la serie *Dirt Paintings*: estas pinturas fueron realizadas con tierra y elementos orgánicos. Con el tiempo, el moho de color azul y varios organismos surgieron, produciendo una composición azarosa. En esta serie, Rauschenberg reta el rol autoral del artista, dejando que la



incerteza y el azar se relacione intrínsecamente con su creador. Lo interesante de estos trabajos es que no se puede observar ningún gesto visible del artista. (Fig. 187)



Figura 187 - Robert Rauschenberg. *Dirt Paintings (for John Cage)*. 1953.



Figura 188- Fernando Paes. *Rastros y Restos I*. Materiales variados sobre P.V.C. 36 X 70 cm. 2015.



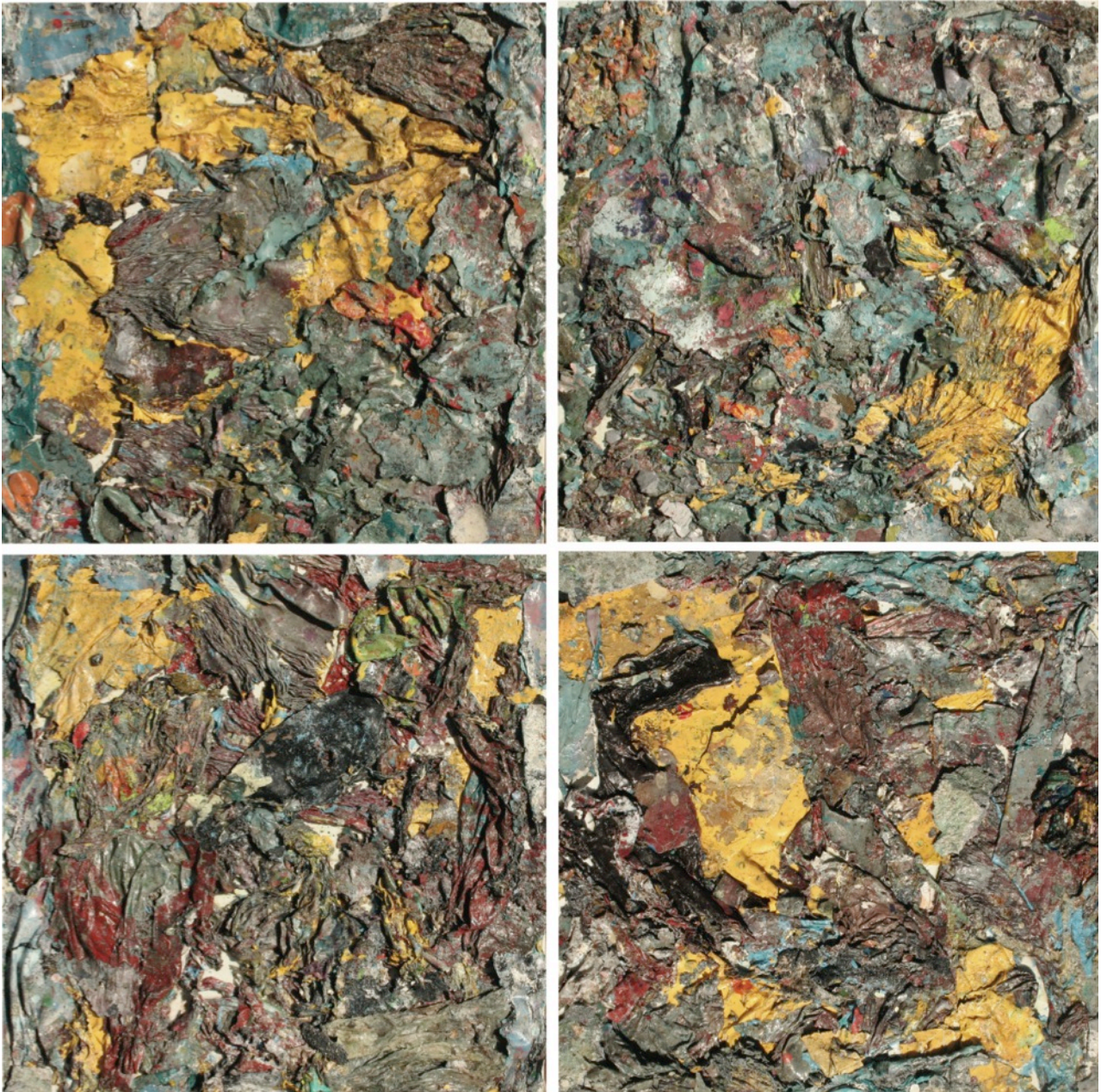


Figura 189 - Fernando Paes. *Rastros y Restos IV*. Materiales variados sobre P.V.C. 80 X 90 cm. 2015





Figura 190- Fernando Paes. *Rastros y Restos I*. Materiales variados sobre P.V.C. 90 X 90 cm. 2015.



#### **6.4.2. Los dos métodos combinados**

Luego de realizar varios trabajos aplicando el ácido y transferencia del material recolectado a la superficie de policloruro de vinilo, se combinó el método de pegar y arrancar con el método del ácido.

En este grupo de trabajos, el soporte es el lienzo, que es sometido varias veces al proceso de impresión del piso. Luego, se selecciona partes que son unidas por costura. Las "pieles" levantadas del piso son depositadas en esta superficie, contrastando los registros de la impresión con el material recolectado.



Figura 191- Fernando Paes. *Rastros y Restos II*. Materiales variados sobre tela. 67 X 70 cm. 2015.





Figura 192- Fernando Paes. *Rastros y Restos III*. Materiales variados sobre tela. 67 X 125 cm. 2015.

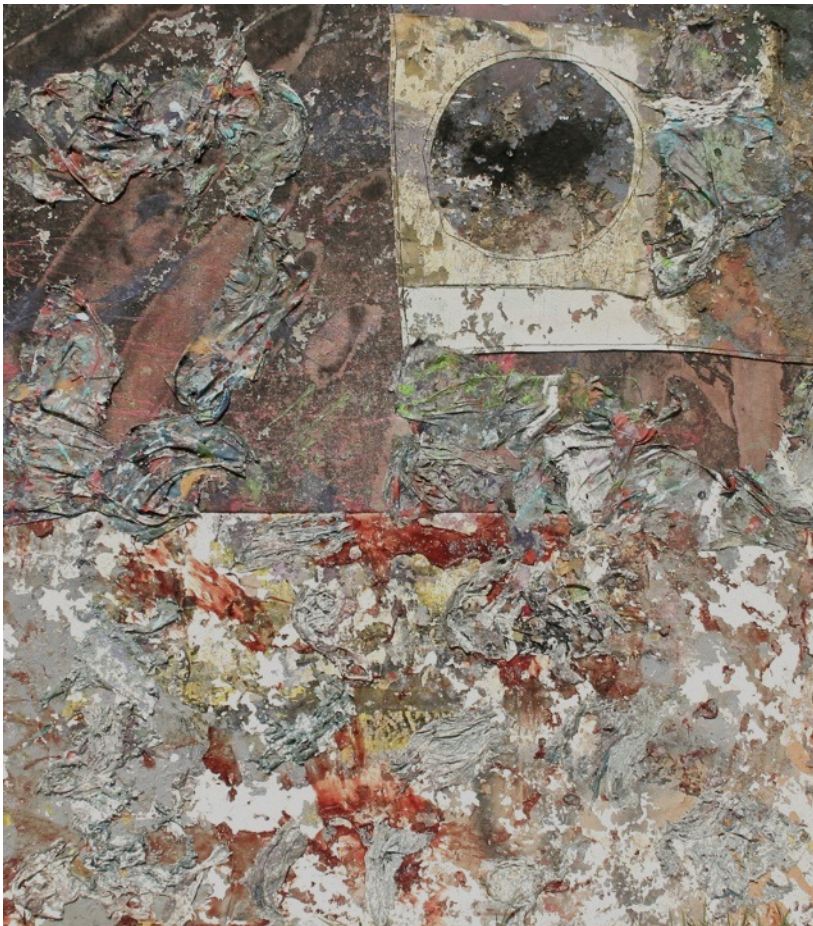


Figura 193- Fernando Paes. *Rastros y Restos V*. Materiales variados sobre tela. 2015.

## **6.5. VESTIGIOS BA-217**

En agosto/septiembre de 2015 se realizó una exposición individual con algunos resultados de esta investigación. La muestra titulada *Vestigios Ba-217*, exhibida en la *Galería Espacio Área* ubicada en Caguas, Puerto Rico, presentó una serie de 15 pinturas en gran y pequeño formato teniendo como tema principal las marcas, restos y vestigios del salón *Ba-217*, o salón de pintura de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico.

En la exposición fueron presentados los tres métodos trabajados durante la investigación: los arranques encolados, el raspado por ácido y la combinación de ambos. La muestra representa los resultados de lo investigado. La investigación sigue su curso en los intentos y experimentos que se realizan al momento. Estos están abiertos a futuras transferencias y estudio.

En este sentido, se considera el trabajo incompleto e inconcluso. El sentimiento de fracaso es inevitable pero, de igual forma, potente. El artista brasileño Nuno Ramos señala que: *no debo completar todo. Es necesario encontrar la manera correcta de fracasar.* (Dias, 2009, p. 280)

La indefinición permite estar disponible para experimentar con algo nuevo. La naturaleza misma del proceso creativo es indefinible. En la exposición *Vestigios: Ba-217*, se pudo observar las contradicciones entre los tres métodos aplicados. Estas surgen por la presentación de las superficies del salón de pintura en una sala de exhibiciones y en cuadros que, inevitablemente, son objetos para la apreciación y el consumo.

Sin embargo, este juego entre la pérdida, el error y la insatisfacción, es lo que permite la sensación de libertad, de inconformidad y de las posibilidades abiertas.



**Fernando Paes**  
 August 15, 2015

**Project**  
 Vestigios BA-217



**Press Realease/Comunicado de Prensa**

Comunicado de Prensa / Press Release

FERNANDO PAES

VESTIGIOS BA-217 por Fernando Paes, se nutre del salón de pintura de la escuela de Bellas Artes de la UPR (BA-217) por el cual un centenar de estudiantes han realizado sus proyectos artísticos todos los semestres. Estos proyectos producen residuos que se van depositando en el piso del salón, formando estratos y capas de materiales diversos de pintura. Después de 10 años, el piso ha adquirido un aspecto de pailimpsesto, el trabajo establece un proceso arqueológico al arrancar o levantar por medio del ácido, las pieles de piso, para convertir ese material de desecho (no-visible) en nuevamente una pintura (visible) glorificada. Vestigios BA-217 cuenta una historia a través del resto, de lo que se desecha del mismo acto de pintar. Los fragmentos son testigos y vestigios del tiempo, de múltiples autorías, de muchos individuos que las crearon aleatoriamente, sin darse cuenta.

Reviews







## **6.6. RESEÑAS DE LA EXPOSICIÓN**

### **6.6.1. De piso a pared**

*Publicado en la Revista Visión Doble. 15 de septiembre de 2015. Disponible en Web: <<http://www.visiondoble.net/2015/09/15/de-piso-a-pared/>>*

Por: Jorge I. Ocasio

La necesidad de la conservación del patrimonio cultural no es una preocupación reciente, pero sí conforma un asunto al que se le está prestando, paulatinamente, mucha atención. Para que dicha conservación sea la adecuada, existe un personal especializado que se encarga de hacer los estudios de la misma y así averiguar cuáles son las condiciones necesarias que debe tener lo estudiado para ser preservado. Uno de los procesos que resulta más útil, no solo en la conservación sino en el estudio de una obra en sí, es la fotografía, y no solamente la digital, la cual tiene una capacidad ilimitada de información, sino aquellas imágenes realizadas con rayos X o luz infrarroja. Las diferentes maneras en que la tecnología permite observar una obra nos conduce a apreciar detalles que a simple vista no se apreciarían. Entonces, no debe sorprendernos que, cuando se estudian las piezas de grandes artistas, se logren ver algunos intentos, borradores o manchas de pintura debajo de la magna obra final ante nuestros ojos.

Fernando Paes (Brasilia, 1967), en su exposición *Vestigios BA-217*, muestra las capas que forman los restos de materiales de pintura que se depositan en, lo que para él en sí es una obra de arte, el suelo del salón de pintura en el Edificio de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico – Recinto de Río Piedras. El artista presenta características que no son visibles, a plena vista, del piso de lo que ha sido su aula de enseñanza durante los últimos diez años. Para lograr su planteamiento en la muestra no utiliza lo más avanzado en tecnología, sino que regresa a técnicas que ha usado a lo largo de su carrera artística. Existe parte de la obra que la obtiene trabajando de manera arqueológica en el suelo. Paes escoge el área que va a trabajar y la divide en un recuadro. Utilizando ácido, pegamento y agua, despega parte de la pintura que se ha acumulado en el aula durante la impartición de clases. Al despegar la pintura, inmediatamente la misma pasa a la tela. Y es esa inmediatez donde se encuentra lo divertido de su producción, donde el artista se arriesga a jugar con el azar. Otra técnica que utiliza es aún más azarosa: la pega va directamente al suelo, coloca la tela en el espacio que elige y al día siguiente la arranca. Con ambas técnicas, el artista logra mostrar capas que para él y los estudiantes que merodean el salón no eran conocidas. A diferencia de lo que sería una muestra fría de lo que yace sobre el suelo, el artista crea unas nuevas capas con la composición de sus obras, las cuales no necesariamente reflejan lo que se podía haber encontrado en el aula. Mientras saca pintura del suelo, va creando unas piezas en las que, algunas veces, el color dominante no es el que se esperaba encontrar y, muchas otras, había



otro color mucho más intenso a pulgadas de distancia. Otros factores externos como lo es el aire que se atrapaba entre la tela y la pintura le otorgaban una textura inesperada a la tela. La pintura de Paes es activa y la acción se ve en sus obras. No es una pintura sobre un taburete; se trata del proceso de un artista que crea en el suelo con el material que encuentra.

Este último aspecto de su pintura tampoco es algo nuevo para él, ya que sus obras asombran en múltiples ocasiones por el material que emplea. Por ello, Paes afirma, sin dudar, que es una continuación de lo que ha sido su trabajo tanto artístico como docente. Lo que sí resulta innovador en su obra es que la paleta de colores ya está previamente determinada por lo que aparece sobre el salón, del que todos coinciden en señalar que es un taller sucio, para que para él es un espacio lleno de vestigios. Todas las capas que el removía eran huellas de los estudiantes que han pasado por su clase, que han tirado la pintura al suelo y que muchas veces imitaban la manera de crear de Jackson Pollock. En este sentido, la paleta la heredó de estos estudiantes. Es una especie de colaboración del artista con autores anónimos.

No hay duda de que la técnica de Paes se percibe en el espacio de la galería, pero es innegable también la presencia de los estudiantes asomándose a través de los colores de las piezas. Eran ellos los únicos que dejaban huellas en el salón hasta que él decide remover pintura del suelo. Ahora la historia del salón ha cambiado; aquel que representaba a los estudiantes ahora ilustra además la intervención del profesor. La interacción entre aula, estudiantes y profesor es clave y se presenta en muchos aspectos de la exposición. Paes es consciente de estar cambiando la historia del salón por completo, algo que no le estremece demasiado, ya que menciona que sabe que las capas seguirán acumulándose en el transcurso de los años y que, en menos de cinco años, el material que quitó ya habrá sido reemplazado, lo que da a paso a una nueva oportunidad para seguir creando con este material.

Es entonces en la galería donde el espectador se une a esta interacción. Al llegar a ese espacio, se aprecia la confrontación entre lo que era el BA-217 y lo que el artista quiere narrar de dicho lugar. Es en esta otra fase donde el trabajo de Paes gana profundidad y adquiere valor. El espectador necesita averiguar qué es lo que ha ocurrido en el salón y qué es lo que el artista ha añadido a la historia. Resulta ideal traer a colación *Aire de París* (1919), de Marcel Duchamp, una ampolla de vidrio que él lleva a Nueva York y ofrece como regalo a un amigo. Paes trae a la galería el “suelo de BA-217”, y en sus piezas se percibe el aura (*aire*) del salón. Las obras podrían convertirse en reliquias del mismo. Entonces así, como la ampolla de vidrio de Duchamp, adquiere un valor más allá del establecido, con el suelo del aula en la galería haciendo lo propio.

Cabe mencionar una parte del trabajo que no es posible apreciar en el espacio de exhibición y es la marca que el artista deja en el salón. Restos de telas adheridos al suelo dan un nuevo

talante a la galería. Entonces el piso, a su vez, se convierte en los vestigios de lo que es la exposición. El artista logra alterar la historia del salón y de la galería. Invita a cuestionar qué de la obra hay en el salón y qué del salón hay en la obra. Esta confrontación, donde trazar una división es imposible, lleva a pensar en los *Merzbau* de Kurt Schwitters. Este artista alemán cambiaba la historia de la arquitectura en la que habitaba, a través de un cúmulo de objetos que muchas veces eran cubiertos por otros y otros eran olvidados. Paes, aunque elimina capas para crear otras, en sus piezas reconoce el hecho de que dicha acumulación continuará.

Lo ideal para Paes sería traer el piso del salón, tal y como está, a la galería, ya que piensa que el mismo contiene un aura que los otros no tienen y lo considera como un archivo vivo. Pero al no poder llevar a cabo esta traslación, presenta obras que se pueden pensar como reliquias del BA-217, como ruinas del salón que no puede rescatar por completo, dada la continuidad del mismo. Esta continuidad de las obras en la galería son la evidencia de la vasta y desconocida cantidad de material depositado en el suelo, que sigue reaccionando en la pared de la galería. La fragilidad de sus telas no es instantánea, puesto que la durabilidad de sus obras no se puede definir; está viva a pesar de ir simultáneamente decayendo.

Paes considera su trabajo como uno arqueológico y archivístico. Es precisamente esta faceta lo que para él es importante, ya que piensa que lo importante no se está guardando, se está olvidando. Trabajos como el que exhibe en la galería se encargan de rescatar esa memoria que quizás no sea significativa para muchos sujetos, pero seguro que son un buen comienzo de conversación acerca de la importancia de la conservación de los lugares y de la historia, un comienzo para rescatar lo que supuestamente no hace falta, un estudio de lo que hay y lo que pasa desapercibido.

***Vestigios BA-217, de Fernando Paes, ha sido parte de la programación de Espacio Área: Lugar de Proyectos hasta el 3 de octubre de 2015. Para más información, visiten el siguiente [enlace](#).***

### **6.6.2. Vestigios Ba-217**

*Publicado originalmente como crítica radial para la edición matutina de Hoy en las Noticias, espacio informativo de Radio Universidad de Puerto Rico el 26 de agosto del 2015.*

Por Raquel Torres-Arzola

Para el historiador David Joselit, la gran aportación de Marcel Duchamp al desarrollo del arte en el siglo veinte trasciende la osadía de insertar un objeto industrial dentro un contexto artístico, como una crítica al mercado del arte. El objeto – que sustituye con su propia materialidad a la imagen creada como una representación sobre un *canvas* – es para Duchamp mucho más que una cosa colocada sobre un pedestal o un soporte. El objeto provoca un



*rendevouz*, un encuentro fugaz con el sujeto que le observa y que transforma su definición a partir de una re-evaluación de la inscripción inicial. En ese sentido, según David Joselit, el *readymade* se inserta en una dinámica lingüística y establece un relevo bilateral de identificación entre los significantes arbitrarios del lenguaje y sus contrapartes en la pintura para llevarlos a un estado primario que regresa del encuentro – despojado de su significación cultural – hacia la posibilidad de una nueva inscripción desde el reconocimiento de su materialidad pura.

El pasado sábado 15 de agosto inauguró en Área: lugar de proyectos, la exhibición titulada *Vestigios BA-217*, la más reciente muestra del artista Fernando Paes, actual director del Departamento de Bellas Artes del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Un total de 15 piezas, de dimensiones diversas, son el resultado de unos 10 años de observación e investigación práctica alrededor del reconocimiento de los restos de pigmentos, aceites, acuarelas, acrílicos y solventes que quedan impregnados en el salón de clases como el resultado de la actividad diaria de cientos de estudiantes y aprendices.

Durante una década, Paes se ha dedicado a observar, esperar, seleccionar e impactar con ácido las superficies en el salón 217 para desprender las capas de pintura que – al ser removidas – revelan nuevas capas no vistas o no recordadas. Estos restos son luego adheridos como pintura cosificada a un *canvas* no sólo para abonar a la re-evaluación del medio de la pintura como un concepto en sí mismo, o para reafirmar el cuestionamiento de la originalidad o del aura en el arte, sino para provocar además un juego lingüístico. La pintura como obra es reducida en su definición a una re-evaluación de su significado, a una nueva inscripción, desde un re-encuentro del espectador con la materialidad que la conforma, habiendo sido ésta transformada y reducida a sobrante o a basura como el producto y resultado del impacto de la actividad colectiva.

Para el artista, la arquitectura y el espacio del taller hacen las veces de un contenedor de restos y, por consecuencia, un contenedor de huellas, de testimonios y memorias donde el paso del tiempo y el azar provocan composiciones caóticas como una escritura pictórica que puede ser, en sí misma, un lugar común. Un palimpsesto en potencia, en espera de ser re-escrito.

Sin embargo, mas allá de un reconocimiento poético al proceso social del aprendizaje, el gesto de remover estos restos comunes y proponerlos desde su adhesión a un *canvas* como una nueva inscripción provoca, a partir de la experiencia conceptual y estética, la dignificación del proceso mismo de hacer arte, como un acto de redefinición de la obra y su cuestionamiento.

Es sólo en esa instancia donde la historia del arte trasciende la historicidad como repetición hacia la repetición como reclamo de la diferencia.

La exhibición estará en sala hasta el 15 de septiembre en Área: lugar de proyectos, un espacio para la experimentación ubicado en el Villa Blanca Industrial Park en Caguas, Puerto Rico.

Para Hoy en Las Noticias, en crítica de arte, Raquel Torres-Arzola.

Todos los derechos reservados.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

### 7.1. LIBROS, REVISTAS, CATÁLOGOS Y ARTÍCULOS

- ABALLI, Ignasi. Disponible en Web: <<http://www.ignasiaballi.net>>. [Consulta 15/01/2015]
- ABALLÍ, Ignasi. (2007). *Análisis de nuevas tendencias II*. Disponible en Web: <[ant-2.blogspot.com](http://ant-2.blogspot.com)>. [Consulta: 15/04/2013].
- ALBERTI, León Battista. 1999. *Da Pintura*. Trad. Antonio de Silveira Mendonça. São Paulo: Unicamp.
- ALISON, Jane. 2005. *Colour after Klein*. Londres: Black Dog Publishing.
- ANDERSON, Jennifer. (2013). *The Complete Interview with artista Marcelo Balzaretti*. Disponible en Web: <[http://www.hiromipaper.com/newsletter/news\\_img/marcelointerview.pdf](http://www.hiromipaper.com/newsletter/news_img/marcelointerview.pdf)>. [Consulta: 6/07/2015].
- ANDRADE, Rosana. 2002. *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: EDUC Estação Liberdade.
- AGAMBEN, Giorgio. 2007. *Estâncias*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- AGAMBEN, Giorgio. 2005. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- APARICIO, Carmen. (1990). *Obras de la colección*. Madrid: Museo Reina Sofía. Disponible en Web: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/objets-places-selon-lois-du-hasard-objets-colocados-segun-leyes-azar>>. [Consulta: 24/06/2015].
- APEZTEGUIA BRAVO, Miguel Ángel. (2003). *Juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos*. Tesis. Director: María Luisa Martínez Salmeán. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo.
- ARISTÓTELES. 1995. *Física: libro II*. Madrid: Editorial Gredos.
- ARISTÓTELES. 1980. *Poétique*. París: Seuil.

- ARP, Jean (Hans). 1966. "Notes from a Dada Diary". En: George BRECHT. *Chance Imagery*. New York: A Great Bear Pamphlet.
- ARRANZ GARCÍA, José Julio. (2007). "El azar como resemantizador de la obra de arte: a propósito de: ¿por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos? De Wolf Vostell". *Revista NORBA-ARTE*, vol. XXVII. Universidad de Extremadura. ISSN: 0213-2214.
- BACHELARD, Gastón. 1990. *A terra e os devaneios do repouso – ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- BACHELARD, Gastón. 1996. *A poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.
- BACHELARD, Gastón. 2000. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gastón. 1975. *Les intuitions atomistiques: essai de classification*. Paris: Vrin.
- BADIOU, Alain. 2002. *Condiciones*. México: Sigo Veintiuno.
- BAGO, Jesús Ruiz. (2011). *El velo pintado*. Tesis. Director: Aurora Fernández Polanco. Madrid: Universidad Complutense.
- BARREDA, Fabiana. (2005). "Género y representación: prácticas y políticas de la diferencia. En: José JIMENEZ. *Una Teoría del Arte desde América Latina*. (2011). Buenos Aires: MEIAC/Turner.
- BARTHES, Roland. 1972 – 1976. "Diderot, Brecht, Eisenstein". En: Eric MARTY. *Roland Barthes: oeuvres completes I - IV*. Paris: Seuil.
- BARTHES, Roland. 1990. *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós: Barcelona.
- BATAILLE, G. (1929-31). *Documents*. Paris: Biblioteque Nacional de France. Disponible en Web: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f.image.f1.langFR>>. [Consulta: 15/13/2014].
- BAUDRILLARD, Jean. 1976. *El intercambio simbólico de la muerte*. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- BATAILLE, Georges. 1997. *El erotismo*. Barcelona: Tusquest.
- BAUMAN, Zygmunt. 1998. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda.
- BAXANDALL, Michael. 1997. *Las sombras y el siglo de las luces*. Madrid: Visor.
- BELTING, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- BENJAMIN, Walter. (2011). *Tesis de filosofía de la historia*. Revolta Global. Disponible en Web: <<http://revoltaglobal.net>>. [Consulta: 1/10/2013].

- 
- BENJAMIN, Walter. 2010. *Atlas constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
  - BENJAMIN, Walter. 1989. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
  - BENJAMIN, Walter. 1987. *Dirección única*. Trad. Juan J. Del Soler y Mercedes Allendesalazar. Madrid: Alfaguara.
  - BENJAMIN, Walter. 2005. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akál.
  - BENJAMIN, Walter. (2012). "El surrealismo". En: *Escritos políticos*. Ana Useros; César Renduellas (Eds.). Madrid: Abada Editores.
  - BENJAMIN, Walter. 1994. "Experiencia e pobreza". En: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
  - BENJAMIN, Walter. 1982. *Experiencia e pobreza*. Madrid: Taurus.
  - BENJAMIN, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México DF: Ed. Itaca.
  - BENJAMIN, Walter. 2008. *O Anjo da História*. Trad. João Marrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
  - BENJAMIN, Walter. 1994. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
  - BENJAMIN, Walter. 1995. *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
  - BENJAMIN, Walter. 1996. *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
  - BERMAN, M. 1999. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI.
  - BRAHIM, Alex. (2014). *Patricia Gómez y María Jesús González: Poliglosías desveladas*. Disponible en Web: <[www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com](http://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com)>. [Consulta: 16/05/2014].
  - BOIS, Yves-Alain et KRAUSS, Rosalind. 1997. *Formless: A User Guide*. New York: Zone Books.
  - BOIS, Yves-Alain. 1990. *Painting as a Model*. Cambridge: MIT Press.
  - BOURRIAUD, Nicolás. (2008). "Ruinas al revés. El gesto arqueológico y los nuevos enfoques de la temporalidad en el arte contemporáneo". *Catálogo de exhibición. Estratos*. Proyecto de Arte Contemporáneo. Murcia: Varias sedes.
  - BOURRIAUD, Nicolás. 2009. *Postproducción - La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editoras.
  - BUCHENHORST, Ralph. 2007. "El ensueño del mapa integral: Benjamin y la ciudad híbrida". En: Ralph BUCHENHORST y Miguel VEDDA. *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos Aires: Editorial Gorla.



- BRECHT, George. 2004. *Chace Imagery*. Editor: Michael Tencer. New York: Ubuclassics.
- BRETON, André. 2008. *El amor loco*. Madrid: Alianza.
- BRETON, André. (1924). *Primer Manifiesto Surrealista*. Disponible en Web: <<http://www2.edec.cl/~mariasmo/historia/EI%2Primer%2Manifiesto%20Surrealista.htm>>. [Consulta: 15/08/2014].
- BRETON, André; ELUARD, Paul. 2003. *Diccionario abreviado del Surrealismo*. Madrid: Siruela.
- BUTLER, Judith. 2006. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- CABANNE, Pierre. 1972. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- CHAR, René. 1986. *La palabra en archipiélago*. Hiperión: Madrid.
- CHENG, François. 2000. *Vide et plein*. Paris: Ed. Du Seuil.
- CAMNITZER, Luis. 2014. *La mirada arqueológica*. Disponible en Web: <<http://myslide.es/doc/luis-camnitzer-la-mirada-arqueologica-html.>>
- CAMUS, Albert. 2007. *A queda*. Río de Janeiro: Best Bolso.
- CANONGIA, Ligia. 2005. *O legado dos anos 60 e 70*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- CARBO, Antoni Gonzálo. (2011). "El ver que excede la vista en Maurice Meleau-Ponty y Jean Luc Godard". *Revista Facultad de Filosofía*. Barcelona: Universidad de Barcelona. ISSN 0010-8235.
- CARROL, Lewis. 2004. *A través del espejo*. Buenos Aires: Ediciones del sur.
- CAUQUELIN, Anne. 2008. *Frequentar os incorporais*. São Paulo: Martins Fontes.
- CAUQUELIN, Anne. 2005. *Arte Contemporânea, uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- COLLINGWOOD-SELBY, Elizabeth. (2014) *Walter Benjamin: La lengua del exilio*. Chile: Escuela de Filosofía ARCIS. Disponible en Web: <[www.http://www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)>. [Consulta: 12/05/2014].
- CONSTANTE, Alberto. 2004. *Martin Heidegger en el camino del pensar*. México: Ed. Seminarios. Facultad de Filosofía y Letras (UNAM).
- DANTO, Arthur. 2004. *A Tribe Called Quest*. New York: The Nation.
- DA VINCI, Leonardo. (1998). *El tratado de la pintura*. Con escritos de León Bautista Alberti, Disponible en Web:

- <<http://www.archive.org/stream/eltratadodelapin00leon#page/n3/mode/2up>>. [Consulta: 17/01/2015]
- DEBORD, Guy. 2003. *A Sociedade do Espectáculo*. São Paulo: E Books Brasil.
  - DEBRAY, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
  - DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 2002. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
  - DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 1980. *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Paris: Les Editions de Minuit.
  - DELEUZE, Gilles. 1988. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
  - DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 1997. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34.
  - DELEUZE, Gilles. 2010. "The Dice Throw". En: Margaret IVERSEN. *Chance, Documents of Contemporary Art*. London: MIT Press.
  - DELEUZE, Gilles. 1981. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence.
  - DELEUZE, Gilles. 1974. *Lógica dos sentidos*. São Paulo: Perspectiva.
  - DE PERETTI, Cristina. (1977). "Ereignis y Différance. Derrida, intérprete de Heidegger". *Revista Anthropos*, nº 93. ISBN: 2385-5150-242.
  - DERRIDA, Jacques. (2014). *El sacrificio*. Trad. Cristóbal Durán. Disponible en Web: <<http://www.jacquesderrida.com.ar>>. [Consulta: 23/02.2014]
  - DERRIDA, Jacques. (2005). "*Una Filosofía Deconstruida*". *Zona Erógena*. Número 35. Disponible en Web: <<http://imago.yolasite.com/resources/DERRIDA.pdf>>. [Consulta: 10/02/2014]
  - DERRIDA, Jacques. 2002. *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós.
  - DERRIDA, Jacques. 1988. "From restricted to general economy: a hegelianism without reserve". En: BOTTING, Fred and WILSON, Scott (eds.). *Bataille: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell Publishers.
  - DERRIDA, Jacques. 1981. *Glas*. Paris: Denoel/Gonthier.
  - DERRIDA, Jacques. 2007. *La disseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos.
  - DERRIDA, Jacques. 2010. *Memórias de Cego, O auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
  - DERRIDA, Jacques. 1976. *Of Grammatology*. Trad. Gayatri Chakravorty Spivac. Baltimore: John Hopkins University Press.

- DERRIDA, Jacques. 2005. *De la Gramatología*. México: Siglo veintiuno.
- DERRIDA, Jacques. 1977. *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos.
- DESCARTES, Rene. 1965. *Discourse on Method*. New York: The Bobbs-Merril.
- DIAS, Aline M. (2009). *Marcas y restos: concentração e organização de vestígios cotidianos*. Director: Eduardo Vieira da Cunha. Tesis. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes.
- DIAS-URMENETA, Juan Bosco. (2009). "Acerca de lo oculto". *Catálogo de exposición de Paco Lara-Barranco*. Sevilla: Galería Birimbao.
- DIDI-HUBERMAN, George. (2011a). "Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?". *Catálogo de exposición*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DIDI-HUBERMAN, George. 2011b. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DIDI-HUBERMAN, George. 2012. *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve.
- DIDI-HUBERMAN, George; RANCIERE, Jacques; POLLOCK, Griselda; SCHWEIZER, Nicole; VALDES, Adriana. 2008. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Chile: Ediciones Metales Pesados.
- DIDI-HUBERMAN. (2013). *Entrevista a Didi-Huberman por Pedro G. Romero*. DDOOSS. [En línea]. Disponible en Web: <<http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Didi-Huberman.html>>. [Consulta: 05/03/2013]
- DIDI-HUBERMAN, George. 2014. *Grisalha. Poeira e poder do tempo*. Trad. R. P., Cabral; J. F. Figueira. São Paulo: Silva Editores.
- DIDI-HUBERMAN, George. 1997. *L'empreinte*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou.
- DILLON, Brian. (2006). *The revelation of erasure*. Tate Etc. Issue 8, Autumn, Disponible en Web: <<http://www.tate.org.uk>>. [Consulta: 18/11/2014].
- DOYLE, Sri Arthur Conan. (1892). *El carbunclo azul*. Disponible en Web: <[Sherlock-Holmes.es](http://www.sherlock-holmes.es)>. [Consulta: 15/12/2013].
- DOYLE, Sri Arthur Conan. (1894). *Un caso de identidad*. Disponible en Web: <<http://www.sherlock-holmes.es>>. [Consulta en: 13/03/2014]
- DOMÍNGUEZ, Antonia Miguela. (2001). "Esa imagen que en mi espejo se detiene: La herencia femenina en la narrativa de Latinas en Estados Unidos". *Revista Huelva*. Huelva: Universidad de Huelva, 198 p.p. ISBN: 84-95089-96-3.
- DUARTE, Paulo Sérgio. 2011. *Estranha Proximidade*. Rio de Janeiro: Museo de Arte Moderna.
- DUCHAMP, Marcel. 1992. *Concentrado*. Trad. Juan Cazadilla. Caracas: Colección

Paria.

- ECO, Umberto; MIGUEL, Marilyn. (1988). "An ars oblivionalis? Forget it". Londres: *PMLA*. 103, n. 3, pp. 254-261. ISBN 978-1-56663.
- ECO, Umberto. 1986. *La estructura ausente*. Trad. Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Editora Lumen.
- ENAUDEAU, Corinne. (1998). *La paradoja de la representación*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Chile. Disponible en Web: <<http://www.philosophia.cl>>. [Consulta: 1/07/2014].
- ENTLER, Ronaldo. (2008). *Poéticas do Acaso: Acidentes e encontros na criação artística*. Tesis. Director: Julio Plaza. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes.
- ERNST, Max. 1970. *Écritures*. Paris: Gallimard.
- ESCOBAR, Ángel. 2006. *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Zaragoza: Colección Actas.
- FERNÁNDEZ, Eliseo. 2008. *Peirce en la ciencia y la filosofía del siglo XXI: nuevas oportunidades*. España: Ed. Universidad de Navarra.
- FERRATER MORA, José. 1965. *Diccionario de filosofía*. Tomo I, A-K. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- FERREIRA, Marcelo Santana. 2006. *Ensaio sobre o pensamento contemporâneo*. São Paulo: Proclama.
- FIGUEREDO, Alda de Moura. (2010). *Arthur Bispo do Rosário, um diálogo com Deus*. Tesis doctoral. Niterói: Río de Janeiro.
- FISHER, Jean. 1993. *Gabriel Orozco*. Bruselas: La Chambre.
- FOSTER, Hal. 1993. *Compulsive Beauty*. Massachusetts: MIT Press.
- FOSTER, Hal. 1988. *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Akál.
- FOUCAULT, Michel. (1984). "Des espaces autres". *Revista A.M.C.* n° 5. Paris. ISSN 0336-1667.
- FOUCAULT, Michel. 1979. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel. 2002. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- FRANCASTEL, P. 1965. *Peinture et société*. Paris: Gallimard.
- FRASCINA et Harrison. 1982. *Modern art and Modernism: A critical anthology*.

Londres: Open University.

- FREUD, Sigmund. (2014). *Three essays on the theory of sexuality*. Disponible en Web: <<http://www.globalgrey.co.uk/three-essays-on-the-theory-of-sexuality/>>. [Consulta: 12/11/21014].
- FRONTISI-DUCROUX, F; VERNANT, J.P. 1997. *Dans l'oeil du miroir*. París: Éditions Odile Jacob.
- GADAMER, Hans-Georg. 1998. *Verdad y Método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. (2009). "História e Narração em Walter Benjamín". En: DIAS, Aline. *Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos*. Tesis. Director: Eduardo Vieira da Cunha. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. 2014. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. (1999). Teología e Messianismo no pensamento de W. Benjamin. São Paulo: *Estudos Avançados*. Vol. 13, nº 37. ISSN: 1806-9592.
- GALÁN FLORES, Alberto. (2002-03). "La esencia invisible. Notas sobre las posibilidades de las falsas apariencias y la ocultación". *Revista Norba-arte*. Universidad de Extremadura. Vol. XXII-XXIII. ISSN 0213-2214.
- GERBAUDO, Analía. (2010). "Archivos de tela, celuloide y papel. Insistencias del arte y de una teoría en (des)construcción". *Telar*. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Núm. 7-8. Año VI. ISSN 1668-2963.
- GOMBRICH, E.H. 1992. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma.
- GOMBRICH, E.H. 1983. Objetivos y límites de la iconografía. En: *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. pp. 13-51. Madrid: Alianza.
- GONZÁLEZ, María Jesús & GÓMEZ, Patricia. (2009). *Proyecto para cárcel abandonada*. Disponible en Web: <<http://tectonicablog.com/?p=23461>>. [Consulta: 14/08/2014].
- GONÇALVES, Adriana Honorato. (2012). *Questões preliminares sobre aspectos do vazio na arte contemporânea*. Tesis. Director: Sérgio Mauro Romagnolo. São Paulo: Universidade Estadual Paulista-Instituto de Artes de São Paulo.
- GONZÁLEZ, Ángel. 2000. *El Resto: Una historia invisible del arte contemporáneo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes.
- GREENBERG, Clement. (1958). "Collage". *Art News*. pp. 46-60. ISSN 0004-3273.
- GUASCH. Ana María. 2011. *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akál.



- 
- GUASCH, Ana María. (2005). "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar". *Revista Materia*, pp. 157-183. ISSN 1579-2641.
- GUINDANI, S. (2011). "Le voyant et l'aveugle". En: Antoni CARBÓ. *El ver que excede la vista en Maurice Meleau-Ponty y Jean Luc Godard*. Revista Facultad de Filosofía. Barcelona: Universidad de Barcelona. ISSN 0010-8235.
- GUILLERAULT, Gérard. 2005. *Dolto, Lacan y el estadio del espejo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- HABERMAS, J. 1988. Modernidad versus posmodernidad. En: J. PICO. *Modernidad y posmodernidad*. Madrid: Alianza.
- HACKING, Ian. 2009. *La domesticación del Azar. La erosión del determinismo y el nacimiento de las ciencias del caos*. Barcelona: Gedisa.
- HARMON, Katharine. 2009. *The Map as Art*. New York: Princeton Press.
- HARRIS, Thomas. (2002). *The Silence of the Lambs*. Disponible en Web: <<http://ebooks.no-ip.infp>>. p. 12. [Consulta: 26/01/2014]
- HARVEY, D. 1998. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail U. Sobral & Maria S. Gonçalves São Paulo: Edições Loyola.
- HAUSMAN, C. R. (1998). "Infinitesimals as origins of evolution: comments prompted by Timothy Herron and Hilary Putnam on Peirces synechism and infinitesimals". *Charles S. Peirce Society Journal*. n. 34. Washington, D.C.
- HEIDEGGER, Martin. (1994). *La cosa*. Disponible en Web: <http://www.bolivare.unam.mx/cursos/TextosCurso10-1/HEIDEGGER-%20LA%20COSA.pdf>. [Consulta: 29/04/2015].
- HEIDEGGER, Martin. (2014). *Ser y Tiempo*. Disponible en Web: <<http://heideggeriana.com.ar>>. [Consulta: 25/04/2014].
- HEIDEGGER, Martin. 1986. *Chemins qui ne menent nulle part*. Trad. Jean Beaufret. Paris: Galimard.
- HEIDEGGER, Martin. 1977. *Holzwege*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. 2014. *El archivo estocómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. España: Ed. Ayuntamiento de Alcobendas.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. (2012). "Resistencia a la imagen (Mary Kelly, la balada de la antivisualidad)". *No imagen*. Santiago: Centro de Estudios Visuales.
- HERKENHOFF, Paulo. 2012. *Tomie Ohtake: Pinturas Cegas*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo.
- HUGO, Victor. 1862. *Les Misérables*. T. 111. Paris: Pagnerre.

- HUFF, Jason. (2011). *Artist Profile: Rosa Menkman*. Edición Rizoma. Disponible en Web: <<http://rhizome.org/editorial/2011/oct/20/artist-profile-rosa-menkmen/>>. [Consulta: 13/07/2015].
- HUSSERL, Edmund. 1997. *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Tecnos.
- IOVINO, María. (2014). *Territórios da Infinitude*. Disponible en Web: <[www.danielsenise.com](http://www.danielsenise.com)>. [Consulta: 15/04/2014].
- IVERSEN, Margaret. (2010). "The Aesthetics of Chance, Documents of Contemporary Art". En: *Chance*. Cambridge: The MIT Press.
- JACQUES, Paola. 2003. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- JACOB, Mary Jane. 2001. *Ana Mendieta*. Massachusetts: MIT Press.
- JAMESON, Fredric. 2012. *El Post-modernismo revisado*. Ed. David Sánchez Usanos. Madrid: Abada.
- JUNG, Carl. 1939. *Bewusstsein, Unbewusstes und Individuation, Zentralblatt für Psychotherapie*. Alemania: Leipzig Editors.
- KANDINSKY. 1983. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral.
- KANT, Immanuel. 1998. *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*. Trad. de Michel Foucault. Paris: Vrin.
- KANT, I. (1997). "Crítica de la Facultad de Juzgar". En: LAPOUJADEL, María Noe. Una mirada estética a lo invisible. *Revista Filosofía de la Universidad de Costa Rica*. Vol. XXXIX. San José. ISSN 0034-8252.
- KATZ, Vincent. *Black Mountain College: Experiment in Art*. MIT Press. 2003.
- KLEE, Paul. 2013. *Paul Klee: Creative Confessions*. Londres: Tate Publishing.
- KLEIN, Yves. 1974. *Selected Writing*. Londres: The Tate Gallery.
- KLEIN, Yves. (1982). "Yves Klein: 1928-1962: a retrospective". *Catálogo de exposición*. Huston Institute for the arts. Rice University. New York: The Arts Publisher.
- KNOWLES, Alison. (1963). "Giveaway Constructions". *Página de artista*. Disponible en Web: <<http://www.aknowles.com/giveaway.html>>. [Consulta: 29/03/2014]
- KRAUSS, Rosalind. 1988. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- KRAUSS, Rosalind. 1985. *Sculpture in the Expanded Field*. En: *The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.
- KRAUSS, Rosalind. (1979). "Sculpture in the Expanded Field". *October*, nº 13. Summer. ISSN 0162-2870.

- KUH, Katherine. (1962) *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York: Disponible en Web: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507/text-summary>>. [Consulta: 30/10/2013]
- KUITCA, Guillermo. (2014). *Entrevista a Elena Cué para ABC.es*. 14/12/2014. Disponible en: <<http://www.abc.es/cultura/arte/20141214/abci-guillermo-kuitca-arte-esta-201412132029.html>>. [Consulta: 15/07/2015].
- LACAN, Jacques. (2014). *El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. Disponible en Web: <<http://www.bibliopsi.org/descargas/autores/lacan/LACAN/Lacan%20TODO!%20Psikolibro/33%20Los%20Escritos%20de%20Jacques%20Lacan.pdf>>. [Consulta: 29/12/2014]
- LACAN, Jaques. 2008. *O seminario*. Río de Janeiro: Zahar.
- LANGSDORFF, G. I. "Os Diários de Langsdorff". (2013). Trad. al portugués. Vol. 1 (Río de Janeiro y Minas Gerais, 8 de mayo de 1824 a 17 de febrero de 1825), Vol. 2 (São Paulo, de 1825 a 22 de noviembre de 1826), Vol. 3 (Mato Grosso y Amazonas, 21 de noviembre de 1825 a 20 de mayo de 1828). Organizado por Danuzio Gil Bernardino da Silva, 1997, 400 p. (Vol 1), 1997, 333 p. (Vol 2), 1988 298 p. (vol. 3), parte de la colección Associação Internacional de Estudos Langsdorff y Casa Oswaldo Cruz, Río de Janeiro. Disponible en Web: <[www.cocsite.coc.fiocruz.br](http://www.cocsite.coc.fiocruz.br)>. [Consulta: [01/06/2013]
- LANZA, Robert. (1997). "Una nueva teoría del universo. Con la vida en la ecuación, el biocentrismo crece con la física cuántica". *Revista Elementos: Ciencia y cultura*. Julio-septiembre, año/vol. 14, número 067, pp. 3-14. México. ISSN-L 0187-9073.
- LAPOUJADE, María Noel. (2001). "Una mirada estética a lo invisible". *Revista de Filosofía*. XXXIX. 11-20. San José: Universidad de Costa Rica.
- LARRAIN, Jorge. 2010. *El concepto de ideología: Volumen IV Posestructuralismo, Posmodernismo y Posmarxismo*. Santiago de Chile: LOM Editora.
- LARSON, Kay. (1993). "Robert Smithson's Geological Rambles". En: *Robert Smithson: El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973. Catálogo de exhibición*. Valencia: IVAM Centre Julio González.
- LEVINAS, Emmanuel. 2000. *La huella del otro*. México: Taurus.
- LIPPARD, Lucy. (2001). "Escape Attempts". En: *Six years: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press.
- LIPPIT, Akira Mizuta. 2005. *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LIPOVETSKY, Gilles. 1986. *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- LISPECTOR, Clarice. 1998. *Água Viva*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- LOVEJOY, Margot. 1997. *Postmodern currents: art and artists in the age of electronic media*. New Jersey: Prentice Hall.

- LUCRECIO, Caro. 2000. *De la naturaleza de las cosas*. Trad. D. José Marchena. Toronto: Elaleph.
- LUCRECIO, Caro Tito. (2003). *De la naturaleza de las cosas*. Biblioteca Virtual Universal. Buenos Aires. Disponible en Web: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89401.pdf>>. [Consulta: 03/03/2014]
- MACIEL, María Esther. (2008). "A Enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário". *Revista de Literatura*. Santa Catarina: Outra Travessia. Núm. 12. pp. 117 – 124.
- MACPHEE, Graham. 2002. *Architecture of the visible. Technology and urban visual culture*. Londres: Continuum.
- MALDINEY, Henri. 1979. *Regard, parole, espace*. Paris: L'Âge d'Homme.
- MANZONI, Piero. (1958). *Achrome*. Disponible en Web: [www.pieromanzoni.org](http://www.pieromanzoni.org). [Consulta: 24/08/2014]
- MARTIN, Louis. 1999. "Le discours de la figure, Études sémiologiques: écritures, peinture". En: PEREIRA, José Paulo. *Uma cartografia transtornada. A Guernica de Carlos de Oliveira*. Braga: Angelus Novus.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. (2008). "Poesía del cuadro ausente, poesía y pintura en Antonio Colinas". *Revista Signa*, Universidad de León. México.
- MESQUITA, Ivo. (2008a). *En vivo contacto*. Catálogo de la XXVIII Bienal Internacional de São Paulo. Disponible en Web: <<http://www.bienal.org.br>>. [Consulta: 29/12/2014].
- MESQUITA, Ivo. (2008b). "La Bienal Vacía". En: FLETTA, Jarque. Periódico El País, suplemento Babelia. Disponible en Web: <[http://www.elpais.com/articulo/semana/bienal/vacia/elpepuculbab/20080209elpbabese\\_7/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/semana/bienal/vacia/elpepuculbab/20080209elpbabese_7/Tes/)>. [Consulta: 29/12/2014]
- MILL, John Stuart. (2014). *Método de residuos*. Disponible en Web: <<http://www.bibliotecadigital.ilce.edu>>. [Consulta: 10/02/2014]
- MEDINA, Cuauhtémoc (Editor); MARGOLLES, Teresa; MENDONZA, ELMER, Ernesto; MARTÍNEZ, Díaz; ESCOHATADO, Antonio; BOTEY, Mariana. (2009). *Catálogo de la representación mexicana en la 53 Bienal de Venecia*. Editorial RM. México.
- MEDINA, Cuauhtémoc. (2013). "Contemp(t)orary: Once Tesis". *Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica -UCR - Volúmen 2, Número 03*. ISSN 2215-275X.
- MEDINA, Cuauhtémoc. (2011). "Espectridad Materialista". *Revista Otra Parte*. nº 24. Buenos Aires. ISSN 1669-6581.
- MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. (2008). "Em vivo contato". XXVIII Bienal Internacional de São Paulo. *Catálogo Geral*. São Paulo: Fundação Bienal.

- 
- MESQUITA, Iván. (1989). "Arthur Bispo do Rosário". *Revista Galeria*. São Paulo. nº 17. ISSN 0103-9989. 1.
  - MEREWETHER, Charles. (1994-95). "El pasado por venir, en torno a la obra de Félix González-Torres". *Revista Atlántica*. nº 9. Invierno, pp. 40-48. ISSN 1130-7587.
  - MERLEAU-PONTY. 1986. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
  - MERLEAU-PONTY, Maurice. 1999. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Ferreira.
  - MERLEAU-PONTY. 1996. *Le doute de Cézanne*. Paris: Gallimard.
  - MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964. *Les voix du silence*. Paris: Gallimard.
  - MERLEAU-PONTY, Maurice. 2010. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
  - MERLEAU-PONTY. 1964. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
  - MITCHELL, J. T. 2003. *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual*. Río de Janeiro: Estudos Visuais I.
  - MORAIS, F. (1989). "Arthur Bispo do Rosario: Uma biografia em curso". *Catálogo de exposición*. Museo de Arte Moderna do Río de Janeiro.
  - MOREIRA, Rubén. (2004). *Mapa para el habitáculo esencial del ser humano*. En: Catálogo de exposición individual. Humacao. 2004. Disponible en Web: <[www.fernandopaes.net](http://www.fernandopaes.net)>. [Consulta: 14/4/2014].
  - MOSQUEIRA, Geraldo. (2015). *Ana Mendieta*. Disponible en Web: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam23a.htm>>. [Consulta: 20/06/2015].
  - MORIN, Edgar. et. al. 2003. *Representação e Complexidade*. Río de Janeiro: Garamond.
  - MOLINA, Isabel Pérez. (2010). "La normativación del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad". En: *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie IV. Historia Moderna, t. 17, págs. 103-116. Barcelona: Centre de Recerca de Dones.
  - MOORE, Henry. 1937. *The Sculptor Speaks*. Londres: The Listener.
  - NAVAS, Adolfo Montejo. (2002). "Cuando las sombras hablan". *Revista Lápiz*. nº 183 (abril). Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento. ISSN: 0212- 1700.
  - NIETZSCHE, F. 1998. *Assim Falava Zaratustra*. Lisboa: Obras Escolhidas.
  - OROZCO, Gabriel. (2005). "La mano de uno". *Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, Conferencia Magistral*. México: Universidad de Guadalajara. 23 de septiembre.



- OSTROWER, Fayga. 1998. *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Editora Camus.
- OUBIÑA, David. 2011. *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- OVIDIO. 1980. *Les Métamorphoses*. Libro I. Paris: Les Belles Lettres.
- PAES, Fernando. (1995). *El movimiento antropófago brasileño de los años 20 en un proyecto de pintura*. Tesis. Director: Júlio César Schara. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Academia de San Carlos.
- Palimpsesto de Arquímedes. (2014). Disponible en Web: <<http://archimedespalimpsest.org/>>. [Consulta: 2/03/2014]
- PASCAL, Blaise. *Pensamientos*. (2014). Disponible en Web: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pensamientos--1/html/ff08eee4-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pensamientos--1/html/ff08eee4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html)>. [Consulta: 12/12/2014]
- PALLASMAA, Juhani. 2006. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill.
- PARRALO, Carmen. (2005). "Huella y fragmento: dos constantes expresivos del artista contemporáneo". *Tesis doctoral*. Director: J.Gayoso Vázquez. Madrid: Universidad Complutense.
- PAZ, Octavio. *Caída II*. (2014). Disponible en Web: <<http://www.poesi.as/op02010.htm>>. [Consulta: 24/12/2014]
- PAZ, Octavio. 2004. *Marcel Duchamp: ou o Castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva.
- PEDROSA, Adriano. (1994). "Daniel Senise". *Catálogo de exposición individual del artista en la Galería Thomas Kohn*. São Paulo. Disponible en Web: <[www.danielsenise.com](http://www.danielsenise.com)>. [Consulta: 25/09/2013].
- PEIRCE, C. S. (2014). "Physics". En: *Century dictionary*. [En línea]. Disponible en Web: <<http://www.global-language.com/century/>>. [Consulta: 25/09/2014].
- PEIRÓ LÓPEZ, Juan Bautista; et al. (2014). "Trazas". *Catálogo de exposición colectiva*. 11 de julio al 12 de octubre. Valencia. ISBN: 978-84-482-5968-6
- PETRUSCHANSKY, Hugo. (2008). "Marcel Duchamp. Vida y Obra". *Catálogo de la exhibición. Marcel Duchamp: una obra que no es una obra de arte*. Disponible en Web: <<http://proa.org/esp/exhibition-marcel-duchamp-catalogue.php>>. [Consulta: 12/12/2013].
- PISTOLETTO, Michelangelo. (2012). *Catálogo de exhibición*. Guggenheim Bilbao. Disponible en Web: <<http://www.guggenheim-bilbao.es/guia-educadores/michelangelo-pistoletto-arquitectura-del-espejo-architettura-dello-specchio-1990/>>. [Consulta 19/06/2015].
- POE, Edgar Allan. (2015). *La Sombra*. Disponible en Web:

- <[www.holismoplanetario.files.wordpress.com](http://www.holismoplanetario.files.wordpress.com)>. [Consulta: 16/07/2015].
- PROA Fundación. (2008). Buenos Aires. Disponible en Web: <[www.proa.org/online/file\\_28\\_esp.doc](http://www.proa.org/online/file_28_esp.doc)>. [Consulta: 16/07/2015].
- PEREC, Georges. 1988. *La vida instrucciones de uso*. Trad. Josep Escuer. Barcelona: Anagrama.
- PERETTI, Cristina De. (1989). "Jacques Derrida. Texto y deconstrucción". *Revista Anthropos*. Barcelona. ISSN: 1137-3636.
- PIZZA, Antonio. 1999. *Arte y arquitectura moderna. 1851–1933. Del Crystal Palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus*. Barcelona: Ediciones UPC.
- PLINIO, C. 1987. *Textos de Historia del arte*. Madrid: La balsa de Medusa.
- PRIGOGINE, Ilya, et. al. 2003. *Representação e Complexidade*. Río de Janeiro: Garamond.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. 1993. *Duchamp: al amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- RAUSCHENBERG, Robert. 2006. *In the gap between*. París: Ed. Archibooks.
- RANCIERE, Jacques. 2003. *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes, S.A.
- RESTANY, Pierre. 1988. *Nouveau Réalisme: The Richness of the World of Objects*. Trad. Editha Carpenter. New York. Zabriskie.
- RESTANY, Pierre. (2013). *Primer manifiesto Nuevo realista*. Disponible en Web: <[http://historiadelarte4.blogspot.com/2007\\_06\\_01\\_archive.html](http://historiadelarte4.blogspot.com/2007_06_01_archive.html)> [Consulta: 20/05/2013]
- RICHTER, Hans. (2008). "Dadá: arte e antiarte". En: Ronaldo Entler. *Poéticas do Acaso: Acidentes e encontros na criação artística*. Tesis. Director: Julio Plaza. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes.
- RICHTER, Gerhard. 2010. "Interview with Benjamin H.D. Buchloh". En: IVERSEN, Margaret. *The Aesthetics of Chance, Documents of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press.
- ROBINSON, Julia. 2010a. *La Anarquía del Silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- ROBINSON, Julia. (2010b). "Antes de que las actitudes se hicieran forma: Los Nuevos Realismos, 1957-1962". *Catálogo de exhibición*. Disponible en Web: <[http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/4JR\\_es.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/4JR_es.pdf)>. Catálogo de exhibición. [Consulta: 17/06/2015].
- ROTELLA, Mimmo. (2009). *Entrevista a Mimmo Rotella. El imperio de la imagen*. (Entr.) Dennys Matos. Disponible en Web: <<http://www.cubaencuentro.com/dennys-matos/blogs/paisajes-im-personales/entrevista-a-mimmo-rotella-el-imperio-de-la-imagen>>. [Consulta: [15/06/2015].

- RUIZ BAGO, Jesús. (2011). *El velo pintado*. Tesis. Director: Aurora Fernández Polanco. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.
- ROUSSEAU, J.J. 1984. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ROSS, Kristin. (1983). "Henri Lefebvre on Situacionist International". *October*, n. 79. Winter. ISSN 0162-2870.
- RUSELL, Bertrand. (2014). "La Teoría del conocimiento". En: IVORRA, Carlos. Disponible en Web: <<http://www.uv.es/~ivorra/Filosofía/TC/2.htm>>. [Consulta: 21/03/2014].
- SANTINI, Favarin R. (2010). *Carlos Vergara: Deslocamentos do visível*. Tesis. Director: Ayrton Dutra Corrêa. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes y Letras, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais.
- SARAMAGO, José. 1995. *Ensayo sobre la ceguera*. Lisboa: Santillana.
- SCHERER, Jacques. 1957. *Le Livre de Mallarmé*. París: Gallimard.
- SCHIMMEL, Paul (Ed.). (2013). "Destroy the Picture: painting the void: 1949-1962". *Catálogo de exhibición*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art.
- SCHNEIDER, Monique. 2011. *Le Détresse, aux sorces de l'étiqúe*. Paris: Seuil.
- SCHWITTER, Kurl. (2015). *Moma archive*. Disponible en Web: <[http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=5293](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=5293)>. [Consulta: 16/06/2015].
- SEITZ, William. (1965). "The Art of Assemblage". *Catálogo de exposición*. The Museum of Modern Art.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2000. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta Editora.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. (2008). "Colecionismo e arte em Arthur Bispo do Rosário". *Revista Trivium*. Edição 1. ISSN 2176-4891.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2006. *A escritura da memoria: mostrar palavras e narrar imagens*. São Paulo: Instituto Goethe.
- SENISE, Daniel. (2013). *Entrevista a Luiz Camillo Osório*. Disponible en Web: <[www.danielsenise.com](http://www.danielsenise.com)>. [Consulta: 21/05/2013].
- SILVA NETO, Thompson Lemos. (2007). *Artes do acaso e composições com o caos: a experimentação – vida da pintura figurativa*. Tesis. Director: Maria Helena Lisboa da Cunha. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais.
- SOLÉ, Manuel. (2003). "La sábana Santa de Turín". En: APEZTEGUIA, Miguel Ángel Bravo. *Juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos*. Tesis. Madrid: Universidad Complutense.

- 
- SPECTOR, Jack J. 2003. *Arte y escritura surrealistas (1919-1939). El oro del tiempo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- SPENGLER, Oswald. 1966. *La decadencia de Occidente*. Tomo III. Trad. Manuel Morente. Madrid: Espasa-Calpe.
- STOICHITA, Victor. 1999. *A Short History of the Shadow*. Londres: Reaktion Books.
- STOICHITA, Victor; ARBURG, Hans-Georg; ESTAUN, José Ramón; MARIAS, Fernando; MICHALSKI, Sergiusz; ZUNZUNEGUI, Santos. 2009. *La sombra*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid: Fundación Caja.
- TANIZAKI, J. 2002. *El Elogio de la Sombra*. Madrid: Editora Nacional.
- TITSMARSH, Mark. (2006). "Shapes of Inhabitation: Painting in the Expanded Field". *Art Monthly Australia*, #189. pp 27-32. Disponible en Web: <[www.artmonthly.org.au](http://www.artmonthly.org.au)>. [Consulta: 10/11/2013]
- TOURAINE, Alain. 1997. *¿Podemos vivir juntos? Iguales y diferentes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- TREVISANI, Marco. (1997). "Notas enumeradas, mirando las columnas de Hércules. Espacio y superficie en constricción". En: PAES, Fernando. *Navigare Necesses, Catálogo de exposición individual*. San Juan. Disponible en Web: <[www.fernandopaes.net](http://www.fernandopaes.net)>. [Consulta: 10/5/2013]
- TZARA, Tristan. (1966). "Manifiesto on feeble love and bitter love. Motherwell". En: BRECHT, George. *Chance Imagery*. New York: A Great Bear Pamphlet.
- UBL, Ralph. 2013. *Prehistoric Future: Max Ernst and the Return of Painting between the Wars*. Chicago: The University of Chicago Press.
- VATTIMO, Gianni. 1987. *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- VENANCIO, Paulo. (2009). "Ainda mais de que antes". Catálogo de exhibición. Carlos Vergara. Disponible en Web: <[http://www.walterciocaldas.com.br/mobi/depo2.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=15](http://www.walterciocaldas.com.br/mobi/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=15)>. [Consulta: 18/06/2015].
- VERGARA, Carlos. (1999). *Entrevista a Luiz Camilo Osorio*. 23 de agosto de 1999. Disponible en Web: <[www.carlosvergara.art.br](http://www.carlosvergara.art.br)>. [Consulta: 12/12/2013]
- VERNANT, Jean-Pierre. 2001. *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.
- VIDARTE, P.; PERETTI, C de. 1998. *Derrida*. Madrid: Del Orto.
- VOSTELL, Wolf. 1994. "Wolf Vostell conversando con Manfred Chobot". En: BAUS, P.; RICO, P. J. *SARA-JEVO. Tres Fluxus Pianos Vostell*. Mallorca: Fundació Pilar I Joan.

- WAGENSBERG, J. 1986. *Proceso al azar*. Barcelona: Tusquets.
- WALDENFELS, Bernhard. (2014). *Visión Plástica. Merleau-Ponty tras las huellas de la pintura*. Disponible en Web: <[http://www.uned.es/dpto\\_fim/invFen\\_M.01](http://www.uned.es/dpto_fim/invFen_M.01)>. [Consulta: [10/12/2014]
- WEITEMEIER, Hannah. 1995. *Yves Klein*. Colonia: Ed. Taschen.
- WEITEMEIER, Hannah. 2005. *Yves Klein: International Klein Blue*. Colonia: Ed. Taschen.
- WOLLHEIM, Richard. 2002. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify.
- WENDERS, Wim. (2013). *Mundo Invisível*. Entrevista. Disponible en Web: <<http://www.gullane.com>>. [Consulta: 23/12/2013]
- WORRINGER, W. 1975. *Abstracción y naturaleza*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.

## **7.2. VÍDEOS Y MATERIAL SONORO**

- Carlos Vergara. (2009). Entrevista concedida a Bianca Ramoneda para el programa televisivo *Starte*, Globo News, el día 22 de octubre de 2009, en el taller del artista. Disponible en Web: <[www.carlosvergara.art.br](http://www.carlosvergara.art.br)>. Consulta: [20/03/2014].
- Entrevistas en vídeo de Jackson Pollock. Disponible en Web: <<http://www.jackson-pollock.info.html>>. Consulta: [27/07/2013].
- Vídeos de Jackson Pollock. Disponible en Web: <<http://www.jackson-pollock.info/video-pollock.html>>. Consulta: [2/09/2014].
- \_\_, Kurt Schwitters. (1990). *Merz*. (mini CD). París. Gérard Lebovici,



### 7.3. LISTADO DE FIGURAS

Figura 1	Edificio de Bellas Artes, Universidad de Puerto Rico. 2004. Fotografía: Guy Paizzy.	17
Figura 2	Salón de pintura. Fotografía por el autor. 2015.	20
Figura 3	Claudio Parmiggiani. <i>Silencio en voz alta</i> . 2006.	24
Figura 4	Ignasi Aballí. <i>Polvo (10 años en el estudio)</i> . 2006	24
Figura 5	<i>Huellas de Laetoli</i> , Tanzania. 4 millones de años.	25
Figura 6	Vassily Kandinsky. <i>Empreinte des mains de l'artiste</i> . 1926	26
Figura 7	Robert Smithson. <i>The monumentos of Passaic</i> . 1973	28
Figura 8	Aby Warburg. <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> , Lámina 46.1927-1929	29
Figura 9	Naomi Tereza Salmon. <i>Asservate</i> . 1995.	30
Figura 10	Fernando Paes. <i>Mesa en el salón de pintura</i> .	31
Figura 11	Fernando Paes. <i>Piso en el salón de pintura</i> .	31
Figura 12	Paul Klee. <i>Angelus Novus</i> . Tinta china, tiza y acuarela. 1920.	42
Figura 13	Anselm Kiefer. <i>The Angel of History: Poppy and Memory</i> . 1989.	44
Figura 14	Paul Klee. <i>Engel vom Stern</i> . 1939.	46
Figura 15	Marcel Duchamp. <i>3 stoppages etalon</i> . Objetos en madera y tela. 1913.	52
Figura 16	Marcel Duchamp. <i>Network of Stoppages</i> . 1914.	53
Figura 17	Marcel Duchamp. <i>El gran vidrio</i> . 1915/1923	55
Figura 18	Marcel Duchamp. Aire de Paris. reproducción en miniatura de 1939.	57
Figura 19	John Latham. <i>Great Uncle Estate</i> . Libros quemados sobre paneles de madera. 1958	59
Figura 20	Lee Bontecou. Sin título. Acero soldado, telas encontradas y alambre. 1959	60
Figura 21	Lygia Clark. <i>Caranguejo</i> . 1959.	61
Figura 22	Guy Debord. <i>La ciudad desnuda</i> . Mapa. 1957	63
Figura 23	Mark Bradford. <i>Thriller</i> . Collage y <i>Décollage</i> sobre tela. 2009.	64

Figura 24	Mimmo Rotella. <i>Naturalistico</i> . Collage sobre tela. 1953	66
Figura 25	Mimmo Rotella. <i>Materia 5</i> . Restos de afiches sobre tela. 1956.	67
Figura 26	Mimmo Rotella. <i>Ero io</i> . 1958.	68
Figura 27	Mimmo Rotella. A la izquierda, <i>Arachidina</i> , 1963. A la derecha, <i>Senza titolo</i> 1957	69
Figura 28	Mimmo Rotella. <i>Marilyn</i> . 1961.	70
Figura 29	Jean Dubuffet. <i>Paysage</i> . <i>Assemblage</i> con diferentes materiales sobre tela. 1953	74
Figura 30	Kurt Schwitters. <i>Pine trees</i> . Collage con materiales encontrados. 1946	76
Figura 31	Raymond Hains y Jacques Villeglé. Arch <i>Alma Manetro</i> . Afiches lacerados montados sobre tela. 58X 256 cm. 1949.	77
Figura 32	Guy Debord. <i>Ciudad desnuda</i> . Mapa. 1959	79
Figura 33	Wolf Vostell. <i>Coca-Cola</i> . 1961	80
Figura 34	Jacques Villeglé. <i>Rue de Provence</i> . 1962	81
Figura 35	Arman. <i>Large bourgeois refuse</i> . 1960	84
Figura 36	Arman. <i>Home Sweet Home</i> . 1960	86
Figura 37	Daniel Spoerri. <i>Bild und Seele</i> . 1960	87
Figura 38	Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz. <i>Monumento contra el fascismo</i> . 1986-96	102
Figura 39	Jochen Gerz. <i>Monumento contra el racismo</i> . 1990	103
Figura 40	Robert Smithson. <i>The monuments of Passaic</i> . 1967.	105
Figura 41	Alfredo Jaar. <i>Punto Ciego</i> . 2014	107
Figura 42	Estudio de perspectiva de Leon Battista Alberti. 1436.	109
Figura 43	Descartes presentó varios dibujos ilustrando las leyes de la refracción y reflexión. 1619.	111
Figura 44	Paul Cézanne. <i>Mont Sainte Victoire</i> , c. 1886.	113
Figura 45	Van Gogh. <i>Zapatos</i> . Óleo sobre tela. 1886	115
Figura 46	Paul Cézanne. <i>Three Skulls</i> . 1900	117
Figura 47	Vasili Kandinsky. <i>Improvisation</i> . 1913	118

Figura 48	Paul Klee. <i>Highway and Byways</i> . Óleo sobre tela.1929	121
Figura 49	Paul Cézanne. <i>Green Apples</i> . Óleo sobre tela.1873	122
Figura 50	Yves Klein. Zona de sensibilidad pictórica inmaterial. Documentación. 1962.	125
Figura 51	Yves Klein. Zona de sensibilidad pictórica inmaterial. Documentación. 1962.	125
Figura 52	Robert Rauschenberg. <i>This is a portait of Iris Clert if I say so</i> . Telegrama. 1961.	126
Figura 53	Andy Warhol. <i>Escultura invisible</i> . 1985.	127
Figura 54	Matt Sheridan Smith. <i>Matt Sheridan Smith's Self-portrait</i> . 2009.	128
Figura 55	Christo. <i>Wrapped painting</i> . 1969.	128
Figura 56	Christo. <i>Wrapped flower</i> . 1965.	130
Figura 57	Piero Manzoni. <i>Merde d'artiste</i> . Objeto. 1961	131
Figura 58	Cildo Meireles. <i>Cruzeiro do Sul</i> . 1969	133
Figura 59	Kazimir Malevich. <i>Blanco sobre blanco</i> . 1917.	135
Figura 60	Kazimir Malevich. <i>Cuadrado Negro</i> . 1915	137
Figura 61	Piero Manzoni. <i>Achrome</i> .1958	138
Figura 62	Guenther Uecker. <i>Homenaje a Fontana</i> . 1962	139
Figura 63	<i>Élevage de poussière</i> (Criadero de polvo). Man Ray. Fotografía. 1920	140
Figura 64	George Seurat. De la serie: <i>Los valientes duermen solo</i> . Dibujo. 1979-81	142
Figura 65	Claudio Parmiggiani. <i>Untitled</i> . Humo y ceniza sobre madera. 2008.	143
Figura 66	Vic Muniz. <i>Sugar Children</i> . Fotografía. 1996.	144
Figura 67	Claudio Parmiggiani. <i>Detalle</i> . 2008.	145
Figura 68	Yves Klein. <i>Monochrome IKB2</i> . 1960	147
Figura 69	Marcel Duchamp <i>Aire de Paris.. Readymade</i> . 1919.	149
Figura 70	Robert Rauschenberg. <i>Erased de Kooning Drawing</i> . 1953.	152
Figura 71	John Cage. <i>4'33"</i> . 1952	157

Figura 72	Robert Rauschenberg. <i>White Paintings</i> . 1951.	158
Figura 73	Yves Klein. <i>La Vide</i> . 1958.	159
Figura 74	Yves Klein. <i>Antropometrías</i> . 1958.	162
Figura 75	Yves Klein. <i>Antropometrías</i> . 1960.	164
Figura 76	Yves Klein. <i>Hiroshima</i> . 1961	164
Figura 77	Daniel Senise. <i>2892</i> . 2011.	166
Figura 78	Bruce Nauman. <i>Green Light Corridor</i> . 1970.	167
Figura 79	Daniel Senise. <i>2892</i> . 2011.	170
Figura 80	Ana Mendieta. <i>De la serie Silueta</i> . 1980	172
Figura 81	Félix González-Torres. <i>Sand</i> . Fotografías. 1994.	176
Figura 82	Paco Lara-Barranco. <i>Actuación n.4 - Manteo n.3</i> . 1990-91	184
Figura 83	Gabriel Orozco. <i>Mis manos son mi corazón</i> . 1991	186
Figura 84	Gabriel Orozco. <i>Mis manos son mi corazón</i> . 1991.	186
Figura 85	Jackson Pollock. <i>Action Painting</i> . 1951.	199
Figura 86	Jackson Pollock. <i>Marrón y plata</i> . Pintura esmalte sobre tela. 1951	200
Figura 87	Jean Arp. <i>Collage with Squares Arranged According to the Laws of Chance</i> . Collage sobre papel. 1916-17.	202
Figura 88	Fabian Neuhaus. <i>2 años caminando en la ciudad de Londres</i> . 2010.	203
Figura 89	MousePath. <i>3 horas de uso del ratón en Photoshop</i> . 2014.	204
Figura 90	Rosa Menkman. <i>Glitch</i> . 2011	205
Figura 91	Andy Denzler, <i>Sin título</i> , 2013.	206
Figura 92	<i>Sábana Santa de Turín</i> en negativo fotográfico	207
Figura 93	Freddy Alborta. <i>Ernesto "Che" Guevara</i> . 1967	210
Figura 94	Andrea Mantegna. <i>Cristo Muerto</i> . 1480.	211
Figura 95	Giulio Clovio. <i>Sábana Santa</i> . 1558	212
Figura 96	Leonardo Da Vinci. <i>Autorretrato</i> . 1513	214
Figura 97	Yves Klein. <i>Hiroshima</i> . 1960.	217

Figura 98	Lee Wen. <i>Anthropometry revision</i> . 2008.	218
Figura 99	Marcelo Balzaretti. <i>Resurrección</i> . Proyección de animación. 2004.	220
Figura 100	Ana Mendieta. <i>Untitled, Body-Prints of Iowa</i> . 1974.	222
Figura 101	Ana Mendieta. <i>De la serie Silueta</i> . 1973-1980.	224
Figura 102	Ana Mendieta. <i>De la serie Siluetas</i> . 1978	226
Figura 103	Ana Mendieta. <i>De la serie Silueta</i> . 1980	227
Figura 104	Ana Mendieta. <i>Imagen de Yagul</i> . <i>De la serie Siluetas</i> . 1973.	229
Figura 105	Ana Mendieta. <i>De la serie Siluetas</i> . 1976	230
Figura 106	Adrien-Aimée Taunay. <i>Rio Quilombo</i> . 1827.	232
Figura 107	Carlos Vergara. Mina de óxido de hierro, Río Acima, <i>Minas Gerais</i> . 1989	233
Figura 108	Carlos Vergara. <i>Boca de Forno</i> . Pigmentos naturales sobre tela, 1989.	235
Figura 109	Carlos Vergara. <i>Ouro Preto II</i> . 1995	236
Figura 110	Carlos Vergara. Proceso de impregnación de la tela. 1991.	236
Figura 111	Carlos Vergara. Registro del proceso. 1991.	237
Figura 112	Carlos Vergara. <i>Ouro Preto</i> . 1992.	238
Figura 113	Alfredo Jaar. <i>Lamento de las imágenes</i> . 2002.	241
Figura 114	Patricia Gómez y María Jesús González. <i>Cárcel Modelo de Valencia</i> . 2010.	245
Figura 115	Patricia Gómez y María Jesús González. <i>Proyecto para una cárcel abandonada</i> . 2008/09.	245
Figura 116	Patricia Gómez y María Jesús González. <i>Celdas de la Cárcel Modelo de Valencia</i> . 2010.	246
Figura 117	Patricia Gómez y María Jesús González. <i>Proyecto para una cárcel abandonada</i> . 2008/09.	246
Figura 118	Mark Dion. <i>Restoring Authority</i> . 2008.	247
Figura 119	Mark Bradford. <i>Urban Abstraction</i> . 2013.	249
Figura 120	Mark Bradford. <i>Thriller</i> . 2008.	250
Figura 121	Nancy Holt. <i>Buried Poems</i> . 1969-70.	252



Figura 122	Jasper Johns. <i>Map</i> . 1963.	253
Figura 123	Guillermo Kuitca. <i>Bed Maps</i> . 1990.	253
Figura 124	Florent Morelett. <i>Ruby Red</i> . Instalación. 2001.	254
Figura 125	Florent Morellet. <i>Equatorial, serie des Paris stupides</i> . 1996.	255
Figura 126	Karey Kessler. <i>Space (without end)</i> . 2007	256
Figura 127	Mark Bradford. <i>A truly rich man is one whose children run into his arms even when his hands are empty</i> . 2008	257
Figura 128	Mark Bradford. <i>Landscape</i> . 2009.	258
Figura 129	Waltercio Caldas. <i>Imprimiendo sombras</i> . Libro de artista, cristal. 2012	262
Figura 130	Joseph Benoît Souvée. <i>La invención del dibujo</i> . 1791.	265
Figura 131	Jean Baptiste Simeon Chardin. <i>Autorretrato</i> . 1779	267
Figura 132	Tomie Ohtake. <i>Pinturas Ciegas</i> . Oleo sobre tela. 1960.	272
Figura 133	Tomie Ohtake. <i>Pinturas Ciegas</i> . Oleo sobre tela. 1960	273
Figura 134	Anila Quayyum Agha. <i>Intersections</i> . Instalación. 2014.	278
Figura 135	Christian Boltanski. <i>Les Enfants de Dijon</i> . 1994.	280
Figura 136	Étienne Gaspard Robertson. <i>Fantasmagorie in Pavillion de l'Echiquier</i> . París. 1798	282
Figura 137	Regina da Silveira. <i>Rueda de bicicleta</i> . 1983.	284
Figura 138	Regina da Silveira. <i>La paradoja del santo</i> . 1994	286
Figura 139	Giorgio de Chirico. <i>Misterio y la melancolía de una calle</i> . 1914.	287
Figura 140	Michelangelo Caravaggio. <i>Narciso</i> . 1594-96	295
Figura 141	Leonardo Da Vinci. <i>Máquina para pulir espejos</i> . Siglo XVI.	296
Figura 142	Michelangelo Pistoletto. <i>Arquitectura del espejo</i> . Instalación. 1990.	300
Figura 143	Aby Warburg. <i>Lámina 39</i> . 1929	308
Figura 144	Aby Warburg. <i>Lámina 37</i> . 1929	309
Figura 145	Marcel Duchamp. <i>La boîte-en-valise</i> . Maleta en cuero conteniendo réplicas en miniatura, fotografías y reproducciones a color de trabajos de Duchamp. 69 piezas	312

	en total. 1935–41	
Figura 146	Marcel Duchamp. <i>Caja verde</i> . 1934.	313
Figura 147	Jean Suquet. <i>Esquema de los elementos del Gran vidrio</i> . 1998.	314
Figura 148	Marcel Duchamp. <i>Porta botella. Readymade</i> . 1914.	315
Figura 149	<i>Robert Barry. Closed Gallery, 1969</i>	322
Figura 150	Ilya y Emilia Kabakov. <i>The Empty Museum</i> . 2004	323
Figura 151	Roman Ondák. <i>Loop</i> . 2009	324
Figura 152	<i>XXVIII Bienal Internacional de São Paulo</i> . 2008	325
Figura 153	Christian Boltanski. <i>L'inventaire des objets ayant appartenu á un resident de Oxford</i> . 1973	337
Figura 154	Christian Boltanski. <i>Les Monuments</i> . 1984.	339
Figura 155	Naomi Tereza Salmon. <i>Twelve Spectacles</i> . 1989-1995	341
Figura 156	Naomi Tereza Salmon. <i>Asserate</i> . 1989-1995	341
Figura 157	Teresa Margolles. <i>Intervención y limpieza</i> . Calle de Ciudad Juárez. 2009	344
Figura 158	Teresa Margolles. <i>Sobre el Dolor</i> . Instalación. 2006.	345
Figura 159	Teresa Margolles. <i>¿De qué otra cosa podríamos hablar?</i> Instalación de telas impregnadas con lodo y sangre. 2009.	347
Figura 160	Teresa Margolles. <i>Vaporización</i> . 2001.	348
Figura 161	Arthur Bispo do Rosario. <i>Miniaturas</i> . Tejido, hilo, metal, madera, plástico. Sin fecha	350
Figura 162	Arthur Bispo do Rosario. <i>Roda da Fortuna</i> . Madera, metal, plástico, tejido. Sin fecha.	351
Figura 163	Arthur Bispo do Rosario. <i>Vaso Sanitario</i> . Madera y plástico. Sin fecha	352
Figura 164	Arthur Bispo do Rosario. <i>Planeta paraizo dos homens</i> . Plástico, madera, tejido. Sin fecha.	353
Figura 165	Arthur Bispo do Rosario. <i>Manto da Apresentação</i> . Tejido e hilo. Sin fecha	354
Figura 166	Arthur Bispo do Rosario. <i>Sin título</i> . Madera, metal, hilo, vidrio. Sin fecha	357

Figura 167	Arthur Bispo do Rosario. <i>Canecas</i> . Madera, metal, hilo, vidrio. Sin fecha	358
Figura 168	Nuno Ramos. <i>111</i> . Adoquines, asfalto, periódicos y brea. 1992	359
Figura 169	Nuno Ramos. <i>111</i> . 1992. Escritos con letras pintadas con vaselina	361
Figura 170	Nuno Ramos. <i>111</i> . 1992. Ocho bombillas de vidrio conectadas y una máquina que produce humo a cada cierto intervalo.	362
Figura 171	Detalle de mesa de trabajo en el salón de pintura. 2013.	365
Figura 172	Salón de pintura con caballetes. 2014.	366
Figura 173	Detalle de una de las mesas de trabajo del salón de pintura. 2015.	367
Figura 174	Detalle del piso del salón. 2015	368
Figura 175	Detalle de paleta para mezclar pintura encontrada en el salón. 2015	371
Figura 176	Fernando Paes. <i>Memorias en blanco</i> . 60 x 140 cm. Materiales variados sobre tela. 2013.	375
Figura 177	Estudiantes realizando un proyecto de clase. 2013.	376
Figura 178	Fernando Paes. <i>Agua y fuego</i> . 24 x 30 cm. Materiales variados sobre tela. 2013.	378
Figura 179	Fernando Paes. <i>Diurno y nocturno</i> . 170 X 422 cm. Materiales variados sobre tela. 2013.	379
Figura 180	Fernando Paes. <i>Diurno y nocturno II</i> . 150 X 142 cm. Materiales variados sobre tela. 2013.	379
Figura 181	Fernando Paes. <i>Folhagens</i> . 170 X 242 cm. Materiales variados sobre tela. 2014	380
Figura 182	Fernando Paes. <i>Traza</i> . 180 X 222 cm. Materiales variados sobre tela. 2014	381
Figura 183	Fernando Paes. <i>Círculos ausentes</i> . 180 x 500 cm. Materiales variados sobre tela. 2013.	381
Figura 184	Fragmento del raspado del piso por ácido. 2015.	382
Figura 185	Fernando Paes. <i>Método de raspado del piso</i> . 2015.	383
Figura 186	Fernando Paes. <i>Acumulaciones I</i> . Materiales variados sobre P.V.C. 20 X 36 cm. 2015	384

Figura 187	Robert Rauschenberg. <i>Dirt Paintings (for John Cage)</i> . 1953	385
Figura 188	Fernando Paes. <i>Rastros y Restos I</i> . Materiales variados sobre P.V.C. 36 X 70 cm. 2015	385
Figura 189	Fernando Paes. <i>Rastros y Restos IV</i> . Materiales variados sobre P.V.C. 80 X 90 cm. 2015	386
Figura 190	Fernando Paes. <i>Rastros y Restos I</i> . Materiales variados sobre P.V.C. 90 X 90 cm. 2015	387
Figura 191	Fernando Paes. <i>Rastros y Restos II</i> . Materiales variados sobre tela. 67 X 70 cm. 2015	388
Figura 192	Fernando Paes. <i>Rastros y Restos III</i> . Materiales variados sobre tela. 67 X 125 cm. 2015	388
Figura 193	Fernando Paes. <i>Rastros y Restos V</i> . Materiales variados sobre tela. 80 X 90 cm. 2015	389

#### 7.4. LISTADO DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Representación de sección estratificada del piso del salón de pintura	259
Gráfico 2	Representación de sección estratificada del piso del salón de pintura	364

#### 7.5. LISTADO DE ILUSTRACIONES

ilustración 1	Fragmento retirado del piso del salón de pintura	32
ilustración 2	Fragmento retirado del piso del salón de pintura	89
ilustración 3	Fragmento retirado del piso del salón de pintura	171
ilustración 4	Fragmento retirado del piso del salón de pintura	258
ilustración 5	Fragmento retirado del piso del salón de pintura	302
ilustración 6	Fragmento retirado del piso del salón de pintura	363

## 8. Anexos

### 8.1. ENTREVISTA A PATRICIA GÓMEZ Y MARÍA JESÚS GONZÁLEZ

La siguiente entrevista fue realizada el 19 de septiembre de 2014, en la Galería *Espaivisor* en Valencia, España, en ocasión de la muestra RUINA>INTERVENCIÓN>ARCHIVO.

FP: Quisiera que hablaran un poco del proceso de hacer pintura.

PG/MJG: Al principio, hace 11 años, cuando empezamos a trabajar juntas, poníamos las telas en bastidor, como se tratara de una pintura tradicional. Luego nos dimos cuenta de que toda la parte interesante era la parte del proceso. Presentarlo de la manera tradicional perdía la fuerza que podía tener el archivo, entre otros. Así, aunque el resultado final del trabajo actual no sea tan pictórico, entiendo que sigue siendo una pintura.

FP: ¿Tienen ustedes la percepción de que la pintura ha cambiado en los últimos 10 años?

PG/MJG: Por general, en cualquier disciplina ya no existen tantos límites. Tenemos como ejemplo el grabado: el grabado era mucho más limitado y ahora, por ejemplo, en esta exposición (*Trazas*, Centro del Carmen) sobre la huella, las obras dialogan con el grabado pero están mezcladas con la instalación, el vídeo, la tecnología, etc. En escultura, por ejemplo, se hace vídeo arte, así que todo ha cambiado.

FP: Actualmente existen términos nuevos como *pintura-archivo* y se podría encuadrar con lo



que ustedes presentan en esta exhibición.

PG/MJG: Es otra manera de llamar. Por ejemplo, actualmente no dices cuadros, dices piezas. Actualmente todo es un híbrido, es escultura, es grabado, es pintura, es archivo, todo entremezclado.

FP: Me llama mucho la atención el conjunto de obras titulado *Proyecto para una Cárcel Abandonada*, sobre la antigua Cárcel Modelo de Valencia, que ustedes presentaron en el 2009. Me parece que existe una distinción entre este proyecto con el de las casas en ruinas del barrio mariner del Cabanyal.

PG/MJG: La Cárcel representa un problema diferente. Las casas de los barrios, por ejemplo, lo que se destruye nunca se volverá a construir igual. En la Cárcel, estos espacios en ruinas serán remodelados, reconstruidos. Es diferente. En la Cárcel, por ejemplo, habían muchos testimonios personales de los presos, directamente escritos sobre la pared, dibujos, etc. Esto no encontramos en las casas. En las casas, se trata de espacios domésticos... es más una cuestión de color, de forma. Si hay una pared rosa, quizás era por que había nacido una niña. O una azul si se tratara de un niño. Por otro lado, en la Cárcel era un grito, realmente. Claro, el único interlocutor que podía tener una persona allí dentro es la pared, así que estaban cargadas de muestras de expresión gráfica, dibujos, cartas.

FP: En la Cárcel, entonces, ¿ustedes no iban con la impresión de que ese espacio se va a perder y les interesa rescatar la memoria del lugar, los testimonios?

PG/MJG: Nosotras, cuando entramos por primera vez, íbamos por la arquitectura, que era lo que siempre hemos hecho. La intervención en la cárcel fue por una año y medio, con intervalos. Pues nosotras fuimos, al principio, a estampar una celda, estampar un pasillo, una puerta... Entonces decíamos... ¿y estos dibujos?, ¿y estas paredes? Estas inscripciones se van a perder. Una pena por que son un testimonio de una historia que tenemos como apartada, pues nadie sabe lo que pasa allí, ni lo que sienten, ni lo que piensan. Entonces, fue cuando decidimos volver y hacer los libros celdas, y utilizar la tela transparente, para que se pudiera leer.

FP: Veo en la Cárcel una cuestión sobre la invisibilidad. Es un espacio donde la sociedad trata de ocultar, de olvidar. Nadie puede saber lo que pasa adentro, los mecanismos de poder no lo permiten. Entonces, ¿hacer visible lo que está oculto sería como el foco principal del trabajo sobre la Cárcel?

PG/MJG: Sí, en general, por que el lugar ya te da ese punto de partida, por la curiosidad de saber lo que está detrás de ese edificio. En las casas, en contrapartida, no le da tanta

curiosidad a la gente, por ser algo más conocido. En la Cárcel, el lugar está condicionado por la invisibilidad. Hoy día ya no se construye así, de esta manera. Se trata de una arquitectura que te habla. Tú entras a esta cárcel y era todo lo contrario de lo que veías por fuera. Por fuera, unos muros enormes, un lugar que era súper tétrico y por dentro eran cuatro catedrales juntas, que estaba pensado para que la persona ahí se transformara, muy bonitas de hecho. Tanto la arquitectura cuanto los testimonios son sorprendentes. Ejemplo: estábamos en una celda y imaginábamos lo que había hecho esta persona, por los rastros que había dejado ahí. Como las inscripciones: “la maté porque era mía” o “365 días por 11 años”, entonces imaginamos que se trataba de un delito grave. Luego había una parte, un módulo que era casi todo de presos por delitos de drogas. Y que correspondía a una época en que vivimos aquí en Valencia con la Ruta del Bacalao, donde se transportaba la droga. Muchas familias tenían a un hijo que había caído por las drogas, fue una época difícil. Entonces tenemos una parte de la historia que no se narró oficialmente, en los 90, pero que la conocimos a través de los rastros dejados en las paredes.

FP: Se hace interesante, por ejemplo, hacer una distinción entre la estética de los confinados por las drogas versus la estética de los presos por asesinato. ¿Ustedes han notado diferencias en ese punto de vista?

PG/MJG: Hemos trabajado en tres prisiones. Y, más o menos, las temáticas se repiten. Por ejemplo: las alusiones a la religión, a la libertad, al arrepentimiento, muchos Cristos, muchas cruces... Pero, ¿te refieres a si nosotras lo vemos estéticamente diferentes, o si le queremos dar una forma estética diferente?

FP: Si, porque veo una preocupación con registrar fragmentos de la arquitectura pero también de registrar los testimonios. Y en estas inscripciones podría haber diferencias de una celda para la otra.

PG/MJG: Si, pero creo que no dependía del delito y sí de la capacidad o la habilidad para dibujar, para escribir, por ejemplo.

FP: Se trata entonces de un rescate de la historia desde un punto de vista poético, desde la plástica.

PG/MJG: Sí. Las celdas, por ejemplo, eran iguales, pero eran pintadas diferentes, se veía que unos, muy cuidadosamente, se habían hecho una cenefa, unas con muchos colores, otras con cal; Habían unas paredes que estaban súper golpeadas. Por general habían unos escritos bien cuidados, claro, tenían todo el tiempo del mundo, y otros no. Había una mezcla muy grande.

FP: Pensando en los espacios negativos. Veo que los arranques encolados trabajan con el

color que viene con la tela, por ejemplo, el color negro.

PG/MJG: Utilizamos la tela negra cuando tratamos de registrar el espacio, las grietas, cada vacío se le como negro. La tela negra permite que se marque mejor. Si utilizáramos la tela blanca, no se notaría que es una transferencia. Entonces, para hacer más visible que es una transferencia de una pared a una tela, tiene que ser negro. Así, la tela tiene una función importante, la tela negra. También pensamos un poco como un grabado, como funciona la idea de grabado.

FP: Entonces, hablando de los híbridos, ¿se trata de una pintura con procesos de grabado, o de un grabado expandido?

PG/MJG: Todo esto nació, más que nada, porque nosotras hemos sido estudiantes de grabado en la Facultad de Bellas Artes. La primera vez que arrancamos una pared, para nosotras, era como hacer una estampación. Es como tener una plancha de grabado, que tiene los huecos, que son los negativos, y al sobreponer una superficie a la otra, se genera una imagen. Hicimos exactamente eso, pero con una tela y una pared. Entonces, para nosotras, era grabado también. No se pone la pintura, por que la pintura ya está puesta.

FP: En el caso de la cárcel, por ejemplo, existen capas y más capas de pintura, dado a que se trata de una cárcel que tiene más de cien años.

PG/MJG: Sí, por eso hicimos un vídeo que registra el proceso, hasta llegar a la primera capa, como un viaje a través de los tiempos.

FP: Esa mirada arqueológica al proceso, me parece muy interesante. Háblanos un poco de ese punto de vista.

PG/MJG: Mientras nosotras estábamos trabajando ahí, los obreros iban tirando los muros de separación entre celda y celda. Algunos muros tenían huecos hecho por los presos. Había una celda que tenía un Cristo gigante pintado. Ese día, derribaron el muro de frente al Cristo, y dentro de ese muro salieron unos periódicos que databan de 1920, que eran de la Solidaridad Obrera y una caja de madera con una bala. Eso nos hizo pensar desde el primer preso que estuvo aquí hasta el último. El espesor de la capa de pintura en esa pared era bien gorda. Entonces, colocamos la primera tela, arrancamos el Cristo, después colocamos la segunda y salió una cara con un cuchillo y un tenedor arriba. Así, arrancábamos un estrato y luego veíamos que habían otros dibujos, de otras épocas, y de ahí volvíamos a poner la tela transparente y volvíamos a arrancar. Y cuando arrancábamos, descubrimos cosas que no habíamos visto, que estaban por debajo, y habían otros dibujos, otras palabras, así, hasta seis veces y ya la última tela, veíamos los ladrillos, el principio de todo.

FP: Para mí es bien interesante ese proceso arqueológico que ustedes establecen como método, de ir excavando hasta llegar al último estrato.

PG/MJG: Pues cada capa no sabemos qué época, de qué año se corresponde, por lo que es una idea más que nada poética.

FP: ¿Ustedes piensan que la mirada poética, en sus trabajos, se interpone a la mirada científica?

PG/MJG: Científico no es, por que si un restaurador mira críticamente los materiales y métodos que utilizamos, no corresponden con lo que se debe hacer. Por lo que el proceso es muy del azar, por lo que el azar es fundamental en nuestro trabajo.

FP: ¿De qué manera el azar es fundamental en sus trabajos?

PG/MJG: Anteriormente trabajábamos la composición, pintábamos las telas de un color, por ejemplo, dependiendo de la pared que haríamos los arranques. A partir del trabajo en la Cárcel, esta estética la dejamos de lado para darle valor al documento, al archivo, a la huella. Ya no importaba tanto que fueran bonitas las piezas. Por otro lado, en la Cárcel no te puedes salir de unos límites, casi todo era pintura blanca, por ejemplo, no habían muchos colores. Con relación al azar, hemos tratado de controlarlo más, con el tiempo, pero al principio era siempre una sorpresa. Cada pared es diferente, por ejemplo teníamos una pared pintada con pintura de plomo y tuvimos que experimentar muchas colas diferentes, tiempos de secado diferentes, la humedad, las condiciones, todo varia. La cola que no se secaba, la pintura de la pared que no se dejaba penetrar, por ejemplo. Pero el azar es un elemento interesante que hace que este trabajo no sea monótono. La pared que crees que va a salir bien, sale fatal y la que creía que saldría fatal, te da una sorpresa.

FP: Mirando otro aspecto, parte de la pared se disloca a la tela, pero otra parte del trabajo se queda en la pared.

PG/MJG: Sí, el lugar se transforma con el trabajo, le quitas esa piel y ves lo que está detrás, los años, y esto es visible en la pared que se queda. Sin embargo, las paredes de la Cárcel ya no existen, ya desapareció, solo quedan los registros en fotos y vídeos. El trabajo para nosotras no tendría sentido si la pared se quedara. Así, la superficie tridimensional de la pared se traspasa a la superficie bidimensional de la tela, pero el espacio permanece.

FP: Muchas gracias por su tiempo y les felicito por su obra.