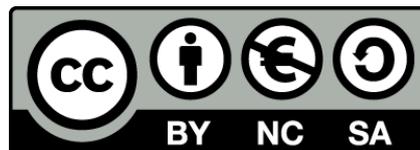




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Política del encuadre: Espacios de enunciación crítica en las prácticas artísticas contemporáneas

Lúa Ruiz-Giménez Coderch



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**

POLITICA
TICA
DEL
EN-
CUA-
DRE.

Política del encuadre:
Espacios de enunciación crítica en las prácticas
artísticas contemporáneas

Lúa Ruiz-Giménez Coderch

Política del encuadre:
Espacios de enunciación crítica en las prácticas
artísticas contemporáneas

Tesis doctoral de:
Lúa Ruiz-Giménez Coderch

Directora:
Alicia Vela Cisneros

Tutora:
Antònia Vilà Martínez

Programa de Doctorado:
H0907 - Estudis avançats en produccions artístiques

Línea de investigación:
100252 - Art en l'Era Digital

Tipo de tesis:
C.-Mixta

Esta tesis se ha realizado en la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona gracias a una beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en el período 2013-2017.

Barcelona, 2017

Gracias a Lluís.

Gracias a mis padres y a Visitación, que nos han cuidado mientras yo escribía estas páginas. Gracias a mis compañeros, amigos, aquellos con quienes comparto la práctica, las conversaciones, las alegrías y las penas. A los que están y a los que ya no están, Antoni, Octavi. En ellos y con ellos he estado pensando todo este tiempo. Finalmente, gracias a Alicia y Antònia por su apoyo y sus consejos. También por haberme respaldado en el momento de pedir la beca que me ha permitido dedicar cuatro valiosos años a esta práctica y a este estudio.

para Eugeni

Un amigo me habló una vez de un cuento japonés de los años 20 del siglo pasado que se llama *La silla humana*. Es una historia extraña y un tanto perversa quizás. El cuento habla de la historia, supongo que ficticia, de un fabricante de sillas y otros asientos que destacaba por la excelencia de sus creaciones. Sus muebles eran productos de lujo y eran además muy valorados. En un momento dado de la historia el fabricante de sillas se enamora de la esposa de uno de sus clientes. Para poder estar cerca de esta mujer, que ignora del todo los sentimientos que él alberga hacia ella, el fabricante construye la que será su obra maestra: un sofá hermosísimo y extraordinariamente cómodo, que es adquirido por la mujer y que pasa a formar parte del mobiliario de la casa de ella.

Lo que la mujer desconoce es que el fabricante ha modificado el interior del sofá para poder esconderse allí y vivir dentro del mueble de forma secreta. Cómo no, la mujer tiene un gran aprecio por ese sofá. Es su lugar preferido para sentarse a leer, puesto que ese es el asiento más cómodo de la casa. Con razón, puesto que el señor fabricante, desde el interior del sofá, adopta siempre la forma que más confortable resulta en cada ocasión, la que mejor se adapta a cada circunstancia.

Esta historia es bastante siniestra, lo sé. Pero lo cierto es que en los últimos tiempos me he acordado de ella en varias ocasiones, en una tesitura completamente distinta. No sé si alguna vez has intentado dormir a un niño pequeño. A veces un bebé puede no tener hambre, puede, simplemente, querer compañía para estar bien. Puede querer estar recostado en brazos, simplemente, porque así se duerme mu-

cho mejor. En esa circunstancia yo también pienso que soy un sofá. Un sofá que ama. Un sofá que toma forma a través del afecto. Se me ocurre que el cuidado, los cuidados hacia otro, si fueran los mejores posibles, serían una forma de desaparición, una especie de límite del rendimiento. En una circunstancia así intentas responder con la máxima disposición a un vínculo que te reduce a una forma vital muy primaria. Una versión extremadamente reducida de ti. En ese punto en realidad casi no importa quien seas, quien pensabas que eras, puesto que es la necesidad del otro quien te da una forma nueva.

Índice

13

I.
EL SENTIDO
DE LA VIDA

33

II.
LA DESORIENTACIÓN

57

III.
SEÑALA
UN PUNTO
FUERA DEL
PERÍMETRO
DE LA SECCIÓN
DE UN ÁRBOL
PARA INDICAR
QUE VIENE DEL
FUTURO

64

Imágenes técnicas

88

Dos escenas

99

IV.
I'M ON, I'M
MAKING ART

110

Construyendo
el marco

134

Dentro y más
allá del marco

151

V.
ENCUADRES

160

Párga

168

Un sistema finito
de coacciones

172

Párgon
como Ergon

179

VI.
[LA TRAICIÓN
DEL MARCO]

188
Sospecha

192
Poniendo presión
sobre el marco

212
Imágenes críticas

217
Como una
catalogación
de especies

225

VII.
EXHAUSTOS Y
EXUBERANTES

233

CODA.
ALREDEDOR
DEL ENCUADRE

235
Nos cuidamos
y nos vigilamos

240
La vida que
continúa por otros
medios que la vida
misma

245
Me miran, y
piensan que
también yo sé

249
Lo que se muestra
y lo que se oculta

254
La distancia que
nos separa

263

BIBLIOGRAFÍA

I.

El sentido de la vida

No sé si recuerdas una película de los Monty Python titulada *El sentido de la vida*. Hay una escena, muy al comienzo de la película, quizás incluso antes de los créditos, en la que se ve la mesa de reuniones de una gran corporación internacional, con todos sus altos ejecutivos en disposición de despachar una serie de temas.

El objetivo más urgente para la corporación es, como aparece en el orden del día, averiguar qué les queda todavía por poseer. Y el primer ítem a evaluar, como algo que todavía no es poseído por ellos, es, precisamente, el sentido de la vida. El ejecutivo que tenía encomendada la tarea de averiguar algo al respecto ofrece sus conclusiones al grupo, y se embarca en una larga explicación filosófica que empieza hablando de la materia y la energía y que muy posiblemente desentrañe de una vez por todas el sentido de la vida. Excepto que es imposible

de escuchar sin empezar a pensar en otra cosa. La conclusión a la que el ejecutivo ha llegado es que, efectivamente, el sentido de la vida se nos escapa porque siempre nos distraemos antes de llegar a una conclusión sustantiva.

Que nos distraemos antes de llegar a una conclusión sustantiva es un diagnóstico parecido al de Bernard Stiegler al hablar de la técnica y el tiempo. — Aunque él diría más bien que somos olvidadizos.

Unos meses atrás le quería explicar esta idea, esta idea de que somos olvidadizos, a un amigo. La idea es interesante, pero un poco compleja de resumir, o quizás yo todavía no la he asimilado bien. Buscando una forma de expresarme con más exactitud, encontré un vídeo donde el propio autor la explica, mucho mejor que yo, pero seguramente

peor que en su libro. En el libro es muy denso. En el vídeo parece más espontáneo. Excepto que yo ya le he visto contar la misma cosa con palabras prácticamente idénticas en su libro. En el vídeo hace un poco de teatro, añade algunos detalles divertidos, anecdóticos. Es agradable oírlo hablar.

Stiegler utiliza una especie de parábola para explicarse. Nos sitúa en un escenario de la mitología griega clásica para hablar del momento en el que los dioses encomendaron a Prometeo distribuir los atributos entre las criaturas vivas antes de mandarlas a la tierra. Dice que Prometeo tiene un hermano más joven y atolondrado, llamado Epimeteo. Prometeo es un tipo serio, responsable. Por eso los dioses le han encomendado esa tarea. Cuando está a punto de empezar, Epimeteo le pide “por favor, por favor, déjame lo hacer a mi, lo haré bien, de verdad,

déjame hacerlo". Prometeo no lo ve claro, pero vaya, es su hermano. Así que lo pone al cargo de la situación. Epimeteo se pone a repartir. A algunos animales les da una gran fuerza, para que nadie ni nada los moleste; a otros les da un pelaje espeso para que nunca tengan frío. A otros les da un tamaño diminuto, para que nadie repare en ellos; a otros los hace trabajadores incansables y disciplinados. Epimeteo si- gue distribuyendo, pero no calcula bien, y cuando le llega el turno al hombre ya no le queda nada para dar. Al darse cuenta de lo sucedido Prometeo pone el grito en el cielo y le dice "pero qué has hecho, in- sensato, no podemos dejar al hombre así". Buscando una solución de emergencia Prometeo debe cometer el hurto por el cual es célebre, y es que, para no dejarlos sin ningún atributo, roba a los dioses el fuego y se lo entrega a los hombres antes de mandarlos a la tierra.

Stiegler utiliza muy hábilmente esta imagen del fuego como representación de la técnica, de la herramienta, del objeto y, finalmente, de la cultura y de todas aquellas tecnologías de inscripción y registro. Es gracias a esto, la técnica, que los hombres pueden trascender la memoria epigenética, es decir, lo que un ser vivo singular es capaz de recordar a lo largo de su vida. Es la técnica lo que permite a los hombres participar de una naturaleza híbrida: que no es la de los animales, que no recuerdan nada, ni la de los dioses, que lo recuerdan todo. Los seres humanos poseen la memoria, y con ello poseen el tiempo, pero siempre a través del suplemento, del soporte material, porque, como quería decirte al principio, somos olvidadizos.

En el vídeo Stiegler resulta muy convincente en tanto que intelectual francés. Lleva gafas redondas, la cabellera despeinada. Va mal

afeitado, desaliñado igual que Deleuze en su Abecedario. Pero él viste de oscuro, con una especie de bata, o un *foulard* al cuello. Detalles estilísticos. Le entrevistan en una habitación que parece un lugar de paso que se ha reconvertido en despacho. Detrás tiene unas ventanas translúcidas que dan a otro interior. Se intuyen sombras al otro lado del cristal. En un momento dado se oye de lejos un poco de barullo y una voz infantil. Esto me hace pensar, igual que la bata, que estamos en su casa. Él hace un gesto casi imperceptible, como si fuera a girar la cabeza para ver qué pasa, pero al final no llega a darse la vuelta.

Hasta bien pronto, ¡salud!

Esta tesis se ocupa en primer lugar del encuadre que la obra produce. Habría que decir también que esta tesis se ocupa de cómo el encuadre produce la obra, y de cómo es por el establecimiento de un encuadre que algo —sí, algo, cualquier cosa— deviene medio. Podría haber usado, en vez del término encuadre, el término señalamiento, puesto que el gesto de señalar es, como se verá, muy importante. Sin embargo no había aquí una forma más productiva que el encuadre. Al igual que el señalamiento, el encuadre remite a una acción, pero, a diferencia del señalar, el encuadrar retiene en primer plano su dimensión constructiva, el fondo de arbitrariedad contra el que se recorta y lo que excluye. El encuadre es una delimitación física, es una separación matérica, por frágil que sea, que dibuja un dentro y un fuera, que recorta una figura contra un fondo, que establece un campo de juego en el interior del cual todo será juzgado en función de los parámetros que el propio encuadre propone. Los artistas trabajan —trabajamos— siempre con lo material y desde lo material —como no podría ser de otro modo. Lo material, si se quiere, puede ser extremadamente frágil, provisional, parecer casi insuficiente. El sonido es un material, la luz es un material, el gesto es un material. Pues bien, al trabajar el artista tomará en consideración y finalmente hará un número limitado de cosas el resultado de las cuales será un encuadre. Consecuentemente, un encuadre siempre será un sistema finito de coacciones. Lo que el artista tome en consideración y haga y lo que no dependerá del tipo de artista que es, y, por supuesto, el tipo de artista que es quedará definido por el encuadre, y quedará incluido a su vez en el encuadre. Esta es precisamente la forma en que el encuadre opera.

En segundo lugar, esta investigación procura atender la dimensión política que se abre en el encuadre porque, como trato de establecer, está en la naturaleza del encuadre el

desaparecer, alejando así de la superficie de la obra cualquier rastro de sus condiciones de producción y generando una jerarquía clara en la que prima la autoridad del binomio obra/artista.

Puesto que el encuadre determina en gran medida la forma de relación que uno establece con la obra —y cuando digo uno quiero decir el artista pero también cualquier otra persona—, el encuadre determina también en gran medida de qué se habla y de qué no se habla y quién puede hablar y quién no. Esto es importante, entre otros motivos, porque la autoridad que establece el encuadre por lo general se fortalece con el tiempo —esto es un fenómeno común a todos los productos culturales—, y todavía más en el momento en que el artista —podríamos decir: la autoridad humana detrás del encuadre— desaparece. Una vez el artista desaparece la obra continúa ejerciendo esa autoridad por sus propios medios.

Las decisiones que el artista toma o las omisiones que comete al considerar lo que es y no es la obra tienden, como decía, a invisibilizarse, y solo reaparecen bajo condiciones particulares que vale la pena observar porque abren la posibilidad del diálogo, de la consideración desobediente de aquello que artista y obra proponen o señalan.

[B]

El punto de partida de esta investigación es una intuición que se basa en la práctica artística, y viene condicionada por una forma particular de entender esa práctica artística. Para ser más exactos, lo que se recoge en estas páginas proviene tanto de la práctica artística como de la especulación sobre y alrededor de la misma. Proviene, por un lado, de la experiencia acumulada durante seis años de trabajo intensivo en el campo de la producción y, por el otro, de la experiencia sostenida durante todavía más tiempo como espectadora o parte de una audiencia. Esta segunda dimensión es crucial porque al introducirla, tomando la obra como el lugar de una relación o un encuentro, se despliegan dos campos de experiencia interdependientes que se consideran continuamente el uno al otro: el de quien hace y muestra algo a alguien en un gesto que procura construir un sentido y el de quien se encuentra frente a ese algo y procura también [re]construir un sentido. La intuición a la que me refería al principio, la intuición que ha puesto en marcha este recorrido, es que hay determinadas obras que, sin dejar de funcionar como tales, logran ser problemáticas durante más tiempo, y esto sucede porque mantienen presentes, podría decir aquí “vivos”, algunos de los aspectos de su propia formulación.

Si examinamos la relación o el equilibrio entre esos dos campos de experiencia que, como recién apuntaba, se despliegan con la obra como lugar, podemos entender este fenómeno como una forma de resistencia o de redistribución de las fuerzas, que es, en las palabras de Rancière, una ampliación de las capacidades ofrecidas a todos. Porque una autoridad que permanece visible es una autoridad que todavía puede ser contestada.

[C]

El peligro de este estudio ha sido, desde el primer momento, el de la dispersión y el emborronamiento. Quizás, y a pesar de todos mis esfuerzos, siga adoleciendo del defecto de presentarse como un encuadre demasiado esquivo.

El encuadre, el enmarcado y el marco son herramientas habituales en todo tipo de disciplinas, algunas más cercanas a la práctica artística que otras. El encuadre se utiliza en el habla común, se utiliza en la pintura, en el cine, en la fotografía. Se utiliza en la crítica institucional, se utiliza en la filosofía, en la historia del arte, en la sociología, en la antropología, en el análisis cultural. También de esta cuestión me ocuparé cuando es preciso en las páginas que siguen. En cada contexto de los aquí enumerados sucintamente el encuadre funciona y cumple una función distinta. Algunas de estas funciones y caracterizaciones resultaban productivas para el argumento que he desarrollado aquí, y otras no, y me he permitido tomar en cada caso lo que necesitaba. En todo momento, sin embargo, he procurado hacerlo con el máximo rigor y cuidado del que he sido capaz. Más allá de lo que queda plasmado en este estudio, el encuadre es una herramienta que he utilizado en mi práctica a lo largo de estos años y que se ha mostrado productiva en el contexto del obrar. A lo largo de este estudio, por lo tanto, he procurado mantenerme atenta sobre todo a esta dimensión del encuadre que he tenido ocasión de observar. Es decir, en tanto que concepto en funcionamiento.

[D]

Escribir una tesis es sobre todo un trabajo de ocultación. No en vano la tesis es, antes que cualquier otra cosa, un texto que se defiende. Al escribir estas páginas me he sentido en todo momento como una pensadora silvestre, falta de las herramientas adecuadas para explicar y encuadrar lo que aquí quería decir. Como si me hubiera sentado a jugar al póker con unas cartas malas. Lidiar con las carencias que una siente o sabe que tiene al escribir es una tarea ardua, porque cada frase nueva que se emprende se convierte en un peligro. A menudo he acudido a los escritos de otros y otras buscando rastros de esta misma debilidad que yo sentía. Pero esos escritos, precisamente en tanto que encuadres en funcionamiento, desplegaban toda su autoridad. El verdadero *tour de force* ha sido reafirmarme una y otra vez en el hecho de que, aunque yo no sabía nada, algo sabía. Y ha sido esa débil afirmación la que me ha llevado hasta el final de este proceso.

[E]

Como dice Goffman, la introducción —que, como es sabido, es un texto que se escribe al final, cuando todo está ya terminado— debe servir al escritor o escritora para establecer los términos en los que debe leerse lo que viene a continuación. Las explicaciones, las excusas, tienen por función reencuadrar lo ya ocurrido y torcerlo, si hace falta, para quedar en mejor posición. Por otra parte, un defecto que es admitido a tiempo por el autor o autora, antes de que cualquier otro lo señale, parece desactivarse parcialmente en tanto que defecto. Como si el bálsamo de lo advertido —ya que no llega a ser intencional— pudiera aliviar en parte su carácter de accidente o de incapacidad.

De todos modos, la transparencia que se pone en juego en la introducción sigue siendo una forma de encuadre, que igual muestra que oculta.

[F]

Mientras trataba de escribir esta frase me levanté cinco veces a consolar a mi hijo, que lloraba rabioso en su cuna porque su mamá tenía otra cosa más urgente —que no más importante— que hacer. Este es el conflicto y esta es la situación. Decidimos ser padres a mis 33, mientras yo disfrutaba de una beca académica para hacer la tesis, en primer lugar porque esta es la mejor circunstancia económica y laboral que he conocido —y que quizás conoceré. De modo que las horas que he dedicado a la tesis se las he robado al niño, y las horas que he dedicado al niño se las he robado a la tesis.

Pero no solamente eso. Mientras trabajaba en la tesis he seguido trabajando en piezas videográfica, instalaciones, exposiciones, presentaciones. En todo lo que comporta la práctica artística. Más que nunca, además. Por ello, aunque yo no sea capaz de imaginar mi vida de otra forma, aunque no sea capaz de entender mi trabajo como no sea así, a pesar de creer firmemente que ésta es una manera legítima de investigar, siempre he estado en falta de algún u otro modo.

II.

La desorientación

Al poco de volver a casa después de un largo viaje, un día desperté en mitad de un sueño con una viva imagen de mi. No fui capaz de describirla inmediatamente, sino que, con el paso de los días, se fue volviendo más concreta. Por primera vez me vi como una mujer, más o menos, como una mujer madura...no una chica. Me vi como una mujer que va a la deriva o que vagabundea. Una *flanêuse*. Me vi como una mujer que trajina cosas, que carga objetos y materiales de un lugar a otro. No alguien que colecciona o acumula sino alguien que emplea esas cosas para formular otras; pero sin un sentido claro todavía. Así descrita parece una imagen poco atractiva, pero me da igual. A mi me pareció una imagen hermosa, y la recibí casi con alivio.

Verás, durante los últimos tiempos he sobrevivido sin tener ni idea de quién soy. ¡Sin dramas, por favor! Esta desorientación era algo normal

en la circunstancia en la que estaba. Con frecuencia me encontraba cantando estos versos que dicen:

[People in here, they know just what to do
they look at me, and they think that I know too]¹

En ese estado apareció en mí un sentimiento de nostalgia que no podía ubicar fácilmente. Me sorprendí pensando en cómo debía ser la ignorancia en el pasado, para otras personas que vivieron en otros tiempos, hace centenas o miles de años. Mi ignorancia, mi carencia, parece, es la de quien tiene demasiada información al alcance y no puede ni sabe digerirla. Esta sería, creo yo, mi forma particular de

.....
1. "La gente aquí, parece saber exactamente qué hacer / me miran, y piensan que también yo sé": Fragmento del tema *Is anything wrong* de Lhasa de Sela. LHASA, 2009. Lhasa. Warner Music. En inglés el original, la traducción es mía.

desorientación. Intento establecer una cardinalidad, unos puntos de referencia, unas constelaciones guía, aunque sean provisionales. Pero ese orden es siempre demasiado borroso, demasiado inestable, como otra manifestación más de esa sabiduría siempre escurridiza. Una sabiduría que solo puede ser amada...pero no poseída.

Para tranquilizar mi conciencia colecciono archivos de podcasts atraídos, compro libros y descargo pdf's de capítulos y entrevistas, guardo links a artículos, clasifico los correos con distintos tipos de etiquetas, fotocopio documentos para examinar más adelante, hago listas de cosas pendientes por hacer, algunas desde hace ya dos o tres años, que van pasando de libreta en libreta. La mayor parte de las veces, cuando no puedo formarme una opinión propia sobre algo, me fío de la opinión de otro. Todas estas actividades encubren de un modo u

otro mi incapacidad. Delegan en otras personas o en la memoria de una máquina o cualquier otro soporte, la tarea de dar un sentido que yo no puedo dar.

Si las cosas cambian más deprisa, busco todavía otro orden alternativo, uno que parezca funcionar o que responda a las nuevas circunstancias. O bien vivo en un tiempo desplazado, un tiempo que no es el propio.

Y otra vez me encuentro cantando:

[People in here, they know just what to do
they look at me, and they think that I know too]

Partimos entonces de la desorientación, una desorientación que —por lo menos sí esta certidumbre— no puede ser resuelta de manera definitiva. Veamos ahora la imagen que proponía Vilém Flusser, la del hombre que trata de tomar y ordenar las señales que provienen del mundo, y que para ello “debe asumir determinada postura ante el mundo: *adaequatio intellectus ad rem* [adecuación del intelecto a la cosa]”.² Este hombre, al que Flusser califica de “hombre histórico”, y cuya “conciencia está estructurada “linealmente” por textos, vive en un universo que exige ser “leído”³, y que se presenta al hombre como “una serie de señales codificadas que necesitan ser descifradas (explicadas, interpretadas)”.⁴ Para ello, y esa sería la posición adecuada del intelecto ante la cosa, el hombre histórico “debe inclinarse sobre el mundo-texto para poder descifrarlo. Esta postura de inclinación, esta postura reverencial frente al mundo es, vista fenomenológicamente, la manera en la que el hombre histórico está en el mundo”.⁵ Tal y como la describe Flusser, esta imagen se nos muestra teñida de una nostalgia difícil de ubicar. Al fin y al cabo no hay desorientación aquí, o es una desorientación solo aparente. El problema del hombre histórico, inclinado sobre el mundo-texto, es un problema de comprensión de la verdad, no de desorientación. El mundo-texto emite una gran cantidad de señales, sí, y éstas son complejas, están codificadas, deben ser reveladas, quizás, pero existe un orden: el texto es lineal. Además, no está el hombre solo ante el mundo-texto (no estamos solos). Otros hombres antes que él, y junto a él coincidiendo en su mismo tiempo vital, se han inclinado también sobre el mundo-texto. Algunos hombres, incluso, han plasmado, exteriorizándolo mediante un

2. FLUSSER, V., 2015. *El universo de las imágenes técnicas: elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra, p. 73.

3. *Ibidem*, p. 73.

4. *Ibidem*, p. 73.

5. *Ibidem*, p. 73.

suplemento —soporte escrito, pintado, construido—, un fragmento de ese texto descifrado para que otros puedan también acceder a la verdad. Esta verdad se descifra, pues, de forma colectiva, pero coherente, mediante la escritura. La escritura —suplementariedad en cualquiera de sus formas—, como memoria colectiva, va sedimentando un suelo común. Como dice Bernard Stiegler “Durante siglos *la racionalidad y el monoteísmo*, bajo todas las formas de religión del Libro, han constituido un *suelo de creencia*”.⁶ Es la escritura lo que hace al hombre propiamente histórico (la historia, como es sabido, empieza con la historia de la letra), y es la escritura lo que permite al hombre acceder a ese suelo de creencia común, constituida “*en la posibilidad misma de esta re-constitución posterior*”⁷ por parte de otros hombres.

Hay pues un sentido total que idealmente puede ser alcanzado, aunque sea de modo fragmentario. Al mundo-texto se puede acceder (puede ser descifrado) mediante la filosofía o mediante la ciencia, o tal vez sea un texto sagrado al que deba accederse mediante la revelación. Podríamos añadir que se puede acceder al mundo-texto mediante el arte. En todo caso, como dice Marina Garcés, “el hecho sigue siendo el mismo: la relación con la verdad altera nuestra posición y nuestro modo de estar, con sentido, en el mundo. Es comprensión o, en clave más religiosa, iluminación”.⁸ El hombre que se inclina sobre el mundo-texto para poder descifrarlo, de forma directa o a través del suplemento, tomando así una postura reverencial frente al mundo, la postura adecuada, se ve recompensado con la verdad.

6. STIEGLER, B., 2010. *La técnica y el tiempo. II. La desorientación*. Hondarribia: Hiru. p. 17.

7. *Ibidem*, p. 17.

8. GARCÉS, M. Más allá del acceso: el problema de cómo relacionarse con el conocimiento. En RODRÍGUEZ, M., WHAT, HOW AND FOR WHOM (ORGANIZATION) y MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (eds.), 2014. *Un saber realmente útil*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 38.

Pero en la imagen que propone Flusser hay un tránsito, un tránsito entre esta primera postura de inclinación, reverencial, sobre el mundo-texto del hombre histórico y otra postura que es, en cierto modo, una revolución y que examinaremos en detalle. Sin embargo merece la pena observar primero la razón del tránsito, lo que el propio Flusser denomina “la descomposición del universo en elementos puntuales”.⁹ Esta descomposición es, precisamente, la génesis de la desorientación: “como los hilos ordenadores de las señales en código se desintegraron, el universo perdió su carácter de texto, se volvió ilegible. Nada hay para explicar e interpretar en un mundo que consiste en partículas sueltas. En otros términos: las “señales” que el mundo emite no significan nada, no son “vectores de significado”.¹⁰ ¿Pero por qué se desintegró el orden?

La respuesta, como es de prever, no tiene un único componente, pero hay por lo menos dos aspectos de la misma que interesan directamente al objeto de este estudio. Por un lado, durante siglos se ha trabajado incansablemente en la disolución de la subjetividad que ordena (y gobierna, desea, programa, maquina). En palabras de Boris Groys, “Ha sido sobre todo la modernidad occidental la que ha sido descrita con frecuencia como la época de la sospecha que socava los antiguos valores, tradiciones y evidencias”.¹¹

Unos valores, tradiciones y evidencias que eran reflejo de la linealidad del texto, de su orden y legibilidad, y de una confianza ciega en la subjetividad que sostenía ese orden o, por lo menos, en su existencia.

.....

9. FLUSSER, V., 2015, p. 73.

10. *Ibidem*, p. 73.

11. GROYS, B., 2008. *Bajo sospecha: una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos, p. 32.

El punto de partida de esta tarea —el socavar— es, efectivamente, la pregunta, la sospecha formulada, seguramente inevitable, acerca del “quién”. Quién sostiene el mundo-texto, quién es el responsable de su sentido, cuáles son sus motivaciones. Esta especulación, cuya tendencia general es, como se ha dicho, la disgregación y la desintegración,¹² tiene muchas idas y venidas: en algunos momentos la subjetividad aparece nítida como un ente singular, o de forma binaria como la lucha dialéctica entre dos facciones enfrentadas, o se diluye en una forma orgánica y omnicomprensiva, o se la retira de un plumazo de campos enteros de la realidad. Es importante puntualizar aquí, y esto es algo que habrá que examinar con atención, que la intensidad de la pregunta y de la sospecha que se dirige a un “quién” es la condición de posibilidad de una posición política, de una toma de posición. En palabras de Boris Groys, “sólo cuando sospechamos un Dios oculto tras la imagen del mundo, nos sentimos empujados a tomar una posición política. Pero si, por el contrario, todo ocurre según leyes determinadas, entonces no hay lugar para protesta de ningún tipo, sino que sólo queda la posibilidad de una descripción científica. Por eso no es casual que los espacios políticos se reduzcan continuamente en cuanto se considera la naturaleza —y luego la sociedad— como algo científicamente explicable”.¹³ Y, por supuesto, las consecuencias de ese sospechar, interrogar y pedir explicaciones no son las mismas cuando la subjetividad a la que se interroga es un Dios o es, por ejemplo, el mercado, o un sujeto singular e identificable con nombre y apellidos.

En definitiva, y volviendo a ese trabajo de disolución de la subjetividad que identificábamos como una de las causas

.....

12. “no es casualidad que en filosofía el siglo XX sea el de una crítica radical del “mito de la interioridad” salido de las más diversas corrientes.”, STIEGLER, B., 2010, p. 120.

13. GROYS, B., 2008, p. 39.

de la desintegración del orden del mundo-texto, al considerar a autores como Marx, Nietzsche o Freud, por ejemplo, veremos que dicho trabajo se dirige indistintamente al sujeto fuera y dentro de nosotros mismos:

44

“Para Marx, el interior del mundo social se revela como el de las fuerzas y relaciones económicas ocultas que determinan desde dentro la realidad de la vida humana, pero que habitualmente se muestran a la conciencia humana de un modo desfigurado, “inauténtico”, insincero. Para Freud, el interior se manifiesta como inconsciente libidinoso que esconde su verdadera naturaleza y dinámica detrás de sus síntomas externos. Y para Nietzsche, la voluntad de poder se manifiesta como interior del mundo, la cual, para alcanzar sus objetivos vitales, necesariamente opera con mentiras e ilusiones que por consiguiente ocupan completamente la superficie de la conciencia. En todos estos autores, la sospecha ontológica juega un papel central: conforme a sus planteamientos, las cosas se presentan al espectador del mundo necesariamente como falsas.”¹⁴

La disolución de la subjetividad es fruto del lento trabajo de erosión que la sospecha, eficazmente dirigida a capas cada vez más profundas de ese mundo-texto, ha producido sobre los viejos fundamentos del sentido. En el lugar donde hemos dejado a nuestro hombre, todavía inclinado, de modo reverencial, en una postura que pretende seguir siendo la correcta, sobre el mundo-texto, el suelo de creencia común hace rato que empezó a resquebrajarse para dar paso a “una masa de signos que fluye en el espacio y en el tiempo, infinita, desestructurada, en movimiento

.....
14. *Ibidem*, p. 75.

continuo, que se escapa a todo control, descripción y comprensión conscientes”.¹⁵ Al retirarse los antiguos sistemas omni-explicativos, sostenidos por Dios o por la ciencia o por el lenguaje o por la consciencia o por la lógica o por la tradición..., lo que queda es el aplazamiento del sentido, un estado de provisionalidad que se perpetúa: “un juego libre de máscaras y roles sin contenido ni substancia”,¹⁶ “un juego de reflejos sin fin, una interminable casa de espejos e ilusiones ópticas”¹⁷. Nadie hay detrás de ese fluir que pueda detener el sentido. Una vez perdida la fe en la linealidad del texto, nuestro hombre histórico se ve abrumado, quizás incluso paralizado, por el desconcierto. Aunque, ciertamente, podría entenderse que ha triunfado. Que su obstinación por desentrañar las tinieblas de lo que se daba por sentido, su perseverancia al poner en duda lo incuestionable, su tenacidad al perseguir cualquier manifestación de esa autoridad incontestable que ordenaba el mundo-texto, hasta los últimos reductos donde se hubiera podido esconder, ha dado fruto. Su empresa era la de la emancipación y ha logrado en gran medida su cometido, ha avanzado un gran trecho. Y sin embargo, lejos de sentirse satisfecho con lo logrado, lo que siente es, como decíamos, una falta de densidad y de profundización, lo que siente es una gran desorientación. “Y es que la producción y percepción de todos los signos, incluidos los signos de la vivencia, se rigen en igual medida por el infinito aplazamiento del sentido, de la completud, de la presencia.”¹⁸ En otros términos, y tal como lo describe Flusser, “las “señales” que el mundo emite no significan nada, no son “vectores de significado”. El mundo se figura como un conjunto absurdo, y la existencia absurdamente arrojada a tal mundo absurdo busca en

15. *Ibidem*, p. 43.

16. JAMESON, F., 1994. *The seeds of time*. New York: Columbia University Press. The Wellek Library lectures at the University of California, Irvine, p. 18.

17. *Ibidem*, p. 34.

18. GROYS, B., 2008, p. 47.

vano asirse a algo. De manera que inclinarse sobre y frente al mundo es una postura “inadecuada”.¹⁹

46

Antes de ver cómo es el tránsito entre esta primera postura del hombre histórico sobre el mundo-texto —reverencial y ahora claramente inoperante— y otra postura que es, en cierto modo, una revolución, examinaremos todavía una segunda causa de la desintegración del orden, de la linealidad del texto. Esa otra causa podría resumirse de forma brutal: se trata de la multiplicación de las señales.

Volvamos una vez más a nuestro hombre histórico. Como sabemos, nuestro hombre no está solo (no estamos solos). Otros junto a él están —y han estado— también inclinados sobre el mundo-texto, tratando de discernir la verdad. La verdad, descifrada en tanto que texto lineal, se reconstruye, como decíamos, de forma colectiva pero coherente. Y ese acceso a la verdad, singular, individual, siempre que se exteriorice mediante la escritura, mediante el suplemento (soporte escrito, pintado, construido...), podrá trascender la vida singular e individual del hombre concreto, de modo que otros hombres, que viven en su mismo tiempo o después de él, podrán acceder también a la verdad en el “ya-ahí” de ese fragmento de texto descifrado. El suplemento, en tanto que soporte físico de memoria, es lo que permite a los hombres trascender la memoria genética (la de la especie) y la memoria epigenética (es decir, lo que un ser vivo singular es capaz de recordar a lo largo de su vida). El suplemento —la escritura, la técnica, la herramienta, el objeto, la cultura, todas aquellas tecnologías de inscripción y registro— es lo que permite a los hombres participar de una naturaleza híbrida, que no es la de los animales, que no recuerdan nada, ni la de los dioses, que lo recuerdan todo.

.....
19. FLUSSER, V., 2015, p. 73.

El hombre, al contrario del animal, tiene manos con las que puede sujetar los volúmenes, detenerlos. Por esta “manipulación”, el hombre abstrae el tiempo y de este modo transforma el mundo en “circunstancia”. Los objetos abstractos que surgen en torno al hombre pueden ser modificados, “resueltos” (“objeto” y “problema” son sinónimos). La circunstancia abstracta, objetiva, problemática, puede ser “informada” y resultará en la Venus de Willendorf, en un cuchillo de sílex, en “cultura”. La manipulación es un gesto primordial; gracias a este el hombre abstrae el tiempo del mundo concreto y se transforma a sí mismo en un ente que abstrae, es decir, en un hombre propiamente dicho.²⁰

Podemos seguir ahora a Bernard Stiegler, quien trata pormenorizadamente esta cuestión en *La técnica y el tiempo*²¹ y nos ofrece así, mediante su escritura, un acceso a lo que él ha logrado descifrar. La trascendencia de la aparición de esta tercera memoria o memoria terciaria, la memoria epifilogenética —según su terminología, que adoptaremos— es tal que Stiegler la califica como “ruptura con la ley de la vida”. En palabras de Stiegler,

el proceso de exteriorización es una ruptura en la historia de la vida del que resulta la aparición de esa *tercera memoria* que he denominado *epifilogenética*. La memoria epifilogenética, esencial para el ser vivo humano, es técnica: inscrita en la muerte. Es una ruptura con la “ley de la vida” en el sentido que, teniendo en cuenta la contigüedad entre somático

20. *Ibidem*, p. 30. Flusser está planteando aquí un modelo “fenomenológico” de la historia de la cultura que progresa en la abstracción (tridimensionalidad / bidimensionalidad / unidimensionalidad / cerodimensionalidad) y que, advierte, es inaceptable si se lo considera en su linealidad.

21. STIEGLER, B., 2010.

y germinal, la experiencia epigenética de un animal se pierde para la especie cuando éste muere, mientras que en la vida que continúa por otros medios que la vida, la experiencia del ser vivo, *inscrita en el utillaje (en el objeto)*, se hace transmisible y acumulable: así es como se constituye la posibilidad de una *herencia*.²²

48

Solamente antes de que existiera el suplemento, en la noche de los tiempos, tenía pleno sentido decir que un anciano, al morir, era una biblioteca en llamas.²³ La ruptura con la ley de la vida significa que la vida se hace consciente de sí misma y economiza su muerte, que la vida continúa por otros medios que la vida, en un proceso de liberación —exteriorización— de la memoria mediante el suplemento. Una memoria que nace individual pero que, en su misma exteriorización, se hace colectiva.

Para nuestro hombre histórico, para nuestra colectividad de hombres históricos, todos ellos inclinados, de modo reverencial, sobre el mundo-texto, la exteriorización era, como hemos visto, el proceso por el cual se sedimentaba un suelo común de creencia. La escritura —suplementariedad en cualquiera de sus formas— en su re-constitución posterior era lo que permitía al hombre acceder a ese suelo de creencia común de las sociedades humanas, lo que hacía posible la memoria colectiva, la reproducción de los comportamientos, lo que constituía la posibilidad de una herencia, de una cultura. Stiegler no hablaría aquí simplemente de escritura, sino de escritura orto-gráfica.²⁴ La es-

22. *Ibidem*, p. 11.

23. DERRIDA, J. y STIEGLER, B., 2002. *Echographies of television: filmed interviews*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press; Blackwell Publishers. p. 147.

24. Stiegler opone la escritura orto-gráfica al idiotexto propio de la mediación técnica contemporánea y de los procesos de industrialización de la memoria. Ver STIEGLER, B., 2010, p. 98.

critura orto-gráfica es la que da acceso a un pasado,²⁵ la que inaugura una temporalidad histórica propiamente dicha: es la que puede ser re-constituida, efectivamente, es decir, es la que se constituye en relación a un futuro, como accesible, como inteligible y que por lo tanto busca despegarse del contexto de su formulación. Para acceder a ese suelo de creencia común que es, en definitiva, el fundamento de las sociedades humanas, su historicidad, es necesaria, pues, una re-constitución de la escritura, una actualización del “ya ahí” de la memoria terciaria, la memoria del suplemento. Esto es así porque la articulación de un suelo de creencia común se da en la asimilación —no solo en la gestión— del conocimiento disponible, y este proceso, que es necesariamente tecnológico, es un proceso conflictivo, de reajuste:

La historia del hombre es la de la técnica como proceso de exteriorización en el que la evolución técnica está dominada por unas tendencias con las que las sociedades humanas deben negociar constantemente. El “sistema técnico” entra regularmente en evolución y hace caducar a los “otros sistemas” que estructuran la cohesión social. El devenir técnico es originariamente un desgarramiento y la sociogénesis es lo que esta tecnogénesis se reapropia. Pero la tecnogénesis va estructuralmente por delante de la sociogénesis —la técnica es invención y la invención es novedad—, y el ajuste entre evolución técnica y tradición social siempre conoce momentos de resistencia porque, dependiendo de su alcance, el cambio técnico conmociona más o menos los parámetros definidores de toda cultura.²⁶

25. “La escritura lineal es lo que por primera vez da un acceso literal al paso de la palabra (a su presente que pasa) como a su pasado (a su presente como pasado)”. *Ibidem*, p. 56.

26. *Ibidem*, p. 8.

El momento del ajuste entre evolución técnica y tradición social es el momento de acotación de ese suelo común de creencia que hace posible lo colectivo o, como diría Stiegler, es el momento de formulación de una cardinalidad.²⁷ Haber formulado una cardinalidad es lo que permite navegar, orientarse, en el presente. Esto es, haber encontrado la postura adecuada.

Pero sabemos que nuestro hombre, y otros junto a él, se encuentra en una postura que se volvió inoperante. No se ha producido todavía un ajuste. Quizás no es posible ya que se produzca un ajuste tal y como lo veníamos experimentando en el pasado. Este problema —la inoperancia de la postura— es un problema que concierne a la *adaequatio intellectus ad rem* [adecuación del intelecto a la cosa], y parece además un problema inédito en la historia de la humanidad. El desajuste, o mejor todavía, los sucesivos desajustes, cada vez a más velocidad, se han producido, efectivamente, por una evolución técnica que ha provocado la descomposición del universo en elementos puntuales y después la descomposición de la conciencia en bits de información.²⁸ La memoria terciaria —memoria epifilogenética— como memoria emancipada de un organismo singular, se ha vuelto ingobernable, inasumible, y esto ha sucedido por su pura y simple proliferación.

Sorprende constatar que, en una fecha tan temprana como mediados del siglo XVIII, los enciclopedistas advertían ya de la dificultad cada vez mayor para hacer frente a la inscripción y a la conservación de un conocimiento desmesuradamente creciente, tal y como señala Marina Garcés

27. "Observado en una muy larga duración, el establecimiento de una cardinalidad es lo que "ajusta" tecnogénesis y sociogénesis." *Ibidem*, p. 9.

28. FLUSSER, V., 2015, p. 73.

en su texto *Más allá del acceso: el problema de cómo relacionarse con el conocimiento*, a través de un extracto de la entrada “Crítica” de la propia *Encyclopédie Française*: “El deseo de conocer muchas veces resulta estéril por un exceso de actividad. La verdad requiere ser buscada, pero también precisa que se la espere, que se vaya por delante de ella pero nunca más allá de ella”. Y también: “El crítico debería observar con cuidado esta fermentación del espíritu humano, esta digestión de nuestros conocimientos. [...] Así, lograría imponer silencio a quienes no hacen sino engordar el volumen de la ciencia, sin aumentar su tesoro. [...] De esta forma, ¡cuánto espacio conseguiríamos liberar en nuestras bibliotecas! Todos estos autores que parlotean sobre ciencia en vez de razonar, serían apartados de la lista de libros útiles: así tendríamos mucho menos que leer y mucho más para recoger”.²⁹

Sin embargo, este era un accidente programado, inevitable. La proliferación de la memoria por encima de nuestra capacidad de asimilarla formaba parte de la propia lógica del quehacer humano y del perfeccionamiento y la multiplicación de los instrumentos de inscripción y registro. De nada ha servido el tono veladamente moralizante de los enciclopedistas, dando a entender que algunos (suponemos que la mayoría) deberían callar en vez de “parlotear” y “engordar el volumen de la ciencia, sin aumentar su tesoro”, puesto que este es, parece ser, un impulso vital del ser humano:

(...) el hombre es un ente comprometido contra la estúpida tendencia del universo a desinformarse. El hombre es un ente que, desde que extendió su mano contra el mundo, busca preservar las informaciones heredadas y adquiridas, e incluso crear informacio-

.....
29. GARCÉS, M., 2014.

nes nuevas. Esta es su respuesta a la “muerte térmica”, o, más exactamente, a la muerte. “¡Informar!” es la respuesta que el hombre esgrime frente a la muerte.³⁰

52

El problema de la proliferación de las señales no ha hecho otra cosa que empeorar desde los tiempos que conocieron Diderot y D’Alambert. Es más, dicho problema ha sido llevado a su paroxismo con la aparición de las tecnologías de la información y la comunicación y con la democratización de los medios de producción, edición y publicación de imágenes y textos, por mencionar solamente dos aspectos cruciales de este proceso. Todo ello hasta un nivel que a los enciclopedistas les hubiera causado vértigo. ¡Informar! es la respuesta que los hombres esgrimen frente a la muerte. Y ya no son solo unos pocos hombres³¹ privilegiados, como en el siglo XVIII. Cada vez más individuos engrosan las filas de aquellos que informan frente a la muerte, aquellos que se perpetúan más allá de la misma a través de la huella epiflogénica, como vida que continúa por otros medios que la vida. Y aún si solamente fuera obra del quehacer humano el creciente volumen de información que va acumulándose en el plato de los hombres presentes y futuros, esperando a ser digerida. Otros agentes mucho más eficaces y productivos que nosotros están también comprometidos contra la estúpida tendencia del universo a desinformarse.

.....

30. Tomando prestados conceptos de la termodinámica y de las teorías de la información, Flusser emplea la noción de “muerte térmica” para referirse a la tendencia del universo a la entropía, al desorden molecular. Para ver una explicación más detallada de su uso particular de estos conceptos, ver nota 1 del capítulo 2 “Concretizar” en FLUSSER, V., 2015, p. 39.

31. Me permito llamar la atención ahora sobre el uso del término “hombre” a lo largo de este capítulo. Puesto que este apartado se ocupa enteramente de una posición caduca, nostálgica e inoperante, me permito emplear “hombre” en ese mismo sentido, para alinearme irónicamente con la expresión igualmente caduca de Flusser, quien en otro punto confronta productores de máquinas (género masculino) y amas de casa (género femenino). Por supuesto los hombres privilegiados a los que se refiere la frase en la que se encuentra inserta esta nota también deben entenderse como individuos de género inequívocamente masculino, y seguramente también blancos, occidentales, libres, con estudios y con recursos económicos.

Son todos aquellos aparatos ideados y programados por los hombres mismos para oponerse a “la tendencia universal hacia la entropía”,³² cuyos productos son también “represas de información al servicio de nuestra inmortalidad”.³³ Estamos, como dice Stiegler, asistiendo a un proceso de industrialización de la memoria,³⁴ un proceso que explota “las posibilidades de síntesis de la memoria abiertas por las tecnologías analógicas, numéricas y biológicas”³⁵ y que en cierto modo ha acabado por invertir la lógica misma de la huella epifilogénica.

Sabemos que el hombre histórico disponía hasta ahora del soporte, de la memoria terciaria, para informar, como respuesta a su propia caducidad y también, y más importante todavía, como respuesta a la limitación de su propia memoria. Porque somos olvidadizos. Porque necesitamos del soporte para re-constituir una cardinalidad. Para orientarnos. Pero de pronto la huella epifilogénica se ha vuelto un obstáculo.

Lo que ha sucedido es que gran parte de la información que se acumula ahora frente a nosotros, a la espera de ser digerida, no puede ser re-constituida, su “ya-ahí” no se puede actualizar porque es una escritura no orto-gráfica. Estas son las partículas sueltas de las que hablaba Flusser, los hilos que han dejado de ser vectores de significado. Ahora “la mediación técnica contemporánea destruye los procesos de establecimiento de comunidad que habían constituido la escritura orto-gráfica”,³⁶ porque su producto son bits, información disgregada, datos que se acumulan sistemáticamente, en tiempo real.

.....
32. *Ibidem*, p. 43.

33. *Ibidem*, p. 44.

34. Sobre esta cuestión, ver el capítulo 3 “La industrialización de la memoria” de STIEGLER, B., 2010, p. 151.

35. *Ibidem*, p. 18.

36. *Ibidem*, p. 18.

Entonces, nuestra desorientación se produce en primer lugar porque esta memoria no comprende el sentido de la intencionalidad: es fruto de un programa, es fruto de la memoria automatizada de los aparatos. Esta memoria³⁷ no permite articular una historicidad, no puede sedimentar un suelo de creencia común porque, como decíamos, la articulación de ese espacio compartido, el establecimiento de una cardinalidad, se da en la asimilación, en la actualización —y no solo en la gestión— del conocimiento disponible. “Esta cardinalidad es hoy aquello que no llega a constituirse y que nos impone el sufrimiento de la desorientación como tal”.³⁸

.....

37. Pese a lo que argumenta Flusser al respecto, esta memoria sí es, a pesar de todo, objeto de una política. Flusser pretende descargar de toda responsabilidad a los programadores simplemente diciendo que también ellos son programados y que, por lo tanto, son tan poco libres como cualquiera que pulse las teclas por ellos programadas (“Al elegir la máquina de escribir como ejemplo busqué echar por tierra toda una crítica de la cultura muy actual que responsabiliza a los programadores por la situación cultural en la que nos encontramos. Este retroceso de la crítica cultural desde la teoría hacia el programa, y desde el programa hacia el programador, se revelará, cuando lo analicemos, como retroceso hacia el regreso infinito. Los programadores son, a su vez, programados.”). Y, sin embargo, parece mucho más acertado el enfoque de Stiegler, al recordarnos que toda memoria es siempre objeto de una política, ya sea en tanto que criteriología que selecciona los acontecimientos como teniendo que ser retenidos (““lo que ocurre” sólo ocurre no siendo todo, distinguiéndose del todo, y la información sólo tiene valor como resultado de una jerarquización en “lo que ocurre”: seleccionando lo que merece el nombre de acontecimiento, estas industrias co-producen cuando menos, el acceso de “lo que ocurre” al estatuto de acontecimiento. Sólo *tiene lugar u ocurre* lo que es “cubierto””), como elaboración de lo memorable (“La conservación de la memoria, de lo *memorable* (la selección en lo *memorable* que es la retención de ese memorable lo constituye como tal) es siempre *ya también* su elaboración: nunca hay un simple informe de “lo que ha ocurrido”, lo que ocurre sólo ocurre al no haber ocurrido del todo, sólo se memoriza olvidando, borrando, seleccionando lo que merece ser retenido en lo que *habría podido serlo*”) o incluso determinando el acontecimiento mismo, en una especie de inversión, adelantándose a su producción (“La retención industrial está gobernada por la ley de la *audiencia en tanto que fuente de crédito*, en todos los sentidos de la palabra. Esta ley *pre-determina* irresistiblemente la naturaleza de los mismos acontecimientos: los “actores” anticipan las condiciones de la registrabilidad de sus actos y actúan en función de las coacciones de esta superficie industrial del tiempo”). En todo caso, no se trata de culpabilizar a los programadores, sino de reconocer aquí el espacio de una cuestión política. Para examinar ambos argumentos con más detalle, ver FLUSSER, V., 2015, p. 53 y STIEGLER, B., 2010, p. 151. Esta cuestión puede ser examinada también desde la perspectiva de la asimilación en GARCÉS, M., 2014.

38. STIEGLER, B., 2010, p. 111.

Nuestra desorientación, por último, tiene que ver también con que, a causa de la proliferación de la información disponible y por la naturaleza de esa información tal y como recién ha quedado descrita, la mediación técnica ya no es necesaria solo como soporte para la memoria, sino para regular también el acceso mismo a esa memoria.³⁹

En definitiva, la empresa de los hombres, comprometida en contra de la entropía, sobre todo la entropía negativa, programada en los aparatos, ha acabado por volverse entrópica.⁴⁰ El mapa, como en *Del rigor en la ciencia*,⁴¹ se ha vuelto casi tan grande y complejo como el territorio y ya no nos sirve para orientarnos. Se ha vuelto inadecuado. Para nuestro hombre histórico, inclinado todavía de modo reverencial, en una postura que pretende seguir siendo la correcta, sobre el mundo-texto, “la desorientación ha llegado hoy a su punto culminante: lo que actualmente experimentamos es único, casi insoportable, y hay que tener una coraza *muy* dura —y, sin embargo, curiosamente también hay que ser *muy sensible*, hipersensible, y, quizá...*cambiar de coraza*”.⁴²

De pronto —aunque en realidad también muy despacio—, toma conciencia de que espera en vano. Es la decepción lo que lo pone en guardia. Ningún sentido le será revelado. Ningún sentido se dará ya separado de él, sin su implicación, sin su incoherencia, su incompletitud y sus dudas.

39. “Existe desorientación del *quién* obligado a ser asistido por el *qué*, incluso para el acceso a ese *qué* en el que hay que circular y, por lo tanto, orientarse.” *Ibidem*, p.123

40. Flusser utiliza estos términos refiriéndose a productores y receptores de imágenes: “Así, la entropía negativa, programada en los aparatos, se va volviendo entrópica para los receptores de imágenes”. FLUSSER, V., 2015, p. 44.

41. BORGES, J.L., 1999. *El hacedor*. Madrid: Alianza Ed. El libro de bolsillo Biblioteca de autor, 9.

42. STIEGLER, B., 2010, p. 9.

Es como si el conocimiento de todo el mundo fuera como el de un niño: hay demasiado de todo, muy poco tiempo, muy pocos medios, las cosas suceden demasiado rápido, pero sin embargo una imagen surge de todo esto, sólo para pronto desintegrarse más allá de toda identificación.⁴³

56 Utilizando la imagen de Juha Varto, este conocimiento que se produce sin distancia —estando plenamente implicado, sin posibilidad de desinterés ni de objetividad—, es como conocer el fuego estando sobre la pira.

.....

43. VARTO, J., 2009. *Basics of artistic research: ontological, epistemological and historical justifications*. Helsinki: University of Art and Design Helsinki. Publication series of University of Art and Design Helsinki. p. 37 - 38.

III.

Señala un punto fuera del perímetro de la sección de un árbol para indicar que viene del futuro

No ha sido hasta hace poco que he descubierto que, cuando un niño empieza a tener consciencia del mundo que le rodea, mucho antes de ser capaz de articular una sola palabra, siente la necesidad de señalar para encontrar en los otros la confirmación de que aquello que percibe existe efectivamente. De que existe también para los demás. Así que señala el gato, señala la mancha, la nube, el pecho. Señala el ruido, señala el niño, la sombra, la miga, el coche, la hormiga, el interruptor, la boca, el reflejo en el cristal, la manta, la peca. Ese dedo, ¡tan pequeño!, apunta incansable aquí y allá, hasta que algo tenga sentido.

También señala el turista cuando cree estar ante algo pintoresco y auténtico, y señalan los padres para sus hijos cuando ven algo que consideran instructivo, y señala alguien, alguien cualquiera, cuando quiere advertir a quienes le rodean de un peligro, o de algo sorpren-

dente, o de algo que, de no ser por ese gesto injusto a tiempo!, podría pasar desapercibido. Las palabras vienen siempre un poco después, si es que las hay para esa ocasión.

Para quien responde a este gesto, por otra parte, el recorrido que se traza es un viaje de ida y vuelta. Acostumbra a haber un regreso, un instante después, al origen de la señal. De confirmación, de desconcierto o de agradecimiento, quizás. En el señalar, creo yo, es tan importante el gesto mismo como lo que se señala. Y detrás del gesto, remontando hacia atrás desde la punta del dedo índice, la mano, la muñeca, el brazo, detrás del gesto es importante también quién señala. Al final, no quizás al principio, no la primera vez, pero al final, al seguir con la atención y con la mirada aquello que el dedo señala, se pone en juego un vínculo primario de confianza basado en el quién.

¿Quién señala para nosotros? ¿Lo hace desde el afecto? ¿Nos quiere instruir? ¿Está tratando de engañarnos? O simplemente señala un lugar donde encontrarnos, su atención y la nuestra coincidiendo en un punto del espacio o del tiempo. De ahí nuestra inclinación a dejarnos orientar o no por ese dedo índice que apunta.

¡Salud y hasta pronto!

Volveremos por última vez al lugar donde dejamos a nuestro hombre histórico, desconcertado y nostálgico, abrumado por la pérdida del sentido, en una postura que, hemos insistido ya demasiado, se ha vuelto inadecuada. No solo inadecuada, podríamos decir, sino que se ha vuelto prácticamente risible, puesto que el desajuste obstinado entre actitud y cuerpo y la circunstancia en que dicho cuerpo se encuentra es una de las fuentes de la comicidad, tal y como Henry Bergson argumenta en su ensayo sobre la risa.⁴⁴ Finalmente, y una vez ha constatado lo absurdo de su inclinación reverencial —la que era hasta ahora su actitud interpretadora frente al mundo-texto— el hombre histórico se pone en pie:

La decepción de esta actitud interpretadora (con explicaciones “profundas” después de la constatación de que no hay nada “detrás” de las señales) hace que el hombre poshistórico se levante. Se pone en pie y extiende el brazo hacia el mundo, a fin de señalarlo, apuntarlo con las puntas de los dedos.⁴⁵

Vemos que el abandonar la postura de inclinación reverencial se traduce en dos gestos. El primero, como decíamos, ponerse en pie como forma de constatar que estamos solos (no estamos solos) en la tarea de dar sentido al mundo, y una vez se ha concluido que no hay ya razón ninguna para

44. “Un hombre que va corriendo por la calle, tropieza y cae: los transeúntes se ríen. No se reirán de él, creo yo, si pudiesen suponer que de pronto ha tenido la ocurrencia de sentarse en el suelo. Se ríen porque se ha sentado contra su voluntad. No es, pues, su brusco cambio de actitud lo que hace reír, sino lo que hay de involuntario en ese cambio, su torpeza. Quizás había una piedra en su camino. Hubiera sido preciso cambiar el paso o esquivar el obstáculo. Pero por falta de agilidad, por distracción o por obstinación del cuerpo, por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, sus músculos han seguido ejecutando el mismo movimiento cuando las circunstancias exigían otra cosa. Es por este motivo que ha caído el hombre, y es de esto que se ríen los transeúntes.” En francés el original, la traducción es mía. BERGSON, H., 1993. *Le rire, essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France.

45. FLUSSER, V., 2015, p. 73.

esperar pasivamente una revelación de alguna instancia superior. Y, en segundo lugar, en continuidad, quizás, con el ponerse en pie, extender el brazo hacia el mundo y señalar, apuntando con el dedo índice, para tratar, precisamente, de trazar un sentido propio, algún sentido. Junto a otros, como nosotros, iguales a nosotros en la desorientación. Quizás dar sentido al mundo sea una tarea que debe emprenderse desde la solidaridad.

Este gesto, el señalar, aparece en el texto de Flusser como equivalente a producir una imagen. Los dedos índices son/ indican/ producen las imágenes. Se trata, como decíamos, de un intento de orientación en un mundo desintegrado. Los dedos índices son un intento de reintegrar un sentido, a fin de que el mundo vuelva “a ser vivencial, comprensible y manipulable.”⁴⁶ Aunque se trate de un sentido propio, provisional, circunstancial.

Pero las imágenes de las que Flusser habla no son cualquier tipo de imágenes. Lamentablemente, Flusser hace una distinción crucial en su ensayo entre imágenes a las que llama tradicionales y un nuevo tipo de imágenes que él denomina imágenes técnicas o tecno-imágenes. Denomina así el resultado de la creación sintética de imágenes electrónicas, imágenes que precisan de la mediación de aparatos: “foto, cine, TV, vídeo, imágenes sintetizadas por ordenador, posiblemente hologramas”,⁴⁷ mientras que las imágenes tradicionales englobarían “pinturas, dibujos, gráficos, vitrales, mosaicos, etc.”⁴⁸ Tal y como intentaré argumentar a continuación, esta distinción debería ponerse en suspenso, entre otros motivos porque desde el punto de vista de un

46. *Ibidem*, p. 49.

47. FLUSSER, V., 2012. *Sinopsis de tres ensaios* [Revisado: 10 junio 2017]. Disponible en: <http://flusserbrasil.com/art249.pdf>. Art. 249, p. 1. En portugués el original, la traducción es mía.

48. *Ibidem*, p. 1.

productor de imágenes, desde el punto de vista de la práctica artística, resulta una obviedad que todas las imágenes son técnicas. Y, sin embargo, Flusser niega esta naturaleza a todas aquellas imágenes que no han sido producidas con la mediación de un “aparato *ad hoc* programado”.⁴⁹

Este argumento se encuentra en el texto de Flusser de 1985 titulado *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*,⁵⁰ texto en el que me he estado apoyando hasta ahora, y seguiré haciéndolo todavía un poco más. La distinción entre imágenes tradicionales e imágenes técnicas a la que me refiero no es una distinción que se haga de pasada, no es un detalle; es una distinción en la que Flusser insiste reiteradamente. Soy del parecer que la relativa precocidad de este texto hace que sea visionario en algunos aspectos y caduco en otros. Su lucidez al caracterizar una situación sucesora de la escritura y al analizar cuál podría ser nuestra disposición vital en esta circunstancia hace que me permita cometer la osadía de impugnar uno de los puntos fundamentales de su teoría y tomar, en cambio, todo el resto. Así que, antes de continuar, se hace necesario detenerme para examinar esta cuestión más a fondo. Este pasaje debería servirnos no solo para ganar la posibilidad de referirme a todas las imágenes por igual a partir de ahora, sino también para tratar de abrir un espacio crítico, un margen de libertad, incluso, en el que pueda ponerme a trabajar más adelante.

.....
49. *Ibidem*, p. 1.

50. FLUSSER, V., 2015.

Imágenes técnicas

66 Antes de escribir *El universo de las imágenes técnicas*, Flusser expone por primera vez la distinción entre imágenes técnicas e imágenes tradicionales en un texto publicado originariamente en alemán en 1983, titulado *Für eine Philosophie der Fotografie [sic]*, que se ha traducido al español como *Hacia una filosofía de la fotografía*.⁵¹ Tal y como explica el propio Flusser en *Sinopsis de tres ensayos*,⁵² se trata de una primera aproximación a lo que él identifica como la emergencia de un “nuevo tipo de imaginación, sustentada por aparatos y codificada digitalmente”,⁵³ imaginación que caracterizará una nueva cultura. Para ello toma en primer lugar la fotografía, y el aparato que, en 1982, es el aparato programado *ad hoc* para producirla, la cámara fotográfica:

En el primer ensayo (llamado en su traducción portuguesa: “Filosofía de la caja negra”), la foto es tomada como ejemplo del tipo de imaginación nueva. Por ser ella cronológicamente la primera imagen técnica, y por ser la cámara fotográfica un aparato todavía relativamente primitivo. [...] Y por cierto: la cámara fotográfica todavía no es inteligencia artificial en sentido riguroso, pero esto facilita el análisis de la relación nueva entre el hombre y el instrumento: el instrumento hace lo que el hombre quiere, pero el hombre puede querer hacer solo aquello que el instrumento puede hacer.⁵⁴

Este primer ensayo, que tuvo un impacto notable ya en el

.....

51. FLUSSER, V., 1990. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas: Sigma. En sucesivas ediciones el título se ha traducido con *Una filosofía de la fotografía*.

52. FLUSSER, V., 2012.

53. *Ibidem*, p. 1.

54. *Ibidem*, p. 1-2.

momento de su publicación,⁵⁵ se completó posteriormente con *El universo de las imágenes técnicas*,⁵⁶ el texto que nos ha traído hasta aquí, y uno posterior titulado *Die Schrift* (“La escritura”), publicado en alemán en 1987,⁵⁷ que pretendía responder a la polémica suscitada por el anterior, polémica que el propio Flusser califica de “violenta”.⁵⁸ Dicha polémica, como veremos, surge sobre todo del intento de Flusser de ampliar los aciertos del primero de estos textos para construir una teoría general de la imagen, y a pesar de que en el momento de su escritura él mismo declinaba esa posibilidad.⁵⁹ Como avanzaba, el argumento que traza entre estos tres ensayos quiere establecer la diferencia ontológica de aquellas tipologías de imagen surgidas desde la invención de la fotografía en adelante basándose en que, a diferencia de las imágenes tradicionales, que “son codificadas por su productor (pintor, etc.)”,⁶⁰ este nuevo tipo de imágenes “son codificadas por un aparato *ad hoc* programado”.⁶¹ Este hecho tiene dos consecuencias inmediatas:

La primera consecuencia —sobre la que no pesa una objeción tan enérgica, basta sugerir que no es una cuestión relevante aquí— es que “sin los aparatos programados las imágenes técnicas no pueden ser productivas, porque el “material” con el que los aparatos funcionan (los puntos) son [*sic*] humanamente inasibles, inimaginables e

55. Ver por ejemplo ALONSO GARCÍA, L., 2002. FLUSSER, Vilém. Una filosofía de fotografía. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, no. 29, p. 249-252. [Revisado: 10 junio 2017]. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15135/14976>.

56. FLUSSER, V., 2015.

57. FLUSSER, V., 1987. *Die Schrift: hat Schreiben Zukunft?*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag. No consta una edición en español.

58. En *Sinopsis de tres ensaios* Flusser no solo sintetiza el contenido de los tres textos mencionados sino que establece también la razón de ser de cada uno en el conjunto. FLUSSER, V., 2012, p. 2.

59. Ver la “Nota introductoria”, FLUSSER, V., 1990.

60. *Ibidem* p. 1.

61. *Ibidem* p. 1.

inconcebibles”.⁶² Flusser se refiere aquí a la capacidad de los aparatos —puramente operativa, si se quiere— de volver inteligibles partículas asignificantes y dispersas y darles sentido. Es simple: allí donde nosotros no vemos nada, los aparatos “ciegamente transforman en fotografía el efecto de los fotones sobre las moléculas de nitrato de plata”.⁶³ Nada hay de meritorio en este comportamiento de los aparatos. “Fueron programados para hacerlo”.⁶⁴ Al trabajar así, el productor de imágenes hace un gesto nuevo, inédito, que, según Flusser, es diametralmente opuesto al gesto necesario para producir una imagen tradicional:

La imagen tradicional es producida por un gesto que abstrae profundidad de la circunstancia, es decir, por un gesto que va de lo concreto hacia lo abstracto. La tecno-imagen es producida por el gesto que reagrupa puntos para formar superficies, es decir, por el gesto que va de lo abstracto a lo concreto.⁶⁵

De aquí, Flusser extrae la caracterización de las imágenes técnicas como “virtualidades concretizadas y hechas visibles”.⁶⁶ Y sin embargo, toda imagen, tradicional o no, es una virtualidad concretizada y hecha visible, sea lo que sea que eso signifique en términos operativos, incluyendo o no un aparato programado *ad hoc* en el proceso. Incluso si tomamos una definición en cierto modo clásica como la de John Berger, que precede todavía en trece años al texto de Flusser, una imagen es “una aparición” que en cierto modo ha sido fijada y preservada.⁶⁷ Da igual en qué dirección vaya

62. FLUSSER, V., 2015, p. 46.

63. *Ibidem*, p. 41.

64. *Ibidem*, p. 41.

65. *Ibidem*, p. 34.

66. *Ibidem*, p. 41.

67. BERGER, J. (ed.), 1972. *Ways of seeing*. London, Harmondsworth: British Broadcasting Corporation; Penguin. La definición completa dice “Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida [yo diría (re)creada o (re)producida]. Es una

el gesto, de lo abstracto a lo concreto o de lo concreto a lo abstracto, ambas posibilidades quedan incluidas en un gesto más amplio, que es el realmente relevante aquí: el gesto de dar a ver o quizás el de hacer aparecer, si usamos una terminología acorde a la definición de Berger. Lo mismo en el caso de un fotógrafo que en el de un escultor minimalista, tal como veremos más adelante, para que algo aparezca siempre hará falta concretizar, incluso si esto se hace de un modo extremadamente frágil, provisional, que parece casi insuficiente. Stiegler, al referirse a la constitución del *imago*, enumera algunas de las técnicas de imaginaria que pueden producir una concretización, a modo de ejemplo: “pinturas, cantos, relatos, escritos, fotografías, cinematografía, videografía, televisión, imágenes numéricas y analógico-numéricas”.⁶⁸ Tal es el pulso que se da entre realidad e imagen, que Didi-Huberman lo comparaba con la aparición de una falena, una mariposa nocturna.⁶⁹ O una súbita detención entre dos movimientos, como decía Agamben al describir la imagen coreográfica en el “danzar por fantasmata” de Domenico.⁷⁰

Sea como sea, hará falta inscribir en la muerte, clausurar, detener, hacer específico, de un modo que hasta cierto punto siempre se referirá a sí mismo.⁷¹ “*What you see is what you see*: he aquí la forma tautológica que proporciona la interfaz de todo este dilema”.⁷²

.....

aparición, o una serie de apariciones, que se ha despegado del lugar y el tiempo en que se produjo por primera vez y preservado —por algunos momentos o por algunos siglos—. En inglés el original, la traducción es mía.

68. STIEGLER, B., 2010. p.32.

69. DIDI-HUBERMAN, G., 2007. *La Imagen mariposa*. Barcelona: Muditó & Co.

70. AGAMBEN, G., 2010. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos.

71. Esta clausura es el origen de la dimensión mágica de la imagen, como veremos más adelante, en palabras de Didi-Huberman “la fórmula mágica por excelencia” o de Flusser “Tal relación espacio-tiempo reconstruida a partir de las imágenes es propia de la magia, donde todo se repite y donde todo participa de un contexto pleno de significado”. Ver DIDI-HUBERMAN, G., 1997, p. 46 y FLUSSER, V., 2015, p. 12.

72. DIDI-HUBERMAN, G., 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

La segunda consecuencia de esta diferencia ontológica trazada por Flusser entre imágenes tradicionales e imágenes técnicas, cuya validez quisiera cuestionar aquí, tiene que ver con la dimensión “funcionarial”⁷³ con la que Flusser caracteriza al productor de tecno-imágenes. Como decíamos, la diferencia ontológica entre los dos tipos de imágenes se funda sobre el hecho de que, a diferencia de las imágenes tradicionales, que “son codificadas por su productor (pintor, etc.)”,⁷⁴ las tecno-imágenes “son codificadas por un aparato *ad hoc* programado”.⁷⁵ Lo veíamos ya en el ejemplo de la cámara fotográfica y el uso que le da “el hombre”, ejemplo que Flusser utiliza en su *Sinopsis* para resumir uno de los puntos clave de *Hacia una filosofía de fotografía*, y que aparece prácticamente calcado en *El universo de las imágenes técnicas*, excepto que quien utiliza ahora la cámara ya no es “el hombre” sino un fotógrafo profesional:

El fotógrafo profesional parece llevar su aparato a que haga imágenes según la intención deliberada hacia la que se inclinó. Un análisis más atento del proceso fotográfico revelará, no obstante, que el gesto del fotógrafo se desenvuelve, por así decirlo, en el “interior” del programa de su aparato. Puede fotografiar solamente imágenes que constan en el programa de su aparato. Por cierto, el aparato hace lo que el fotógrafo quiere que haga, pero el fotógrafo puede querer únicamente hacer lo que el aparato puede hacer. De manera que no solo el gesto sino la propia intención del fotógrafo son programados. Todas las imágenes que el fotógrafo produce son, en

.....
73. Esta idea aparece numerosas veces a lo largo de *El universo de las imágenes técnicas*, pero puede verse en la introducción escrita por el propio Flusser titulada “Advertencia”, en la que inscribe la figura funcionarial en una fantasía distópica. FLUSSER, V., 2015, p. 25.

74. *Ibidem*, p. 1.

75. *Ibidem*, p. 1.

teoría, futurables para quien calculó el programa del aparato. Son imágenes “probables”.⁷⁶

Entonces, aunque el fotógrafo —sobre todo el fotógrafo profesional— actúe bajo una irresistible sensación de libertad, lo cierto es que “su misma libertad está programada”,⁷⁷ puesto que las decisiones que toma vienen condicionadas por el rango de decisiones que la cámara le permite tomar. Esta caracterización implacable de Flusser ofrece un contraste brutal respecto de las palabras emocionadas con las que William Henry Fox Talbot, uno de los padres de la fotografía, describe por primera vez las cuasi infinitas posibilidades de este arte nuevo que acaba de inventar:

Estas delineaciones son susceptibles de una variedad cuasi ilimitada: puesto que en primer lugar, una estatua puede colocarse en cualquier posición respecto del sol, ya sea directamente frente a él, o en cualquier ángulo: que la iluminación sea directa o bien oblicua causa por supuesto una inmensa diferencia en el efecto. Y cuando se ha hecho una elección respecto de la dirección en la que los rayos del sol deben caer, la estatua puede entonces hacerse girar sobre su pedestal, lo cual produce un segundo conjunto de variaciones no menos considerables que el primero. Y cuando a esto se añade el cambio de tamaño que se produce en la imagen al acercar la camera obscura a la estatua o bien al alejarla más, entonces se hace evidente qué cantidad inmensa de efectos diferentes pueden ser obtenidos a partir de un único espécimen de escultura.⁷⁸

76. *Ibidem*, p. 45.

77. FLUSSER, V., 1990, p. 34.

78. TALBOT, W.H.F., 1844. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans. p. 24. [Revisado: 10 junio 2017]. Disponible en Project Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf>. En inglés el original, la traducción es mía.

Por ingente que sea la cantidad de imágenes diferentes que puedan obtenerse de cada espécimen o de cada escena, dirá Flusser, el fotógrafo seguirá condicionado por aquello que la cámara le permite hacer. Del mismo modo, sólo podrá fotografiar aquello apto para ser fotografiado, aquello previamente inscrito en el programa de la cámara. Es por este motivo que las imágenes que el fotógrafo producirá se van a dar como probables e incluso redundantes, y no como nuevas e informativas. Con estas palabras Flusser parece alinearse, aunque desde otro lugar, con la tesis sostenida en otro texto más célebre sobre la fotografía, *La cámara lúcida*⁷⁹ de Roland Barthes. También el texto de Barthes deja prácticamente en nada el poder del fotógrafo, profesional o no, en tanto que operador de la cámara.⁸⁰ Donde Flusser describe a un fotógrafo funcionario, Barthes dice “para mí, el órgano del Fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo”, o bien “la videncia del Fotógrafo no consiste en «ver», sino en encontrarse allí”.⁸¹ El dedo que no piensa ni ve, que solamente ejecuta el programa; el fotógrafo que no busca y tampoco ve, que solamente se encuentra allí cuando las cosas ocurren.

Pues si Barthes y Flusser ensalzan el valor de la fotografía, lo hacen a costa del poder del fotógrafo; el carácter cultural otorgado a estos textos adquiere, así, una forma sacrificial: los fotógrafos rinden, ante el altar de lo fotográfico, su propia autoridad (*auctor/itas*).
[...]

79. BARTHES, R., 2007. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

80. Comprensible, en parte, el punto de vista tomado por Barthes, por lo menos, puesto que como él mismo declara “yo no soy fotógrafo, ni tan sólo aficionado” y “yo no podía hablar de aquella emoción (o de esa esencia), no habiéndola conocido jamás; no podía unirme a la cohorte de aquellos (los más) que tratan de la Foto-según-el-Fotógrafo. No tenía a mi disposición más que dos experiencias: la del sujeto mirado y la del sujeto mirante.” *Ibidem*, p. 39-40. No he encontrado una declaración similar en el caso de Flusser.

81. *Ibidem*, p. 48 y 96.

Lo esencial de una imagen, viene a entrever Barthes, poco tiene que ver con lo que importa al fotógrafo. Y lo que importa al sujeto (*spectator*) poco tiene que ver con lo que persigue o consigue el fotógrafo.⁸²

Pero la insistencia en la imposibilidad de la libertad del fotógrafo —un mero funcionario productor de tecno-imágenes— es en verdad una trampa que nos tiende Flusser antes de reabrir la cuestión política que Barthes, precisamente, había dejado clausurada con su texto cinco años antes, tal y como señala muy acertadamente Alonso García en su breve reseña a una reedición española de *Für eine Philosophie der Photographie*. El giro se da en el momento en que Flusser elimina de un plumazo la identificación que plantea Barthes —y que tanta fortuna ha hecho entre teóricos y artistas/fotógrafos— entre el objetivo de la cámara y el ojo, convirtiendo así el aparato en transparente. Para Barthes la cámara es un visor que no pone obstáculo, “una camera lucida que deja ver a su través lo que paradójicamente no puede verse con los propios ojos”.⁸³

La Fotografía es llana en todos los sentidos del término, esto es lo que debo admitir. Es injusto que, en razón de su origen técnico, se la asocie a la idea de un pasaje oscuro (*camera obscura*). Debería llamarse *camera lucida* (tal era el nombre de aquel aparato anterior a la Fotografía que permitía dibujar un objeto a través de un prisma, teniendo un ojo sobre el modelo y el otro sobre el papel).⁸⁴

La cámara de Barthes tiene dos características que salen a relucir aquí. En primer lugar es un aumento, en el mismo

82. ALONSO GARCÍA, L., 2002, p. 250.

83. *Ibidem*, p. 251.

84. BARTHES, R., 2007, p. 180-181.

sentido que proponían los McLuhan, puesto que no solo no pone obstáculo al ojo sino que extiende o amplifica⁸⁵ las facultades de ese órgano, aparentemente sin añadir nada más, ningún bias, ninguna distorsión. En segundo lugar, es prácticamente inmaterial en el sentido que, en tanto que aparato, es elidido por gracia de ese vínculo luminoso entre el ojo y la lente. Es transparente: no tiene carne, ni cuerpo, ni tripas, ni nervios. Precisamente, la elipsis barthesiana tiene un poder enervante. Ningún argumento se puede oponer a la identificación exacta entre esas dos superficies, la de la retina y la del objetivo. No hay lugar. Flusser, por el contrario, vuelve a inscribir la cámara en la tradición de la caja negra, a la que, como el mismo Barthes reconoce implícitamente —“en razón de su origen técnico”— pertenece también. Así lo hace constar el propio Talbot, quien, frustrado con los resultados obtenidos al tratar de dibujar un paisaje a través de la *camera lucida* de Wollaston, decide utilizar otro método, la *camera obscura*, el cual finalmente lo llevará a descubrir un procedimiento que será crucial para la técnica fotográfica.⁸⁶ Con esta substitución que calca en cierto modo el decurso de los ensayos de Talbot, Flusser restituye el cuerpo, el grosor, el lugar desde donde volver a pensar el problema del aparato en el seno del debate sobre la imagen fotográfica, y, por extensión, sobre cualquier otra imagen técnica. Nada hay de transparente

85. El aumento es uno de los elementos de la tétrada que desarrollan Marshall y Eric McLuhan en *Leyes de los medios*. Según su definición, “el aumento consiste en intensificar algún aspecto de una situación, extender un sentido o una configuración de sentidos, convertir un elemento de fondo en figura o intensificar aún más algo que ya era una figura”. MCLUHAN, M. y MCLUHAN, E., 1988. *Laws of media: the new science*. Toronto ; Buffalo: University of Toronto Press. p. 227. En inglés el original, la traducción es mía.

86. La invención de la fotografía fue imaginada por Talbot a partir de la *camera obscura* cuando tratando de fijar sus impresiones del Lago de Como mediante el dibujo asistido por distintos aparatos, a la vez frustrado por su ineptitud como dibujante y maravillado por la belleza de las imágenes que se proyectaban en el interior de la *camera*: “fue en el transcurso de estos pensamientos que la idea se me ocurrió... ¡cuán encantador sería si fuera posible hacer que estas imágenes naturales se imprimieran de manera duradera y permanecieran fijas en papel!”. TALBOT, W.H.F., 1844, p. 4.

en una cámara, parece objetar Flusser, y señala la opacidad irremediable de las operaciones que ocurren en ese espacio. El pasaje oscuro ciertamente existe, en la medida en que las operaciones en sí son fenomenológicamente inaccesibles y solo pueden ser dilucidadas en términos de *input* y de *output*. Estas operaciones, que ocurren al abrigo de la negrura de las cajas —aunque yo diría que no necesariamente en su interior—, son precisamente lo que Flusser señala como el programa del aparato.

Vale la pena detenerse un momento en este pasaje oscuro, este tramo de opacidad que, según lo caracteriza Flusser, es crucial. El programa, según podemos ver, no es simplemente el código que sistematiza el comportamiento del aparato y que por lo tanto lo instituye en tanto que objeto técnico, sino que podríamos decir que su capacidad de sistematización desborda al propio aparato. El programa es un imperativo que funciona en dos direcciones: por un lado —como ya hemos visto en el ejemplo del fotógrafo—, el programa es lo que determina lo que el operador del aparato puede querer hacer; por el otro, el programa busca provocar “determinadas vivencias, determinados conocimientos, determinados valores y determinado comportamiento”.⁸⁷ De modo que el programa es lo que orienta cualquier ocurrencia que se dé en el eje operador-imagen técnica-receptor. Sea como sea, nada más lejos de la seductora y poética solución que había encontrado Barthes con su *camera lúcida*. La escena que se abre aquí tiene ciertamente un tono más sombrío. Flusser desentierra ese cuerpo que estábamos tratando de obviar, y nos recuerda que lo que la cámara trae consigo no es lucidez ni transparencia, sino ocultación y cálculo.

.....
87. FLUSSER, V., 2015, p. 77.

Pero, como decíamos, Flusser está preparando paso a paso una trampa. La primera pieza de su plan ya ha dado algunos frutos. Donde antes no existía el lugar físico para un conflicto, ha logrado abrir una brecha para ese pasaje oscuro en el que opera el programa. El pasaje oscuro, que podemos identificar con la propia densidad física del aparato —su cuerpo—, es lo que nos permite hablar ahora de un problema, es lo que reabre un espacio político. La segunda pieza de su plan tiene consecuencias difíciles de asumir: el poder irresistible del programa condiciona la operativa de las tecno-imágenes, la de sus receptores y, muy particularmente, la de sus productores, quienes parecen haber sido despojados de cualquier margen de maniobra. Sin embargo, a medida que avanza el texto, la posición del productor de tecno-imágenes se va volviendo más y más ambivalente.

La dimensión funcionarial del productor de tecno-imágenes viene justificada, en el argumento de Flusser, por el hecho de que la imaginación que trae consigo el aparato programado *ad hoc* permite en el productor de tecno-imágenes un grado de ignorancia tal respecto del funcionamiento —podríamos decir “profundo”— de su medio que seguramente no tenga precedentes entre los productores de imágenes. Podemos por lo menos aquí darle la razón a Flusser, si se quiere. Podemos darle la razón provisionalmente, o con alguna enmienda. Aparentemente, Flusser está hablando de dos tipos de ignorancia distinta. Por un lado, es cierto, sí, que la nueva imaginación puede al menos parcialmente desistir, y desiste, “de la tarea de elucidar la negrura de las cajas; con cierto desprecio, relega la tarea a los físicos y técnicos que inventaron y fabricaron los aparatos”.⁸⁸ Pero también —tomando el ejemplo de la pintura al que muy a menudo recurre Flusser— podríamos repro-

.....

88. FLUSSER, V., 2015, p. 64.

charle al pintor el no tener mayores conocimientos sobre química. Este tipo de ignorancia, aunque a Flusser le parezca alarmante, no será nunca relevante para un productor de imágenes, sean éstas técnicas o tradicionales. Para desarrollar la imaginación técnica que todo productor de imágenes necesita para llevar a cabo su trabajo, efectivamente, será suficiente relacionarse con el aparato en términos de *input* y de *output*. Este tipo de ignorancia no hará que su conocimiento de dicho aparato sea menos válido, pudiendo ser, en realidad, más amplio y más hábil que el que tenga un técnico, tal y como argumenta Derrida:

Pero, dicho esto, es una cosa no saber cómo funciona algo y otra cosa no saber cómo usarlo. Un virtuoso del teclado, piano, clavicordio o sintetizador, puede no saber nada de lo que sucede dentro del mecanismo gobernado por el teclado. Y el fabricante de pianos que construyó este teclado no es, del mismo modo, un músico. Por eso la cultura instrumental no puede ser reducida, como sucede demasiado a menudo, a la cultura de un técnico, en el sentido más estricto de la palabra. Es posible saber cómo usar algo sin saber cómo funciona. Y es posible saber cómo funciona algo y no ser capaz de utilizarlo, o utilizarlo sólo muy pobremente.⁸⁹

Podemos ir más allá y decir, como argumenta Boris Groys, que mientras se examina el “pasaje oscuro” bajo los focos de la verdad científico-técnica se excluye toda posibilidad de entender su funcionamiento mediático, su funcionamiento en tanto que portador —y aquí generador— de signos:

.....
89. DERRIDA, J. y STIEGLER, B., 2002. *Echographies of television: filmed interviews*. Cambridge, UK: Malden, MA: Polity Press; Blackwell Publishers. p. 57. En inglés el original, la traducción es mía.

Dado que todos los soportes mediáticos pueden ser entendidos como objetos del mundo, a simple vista parece no sólo posible, sino incluso necesario, describirlos científicamente como tales. Tenemos la impresión, sobre todo ante soportes mediáticos electrónicos como televisores y ordenadores, de que estos pueden y deben ser descritos sobre todo como aparatos técnicos. [...] Pero lo cierto es que, en ese planteamiento cientifista, se pasa por alto que una descripción científica no puede tener experiencia de la función del soporte del medio en cuanto tal, pues durante el tiempo en que se está examinando científicamente la naturaleza de tales aparatos, éstos ya no actúan como soportes mediáticos, sino meramente como objetos de esa investigación. Sólo podemos analizar científicamente los soportes mediáticos, incluido el hombre, precisamente cuando no sirven efectivamente como portadores de signos.⁹⁰

Girar el cuadro para examinar el lienzo, rascar la superficie y comprobar la composición de los pigmentos, parar la imagen y destripar el proyector para observar los circuitos y los cables, trocear la piedra, apagar las luces, diseccionar el cuerpo de quien baila, analizar el sonido según algoritmos o bien observar la sintaxis de un poema, ninguna de estas operaciones nos situarán más cerca de comprender cómo funciona una imagen, ni siquiera de comprender cómo funciona el pasaje oscuro.

Por otro lado, Flusser se refiere a un segundo tipo de ignorancia que sí puede plantearse como una característica propia de las tecno-imágenes. Es cierto que, a un nivel operativo, el productor de tecno-imágenes puede, bajo de-

.....
90. GROYS, B., 2008, p. 65-66.

terminadas circunstancias, ignorar lo que en otro contexto se consideraría la gramática de un medio. Así se daría, aparentemente, en el ejemplo extremadamente simplista que describe Flusser y que podemos resumir aquí como el emparejamiento entre un gesto, pulsar un botón, y un resultado, producir una imagen. Quien desencadenara ese resultado podría ser, efectivamente, un ente automático, o quizás ese dedo del que hablaba Barthes. Pero la imagen que obtendríamos sería, al fin y al cabo, tan legítima como cualquier otra en tanto que exteriorización. Y es cierto que el propio Talbot reconocía, en el caso de la fotografía, que su invento abría la posibilidad de producir un reporte visual sin sintaxis;⁹¹ sin ir más lejos, su pesquisa venía motivada, como decíamos, por su incapacidad de plasmar de modo satisfactorio, mediante el dibujo, un paisaje que verdaderamente le emocionaba:

Porque cuando el ojo se apartaba del prisma, en el que todo parecía hermoso, descubría que el lápiz traidor solo había dejado para contemplar algunas huellas en la melancolía del papel.

Después de varios intentos infructuosos, dejé a un lado el instrumento y llegué a la conclusión de que su uso requería un conocimiento previo del dibujo, que desafortunadamente no poseía.⁹²

De modo que el aparato que acababa de inventar suplía, o hacía irrelevante, su ignorancia del arte del dibujo, el ma-

91. McLuhan, hablando de Talbot, se refiere al artículo que éste presentó, en 1839, a la Royal Society, titulado *Informe sobre el Arte del Dibujo Fotogénico, o proceso mediante el cual se obtiene que los objetos naturales se delineen por sí mismos sin la ayuda del lápiz de un artista*: "Él era muy consciente de que la fotografía era una especie de automatización que eliminaba los procedimientos sintácticos de lápiz y pluma. Probablemente era menos consciente de que acababa de adaptar el mundo pictórico a los procedimientos de la nueva industria." MCLUHAN, M., 2013, p. 147. El artículo de Talbot puede consultarse en <https://archive.org/details/philtrans05007731>.

92. TALBOT, W.H.F., 1844. p. 3.

nejo del lápiz y la pluma, la aplicación práctica de la perspectiva, lo que sea que él creyera necesitar para producir una imagen que podríamos llamar quirográfica. Pero seguir este argumento nos llevaría a un callejón sin salida y seguiría entonces sin tener el menor interés, puesto que uno de los efectos de cada nueva tecnología es que amplía nuestras facultades de un modo u otro, y disminuye otras, como este mismo ejemplo pone de relieve. La cámara fotográfica nos libraría de conocer la gramática del dibujo, pero demandará de nosotros, incluso si somos un dedo ciego, otro tipo de conocimiento. En realidad, el argumento que funda la importancia de esta nueva imaginación hasta cierto modo iletrada debe desplazarse hacia otro lugar. Porque lo que la emergencia de esta imaginación posibilita no es otra cosa que la extensión o la proliferación de la condición de productor de imágenes. De lo que viene a ser un síntoma el hecho de que Talbot lograra, a pesar de todo, plasmar en papel aquel paisaje que le emocionaba, o también, más de un siglo y medio después de los ensayos de Talbot, el hecho de que cada vez sea más borrosa la distinción entre un fotógrafo y un fotógrafo profesional, tal y como trataba de caracterizarlos Flusser en los años 80 del siglo XX, o entre un productor y un consumidor de imágenes, tal y como planteaba Stiegler una década más tarde:

La técnica de la escritura alfabética y la práctica ampliamente compartida que ésta hace posible fue la condición de la constitución de la ciudadanía [...]. Esta técnica es muy diferente a la movilizadora por el cine y la televisión, en la medida en que no se puede ser un lector de libros sin que de un modo u otro se sea potencialmente un escritor. Es difícil concebir que el receptor de un libro pueda leerlo con éxito sin saber en algún sentido como escribir. Tal vez nunca escriba, pero lee —puede leer— desde el momento

en que sabe escribir. Por otra parte, por razones que tienen que ver principalmente con la técnica, el cine, la televisión y los ordenadores han hecho que un receptor no tenga competencia técnica con respecto a la génesis o producción de lo que recibe. Y sin embargo, gracias a la evolución técnica, las máquinas que pueden recibir y, simultáneamente, producir y manipular son cada vez más ampliamente disponibles. Por lo tanto, podemos imaginar que las prácticas de la imagen se desarrollarán del lado del receptor, rompiendo así con la oposición industrial entre productores y consumidores.⁹³

Este factor, esta posibilidad que la nueva imaginación abre, y que podría entenderse de un modo análogo a lo que significó la alfabetización de sectores cada vez más amplios de la sociedad, es esencial para que pueda darse lo que Flusser caracteriza como una sociedad dialogante de creadores de imágenes y de coleccionistas de imágenes. Como veremos más adelante, esta es la sociedad que Flusser vaticina como utopía de connotaciones positivas.

Y aquí es donde aparece la última pieza de la trampa que Flusser ha tendido meticulosamente. Ya hemos visto que cuando Flusser caracteriza al productor funcionario de tecno-imágenes lo inscribe en el marco de una distopía. Esto es porque, si bien los aparatos fueron programados para dar sentido —para reintegrar un sentido, a fin de que el mundo vuelva a ser vivencial, comprensible y manipulable— el hecho de que su comportamiento esté programado y sea sistemático hace que el resultado de su mismo funcionar sea cada vez más probable, más previsible, y también más indigesto. Paradójicamente, “la entropía negativa,

.....
93. Bernard Stiegler en DERRIDA, J. y STIEGLER, B., 2002. p.56

programada en los aparatos, se va volviendo entrópica para los receptores de imágenes”.⁹⁴ La proliferación de las señales más allá de nuestra capacidad de asimilación, junto al hecho que esas señales, en tanto que accidentes programados,⁹⁵ son cada vez más redundantes, producen en los receptores un efecto que oscila entre la insensibilidad y la desorientación. En los términos usados por Groys, la verdad de lo mediático, su sinceridad, su capacidad de tener presencia, se pierde por la repetición, en lugar de ser confirmada por ella, como sí ocurriría con la verdad científica.⁹⁶ La verdad de lo mediático sería la verdad de la excepción, de lo nuevo, de lo poco probable; es decir, que se presentaría no en contraposición a la mentira, sino al automatismo y a la rutina, y esto afecta por igual a imágenes técnicas y a imágenes tradicionales:

La misma impresión de insinceridad provocan textos, cuadros o películas que han sido realizados en correspondencia con las convenciones habituales y que meramente confirman las expectativas que tenemos siempre sobre tales productos culturales. Y ello incluso cuando esos textos, cuadros y películas muestran algo que pudiera ser “verdad” en sentido referencial. Por cierto: también puede ocurrir que hombres que repiten siempre lo mismo, realmente crean en eso que dicen. A pesar de ello, sus discursos resultan inevitablemente insinceros: posiblemente también para ellos mismos, si se tomaran la molestia de escucharse.⁹⁷

94. FLUSSER, V., 2015, p. 44.

95. En tanto que futurables. *Ibidem*, p. 45.

96. GROYS, B., 2008, p. 133.

97. *Ibidem*, p. 88.

Entonces ya no tiene sentido tratar de descifrar las imágenes en términos de “verdad” o “falsedad”, sino en términos de “probabilidad” o “improbabilidad”, en función de si esas imágenes aparecen, como decíamos, como “informativas” o bien “redundantes”, una distinción que, para Flusser, tendrá también una dimensión ética y estética.⁹⁸ Inmersos en un magma de imágenes y datos que no cesan de proliferar, solamente aquello poco probable nos resultará informativo y nos servirá para orientarnos, para dar sentido. El productor funcionario de imágenes técnicas puede ser, efectivamente, un dedo que simplemente pulsa, ejecuta y pone en marcha un programa, pero, y a pesar de todo lo argumentado hasta aquí, si el productor de imágenes técnicas quiere producir imágenes que sean “nuevas” e “informativas” y no “redundantes” y “probables”, entonces el conocimiento que debe desarrollar acerca del aparato debe ir más allá, debe alcanzar el programa. Y debe alcanzarlo para trabajar en su contra.

Para producir imágenes que todavía tengan presencia es preciso actuar contra la automaticidad que los programas instauran. “El desafío es hacer imágenes que sean poco probables desde el punto de vista del programa de los aparatos. El desafío es actuar contra el programa de los aparatos en el “interior” del propio programa”.⁹⁹ Sin embargo, como hemos visto, el tipo de imaginación que el aparato pone en marcha tiene suficiente con interesarse por el *input* y el *output* de la caja negra y, como hemos visto también, el conocimiento científico-técnico no nos situaría en este caso más cerca del programa, en tanto que imperativo que gobierna la superficie mediática. Entonces, el programa se debe dilucidar —se debe conocer— desde la superficialidad, y actuar contra el programa equivale a obligar al aparato

98. FLUSSER, V., 2015, p. 41.

99. *Ibidem*, p. 46.

a hacer lo que no quiere o no puede hacer. Esta es la tarea crítica a emprender, una tarea que es a la vez un trabajo productivo y un trabajo de des-ocultación de “los programas tras las imágenes”¹⁰⁰ —de revelación, de presentación. Con este giro inesperado Flusser restituye al productor de imágenes técnicas aquello que hasta este momento parecía haberle negado, su libertad, y pone la base para una utopía de connotaciones positivas:

Por tanto, la tarea de una filosofía de la fotografía consiste en demostrar que no hay espacio para la libertad en el reino de los aparatos automáticos, programados y programadores; y habiendo demostrado esto, argumentar cómo, a pesar de los aparatos, es posible crear un espacio para la libertad.¹⁰¹

De este modo, reconoce al productor de imágenes técnicas la posibilidad de encontrar una vía allí donde no había lugar. Exhausto y exuberante,¹⁰² el productor de imágenes se pone a trabajar contra el programa y trata así de ganar margen de maniobra cuando parecía haberse agotado la posibilidad.

100. *Ibidem*, p. 47. Brea plantea el mismo desafío cuando habla de interponer “dispositivos “reflexivos””. Como vía a desarrollar junto a esta primera, habla también de la generación autónoma de dispositivos alternativos. Ver BREA, J.L. 2004. *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac. Ad Hoc. Ensayo, 3.

101. FLUSSER, V., 1990, p. 75.

102. Ser/estar exhaustos y exuberantes es la vía de escape que propone Jan Verwoert para superar la dialéctica brutal del “sí puedo” y el “no puedo”: “Es una forma de dar siempre demasiado de lo que no ha sido solicitado. Es una manera de dar lo que no tienes a otros que tal vez no lo quieran. Es una manera de trascender tus capacidades abrazando tus incapacidades y por lo tanto una manera de interrumpir la asertividad brutal del “sí puedo” a través de la performance de un “no puedo” performado en la clave de un “sí puedo”. Es una manera de insistir en que, aunque no podamos ahora, podremos, de algún otro modo en algún otro momento”. VERWOERT, J., *Exhaustion and Exuberance. Ways to Defy the Pressure to Perform*. En BAILEY, S. y ABU ELDAHAB, M., 2007. *Dot Dot Dot 15*. Hague, The Netherlands; New York, NY. p. 95. En inglés el original, la traducción es mía.

Y no se detiene aquí Flusser, sino que establece una obligación análoga en el receptor de imágenes técnicas, exige del receptor “una conciencia que se resista a la fascinación mágica” que emana de las imágenes y “al comportamiento mágico-ritual que despiertan”.¹⁰³ Del mismo modo, dice, sería un error, al tratar de descifrar una imagen técnica, considerar solamente el significado de la imagen, puesto que eso solo nos llevaría al “significado “aparente” de tales imágenes”.¹⁰⁴ Hay que atender al significante, la dirección hacia la que las imágenes señalan, es decir, la configuración que se produce al nivel del programa. Pero no solo eso: no se trata de leer simplemente la señal y partir hacia lo que la flecha señala, sino que hay que “volver para atrás a lo largo de la flecha hacia el departamento de tránsito que la construyó”.¹⁰⁵ Hay que atender al programa, que es, en definitiva, lo que la imagen técnica significa, o más exactamente su sentido:

El pretendido significado de las imágenes técnicas no es más que un imperativo que deberá ser obedecido. Tal imperativo, esta punta del dedo que enseña el camino a seguir es “lo que las imágenes técnicas significan”.¹⁰⁶

Y aunque Flusser hace algunas enmiendas a Marshall McLuhan a lo largo de su texto, parece claro que concuerda con él en muchos otros aspectos, tal y como veremos más adelante. En este caso, la caracterización que hace Flusser del significado explícito de la imagen técnica como “significado aparente” se alinea perfectamente con lo que afirmaba McLuhan en 1969 al decir que “el contenido o el mensaje

.....
103. FLUSSER, V., 2015, p. 48.

104. *Ibidem*, p. 74.

105. *Ibidem*, p. 76.

106. *Ibidem*, p. 77.

de cualquier medio particular tiene la misma importancia que la decoración en el casco de una bomba atómica”.¹⁰⁷ De todo lo dicho hasta aquí, sigue sin deducirse la razón por la cual Flusser insiste en mantener una distinción radical entre imágenes técnicas e imágenes tradicionales, más allá del hecho que las imágenes tradicionales no tienen para él un lugar (o no tienen un lugar relevante) en la utopía —positiva o negativa, es aquí indiferente— que él caracteriza como si fuera un “cerebro cósmico”,¹⁰⁸ una sociedad informacional en la que todo está interconectado telemáticamente. En primer lugar, es extraño que ignore que toda técnica, empezando por el lenguaje, (con)tiene un programa,¹⁰⁹ un imperativo que funciona desde su interior y que se proyecta hacia el futuro:

La técnica piensa, y la relación con el futuro, ¿acaso no debe repetir, en tanto que pensamiento de la técnica, lo que la técnica piensa? ¿acaso no hay que pensar lo que la técnica nos hace pensar en tanto que ella piensa? Ella piensa *antes que nosotros*, ya que está siempre ya-ahí antes que *nosotros*, ya que es el ente en tanto que es un ente *antes que nosotros*, en tanto que el *qué* está antes que el *quién* prematuro, lo ha

.....

107. Ver MCLUHAN, M., 1969. *The Playboy Interview: Marshall McLuhan*. Playboy Magazine [Revisado: 10 junio 2017]. Disponible en The Marshall McLuhan Center on Global Communications.: http://www.mcluhanmedia.com/m_mcl_inter_pb_03.html. En inglés el original, la traducción es mía. Como sintetiza Graham Harman en su texto *McLuhan al máximo*, hablando del que es uno de los fundamentos sobre los que se basa toda la teoría de McLuhan, “la mayor parte del pensamiento humano gira en torno del contenido discursivo explícito aunque lo que importa, en realidad, son las condiciones de fondo bajo las cuales dicho contenido aparece”. HARMAN, G., 2015. *Hacia el realismo especulativo: ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja negra. p. 231.

108. El “cerebro cósmico” es un modelo alternativo al de “aldea global” que propone McLuhan, a la que Flusser se refiere, con cierta sorna, como “aldea cósmica”. FLUSSER, V., 2015, p. 96.

109. “Todo suplemento es técnica y toda técnica suplementaria es un soporte de memoria “que exterioriza” un programa”. Los suplementos técnicos propiamente mnemotécnicos, entre los cuales se encuentra el lenguaje, aparecen después del neolítico, inaugurando la época histórica. STIEGLER, B., 2010, p.16.

pre-cedido siempre ya. El futuro —la “tarea del pensamiento” — está en el pensamiento de la técnica.¹¹⁰

Tomemos nuevamente el ejemplo del pintor,¹¹¹ tal y como lo utiliza Flusser en su argumento. Al igual que en el caso de la cámara fotográfica, describe también aquí una suerte de pasaje oscuro. Flusser caracteriza al pintor como una “caja negra” y admite que solo es posible, aunque insatisfactorio, describir la parte visible, externa del proceso: elucidar el *input* —las visiones que el productor tiene de las circunstancias, la visión que el productor tiene de imágenes hechas anteriormente— y el *output* —el movimiento de la mano que manipula el pincel, la imagen que se fija sobre una superficie. Las imágenes, en efecto, las codifica aquí el propio productor, quien ha asimilado el código establecido gracias al cual su imagen será descifrable. La parte visible de este proceso es “la exteriorización de la tensión interna que se apodera del productor por entero”.¹¹² La parte invisible de este proceso, su pasaje oscuro, sería un equivalente difuso del programa, en tanto que asimilación individual de un comportamiento que es sistemático a una escala colectiva, social, cultural.

El punto en que la objeción de Flusser va a quebrarse, sin embargo, está en otro lugar, un lugar en el que él no se detiene, en el que no le interesa detenerse. Cuando describe la dimensión funcional del productor de imágenes técnicas dice “su misma libertad está programada”.¹¹³ Y esto no sucede solamente como consecuencia del rango de deci-

110. *Ibidem*, p. 53.

111. Este ejemplo es simple y por ello conviene al argumento de Flusser, pero sería interesante ver qué ocurriría al tratar de aplicar esta misma lógica a la producción de imágenes tradicionales cuyo proceso es más complejo operativamente o que implica una colectividad, o una actividad proyectiva explícita, por ejemplo un trabajo coreográfico, una obra arquitectónica, una improvisación musical, etc.

112. FLUSSER, V., 2015, p. 35-36.

113. FLUSSER, V., 1990, p. 34.

siones que el aparato programado *ad hoc* hace posibles, no sucede solamente en un plano operativo, funcional. Usando una formulación que resulta muy satisfactoria en términos literarios y que repite en más de una ocasión, Flusser dice “el aparato hace lo que el fotógrafo quiere que haga, pero el fotógrafo puede querer únicamente hacer lo que el aparato puede hacer. De manera que no solo el gesto sino la propia intención del fotógrafo son programados”.¹¹⁴ Por supuesto, no tendría sentido decir que el productor de imágenes técnicas “puede querer hacer” lo que el aparato puede hacer sin admitir la posibilidad contraria, como hemos visto. ¿Cómo podría, de lo contrario, querer trabajar contra lo que el aparato puede hacer, contra el programa? Decir que el productor de imágenes técnicas está a su vez programado equivale a decir que hay una parte del programa que no se encuentra en el interior del aparato. Y significa también que el trabajar contra el programa es, necesariamente, un proceso que empieza en la parte del programa que no se encuentra dentro del aparato,¹¹⁵ la parte asimilada, interiorizada, la parte que programa la libertad del productor de imágenes respecto de lo que puede querer hacer, dócilmente, incluso inconscientemente. También el productor de imágenes técnicas —y no solo su aparato— podría caracterizarse ahora como una “caja negra”. Se hace cada vez más difícil decir en qué difiere su comportamiento respecto del de un productor de imágenes tradicionales.

En cierto modo, tampoco parece excluir Flusser, en el caso de las imágenes tradicionales, la posibilidad de trabajar contra el programa —y producir así imágenes que resulten informativas y nuevas— aunque no utilice en este caso

114. FLUSSER, V., 2015, p. 45.

115. Esta sería la dimensión intencional del trabajar contra el programa. Existe también una dimensión accidental que se refiere al mal funcionamiento del programa y que sí se daría en el interior del aparato.

la misma terminología y prefiera emplear aquí la palabra “codificación”:

Por cierto, determinada imagen puede proponer símbolos nuevos, pero estos serán descifrables solo contra el fondo “redundante” del código establecido. La imagen desligada de la tradición sería indescifrable, sería “ruido”. Pero al insertarse en la corriente de la tradición, toda imagen propulsa a su vez la tradición hacia nuevas imágenes. Es decir: toda imagen contribuye a que la visión del mundo de la sociedad se altere.¹¹⁶

89

Parece, pues, que incluso reconoce también para las imágenes tradicionales una cierta vocación y una cierta capacidad para programar a sus receptores. Las nuevas imágenes —aunque va quedando menos claro si son nuevas en el sentido de “informativas” o solo nuevas en el sentido de recientes— dice Flusser, “no son solo modelos para futuros productores de imágenes, sino, más significativamente, modelos para la futura experiencia, para la valorización, para el conocimiento y para la acción de la sociedad”.¹¹⁷ Sin embargo, ofrece a continuación una serie de argumentos algo vagos y desconcertantes mediante los cuales parece puntualizar que en ningún caso tratan los productores de generar imágenes “nuevas”, o bien lo hacen sin darse ellos cuenta, puesto que están “desprovistos de conciencia histórica” y para ellos se trata de “transmitir de la forma más fiel posible el código mágico-mítico del que participan”.¹¹⁸ No acierto a imaginar en qué artistas vivos o muertos pensaba Flusser cuando hizo esta caracterización, ni qué hubieran pensado ellos de la misma, y espero que este argumento quede con-
testado al finalizar el presente estudio.

.....
116. *Ibidem*, p. 36.

117. *Ibidem*, p. 36.

118. *Ibidem*, p. 37.

Dos escenas

1.

La primera escena es de *Vértigo*.¹¹⁹ Estamos en un bosque de secuoyas rojas —*Sequoia sempervirens*—, es de día. Scottie y Madeleine han llegado allí en una de sus fantasmagóricas derivas. Madeleine pregunta por la edad de los árboles. Scottie dice, algunos dos mil años o más. Ella pregunta si son los seres más longevos del planeta y Scottie hace un gesto afirmativo. Ella parece pensativa mientras caminan entre los árboles. Él le pregunta en qué piensa. Ella murmura algo sobre toda la gente que ha nacido y vivido y muerto mientras los árboles seguían creciendo. De pronto dice, de forma brusca, no me gustan. Él le pregunta por qué. Ella dice, saber que tengo que morir...

Ahora se encuentran frente a la sección de un tronco de secuoya, con señales que indican acontecimientos históricos que han sucedido mientras el árbol vivía. La primera señal, inserta en el corazón del árbol, corresponde a su nacimiento —“909 A.D.”—, la última, cercana a la corteza —“1930”—, al momento en que el árbol fue talado. En un plano de detalle ella traza con la mano enguantada un breve segmento entre dos puntos situados cerca de la marca “1776 DECLARATION OF INDEPENDENCE”. De forma entrecortada empieza hablar, más o menos aquí nació...y aquí morí y fue solo un momento para ti...no te diste ni cuenta...Él, alarmado, grita ¡Madeleine!

.....
119. HITCHCOCK, A., 1958. *Vertigo*. Paramount Pictures. [Revisado: 10 junio 2017]. El guión completo puede encontrarse en <http://www.dailyscript.com/scripts/vertigo.html>. En inglés el original, la traducción es mía.

2.

La segunda escena es de *La Jetée*.¹²⁰ El protagonista, prisionero de una guerra nuclear que ha arrasado con todo, es forzado a viajar hacia atrás y hacia adelante en el tiempo para buscar auxilio y recursos. Ahora estamos en un parque. Él ha sido enviado a ese parque del pasado. Está paseando por ese parque junto a una mujer que será o ha sido su amiga, su compañera, su amante, aunque ellos no lo saben ya o todavía. Ella le pregunta por su collar, un collar de combate que él llevaba al comienzo de la guerra que todavía tiene que suceder. Él inventa una explicación. Ahora se encuentran frente a la sección de un tronco de secuoya, rodeados de niños y otros paseantes, en un ambiente festivo y soleado. Miran el tronco del árbol milenario, cubierto con fechas históricas de descubrimientos y batallas antiguas. Él, ante la necesidad de explicarle a ella que viene del futuro, señala un punto fuera del perímetro de la sección del árbol y le dice: “Je viens de là...”¹²¹

91

Consideremos ahora estas dos escenas. La elección de las mismas viene determinada no solo por la genealogía que se traza de forma natural entre ellas,¹²² sino también por la tesitura particular en la que se encuentran sus protagonis-

120. MARKER, C., 1962. *La Jetée*. Argos Films. [Revisado: 10 junio 2017]. El guión completo puede encontrarse en <https://chrismarker.org/chris-marker/la-jetee-commentaire-chris-marker/> en francés, y <https://chrismarker.org/chris-marker/la-jetee-commentaire-chris-marker/> en inglés. En francés el original, la traducción es mía.
121. “De aquí es de donde yo vengo...”.

122. La fijación de Chris Marker con *Vértigo* está bien documentada, a través de su propia obra y escritura y a través de textos críticos de otros autores. Ver por ejemplo <https://chrismarker.org/chris-marker/a-free-replay-notes-on-vertigo/> o <https://frieze.com/article/time-traveller>.

A esta genealogía *Vértigo-La Jetée* a menudo se suma *12 Monkeys*, un film de Terry Gilliam de 1995 que está explícitamente basado en *La Jetée*. Ver por ejemplo LECOLESOLNYCHKINE, S. y DESPAX, A., 2007. *Excroissances du séquoia de Vertigo dans La Jetée et L'Armée des 12 singes*. Entrelacs, no. 6, p. 59-69. En francés el original, la traducción es mía.

tas —la confusión, la desorientación— y el modo en que intentan orientarse —señalando. Madeleine es acechada por una figura fantasmagórica, una tal Carlotta Valdes, fallecida de forma trágica muchos años atrás, con quien la protagonista parece identificarse. “Madeleine parece sufrir la invasión de su identidad por parte de una muerta”.¹²³ Su identidad se encuentra en suspenso, su existencia suspendida entre dos tiempo vitales distintos. En *La Jetée*, el protagonista, que permanece anónimo, vive, efectivamente, viajando entre varios tiempos, “como en un sueño”.¹²⁴ La frontera entre pasado, presente y futuro se diluye al pasar sin solución de continuidad del recuerdo a la alucinación, al sueño, al experimento científico. El sufrimiento de ambos personajes es evidente, también el de sus respectivos acompañantes, quienes tratan, junto a ellos, de dilucidar un sentido.

Las dos escenas recién descritas muestran el momento crucial en que el personaje que se encuentra atrapado entre distintos tiempos —Madeleine, el hombre— intenta explicarle al otro —Scottie, la mujer— este desajuste, su confusión. Y en ambos casos el objeto —soporte, medio— que hace este intento de explicación posible es la sección del tronco de una secuoya, cubierta de fechas históricas. Consideremos a continuación la sección del tronco de secuoya en tanto que medio. Para que funcione como tal hace falta cortar el árbol. Hace falta tumbar su columna monumental (monumento, aquello que hace recordar, aquello que guarda la memoria). Una vez tumbado (memoria inscrita en la muerte, como vida que continúa por otros medios que la vida) uno puede aproximarse al árbol como si fuera un mapa: el tiempo hecho espacio, un diagrama de tiempo.

123. LECOLE-SOLNYCHKINE, S. y DESPAX, A., 2007, p. 4. La numeración de las páginas corresponde en las citas al pdf. original del artículo, no a la revista completa.

124. *Ibidem*, p. 4.

Hay que aproximarse mucho, situarse bien cerca para contar los anillos y los años. Como es sabido, la forma de crecimiento de los árboles, sumando anillos según avanzan los años, permite al ojo experto identificar en la superficie de la sección de un tronco el paso del tiempo e incluso algunos eventos singulares como sequías, plagas o incendios. La particularidad de las secuoyas es su longevidad, tal como Scottie le comenta a Madeleine, lo que hace de ellas un soporte privilegiado para examinar períodos que pueden abarcar entre 2000 y 3000 años, siendo posible señalar en sus anillos eventos humanos que se remontan incluso al inicio de nuestra historia documentada. Y, como veremos a continuación, esto es precisamente lo que enmarca el señalar de Madeleine y del protagonista de *La Jetée* —delimitando un fondo contra el cual su gesto va a ser legible.

Estos personajes designan con un gesto un punto en la sección: señalar un punto en la madera es de esta forma indicar un instante, un período. La materialidad vegetal del árbol deviene pura temporalidad, inscripción vertiginosa del tiempo humano en el tiempo del árbol. La impresión, antes efímera, de la desproporción entre la existencia humana y el tiempo natural se presenta así, hasta devenir táctil, grabada en la carne del árbol, tocada con el dedo por los protagonistas soñadores.¹²⁵

Podemos decir que hay una consistencia de la sección del tronco de árbol como medio. La sección de un tronco de secuoya, cubierta de señales que indican acontecimientos históricos que han sucedido mientras el árbol vivía, se ha convertido —en algún momento de nuestra historia— en un modo convencional, estable, de espacializar el tiempo.

.....
125. *Ibidem*, p. 3.

La dendrocronología,¹²⁶ disciplina antigua pero que se ordena a partir del siglo XVIII, es su gramática, su uso correcto. Donde antes no había nada más que la superficie carnal del árbol cortado, ahora hay una superficie legible, un cuadro, una pantalla. El interior de la sección del tronco se delimita como un espacio separado, su superficie se eleva y se diferencia, su perímetro encuadra el espacio para un tipo de lectura y un tipo de gestualidad, un formato: hace falta aproximarse mucho para contar los anillos y los años, a no ser que existan esas pequeñas plaquitas de cobre u otro metal marcando de manera mucho más evidente las distintas fechas; el dedo traza el recorrido entre dos puntos y señala así un lapso de tiempo, o se detiene en un lugar para indicar una fecha concreta. En todo caso, es la delimitación y la estabilización de ese espacio como superficie legible lo que permite la repetición del gesto. Y es eso también lo que indica su tecnicidad, lo que hace de la sección del tronco un objeto técnico, un medio, y también una mnemotecnia, tal y como dice Stiegler al hablar, por ejemplo, de las herramientas prehistóricas:

No importa de qué tipo de objeto técnico estemos hablando, es una mnemotecnia,¹²⁷ y es porque es una mnemotecnia que funciona como un objeto técnico. En la medida en que se trata de una mnemotecnia, este objeto técnico permite una repetición, y esto es lo que da cuenta de su tecnicidad —estabiliza una repetición. Pero evidentemente, por ejemplo, tengo aquí algunas herramientas prehistóricas de piedra afilada. A esto lo llamamos “percutor”, lo usamos para golpear [percuter]. Repetimos la acción de percutir (...) ¹²⁸

126. <https://es.wikipedia.org/wiki/Dendrocronolog%C3%ADa> [Revisado: 10 junio 2017].

127. Stiegler utiliza aquí el término “memory aid”, literalmente “ayuda a la memoria”, aunque en la frase anterior emplea los términos “mnemotécnica” y “hypomnemata”.

128. O’GORMAN, M., 2010. Bernard Stiegler’s Pharmacy: A Conversation. *Configurations*, vol. 18, no. 3, p. 461. En inglés el original, la traducción es mía.

Igual que al manejar un percutor, repitiendo un gesto pre-trazado, contenido en potencia en la sección del tronco de secuoya cubierta de fechas históricas —en tanto que gesto altamente probable—, así actúa Madeleine cuando traza para Scottie, con su mano enguantada, un breve recorrido entre dos puntos cerca de la marca “1776 DECLARATION OF INDEPENDENCE”: “Más o menos aquí nací...y aquí morí y fue solo un momento para ti...no te diste ni cuenta...”¹²⁹

Esto parece significar que la vida del árbol contiene en su integridad la “vida” de la protagonista, en la medida en que su discurso es supuestamente el de la psique de Carlotta Valdes.¹³⁰

Madeleine trata de hacer visible así su desorientación, exteriorizándola por primera vez sobre la carne del árbol, para Scottie, quien permanece horrorizado a su lado, y quizás para ella misma... Sin más explicación,¹³¹ solamente con esta imagen —técnica—, señalando con su dedo índice, ella procura reintegrar un mundo en descomposición a fin de volverlo a hacer “vivencial, comprensible, manipulable”.¹³² Y sin embargo, es importante subrayar que lo delirante de su mensaje —y de su circunstancia personal, puesto que Madeleine habla de su vida fantasmal, al estar poseída por la psique de Carlotta Valdes— no altera en nada el hecho de que el suyo es un uso correcto, es decir, acorde a la gramática de la sección del tronco de secuoya como medio.

.....
129. HITCHCOCK, A., 1958.

130. LECOLE-SOLNYCHKINE, S. y DESPAX, A., 2007, p. 4.

131. Un instante después, mientras todavía se encuentran en el bosque de secuoyas, Madeleine rehusa explícitamente dar más explicaciones, le pide a Scottie que no le haga preguntas, por ejemplo: “¡No! ¡Por favor! ¡Por favor, por favor, por favor, por favor, no me preguntes!” y “Y prométeme que no me preguntarás de nuevo. Por favor prométemelo”. HITCHCOCK, A., 1958.

132. FLUSSER, V., 2015, p. 49.

Por el contrario, algo muy distinto sucede en la segunda escena que hemos descrito. Es cierto que también el protagonista de *La Jetée* intenta dar cuenta de su desajuste, de su confusión entre dos tiempos, e, igual que Madeleine, señala sobre la sección del tronco de secuoya: “Como en un sueño, él le muestra a ella un punto más allá del árbol, y se escucha decir, “De aquí es de donde yo vengo...””.¹³³

Ese punto que él muestra fuera del árbol, es un punto inexistente y que no existirá jamás puesto que el árbol, muerto, cortado en secciones, ha dejado de crecer.¹³⁴

¿Pero cómo podríamos defender que ese es un punto inexistente, y que no existirá jamás? Parecería que esa imposibilidad, además, deba imputarse al medio —ese árbol muerto, cortado en secciones, que ha dejado de crecer y que por lo tanto ya no podrá seguir sumando anillas y años hasta alcanzar el punto señalado. Y, sin embargo, con más razón podríamos decir todo lo contrario. En realidad no sería posible señalar ese punto sin el árbol. Aún muerto, parece acompañar de modo fantasmal el gesto de señalar, proyectándose en tanto que superficie imaginada, como un ritmo o como un espejismo, como una mariposa nocturna. El gesto y la imagen que su dedo índice produce está, por una parte, contenida en potencia en la sección del tronco de secuoya como medio —aún siendo poco probable— y, al mismo tiempo, la pone en crisis, rebasa su superficie —o, más exactamente, su perímetro—. Aquí la sección del tronco de secuoya es empleada en un estado de carencia, en un estado de falta o de defecto. También el medio parece, igual que el protagonista de *La Jetée*, suspendido entre dos estados distintos: entre el sí y el no, entre el poder decir y el

133. MARKER, C., 1962.

134. LECOLE-SOLNYCHKINE, S. y DESPAX, A., 2007, p. 5.

no poder decir. Exhausto —agotada su posibilidad— y exuberante —dando de sí algo que aparentemente no le pertenecía.

Lo que deberíamos decir es que en realidad ese punto, antes de que él hiciera el gesto, no existía. Pero sí existe ahora, a consecuencia de ese gesto y sobre el árbol, a pesar de todo. Allí donde un instante antes no había nada, al señalar fuera del perímetro del tronco del árbol, el protagonista de *La Jetée* produce un lugar donde encontrarse, su atención y la de ella coincidiendo en un punto en el espacio y el tiempo. Flusser diría aquí que ese dedo índice ha logrado concretizar. Y lo ha hecho trabajando contra el programa, contra la gramática, contra lo que ese dedo, señalando sobre la sección del tronco de secuoya, podía decir, podía querer decir.

Justo después de señalar, el personaje desaparece.



Señala un punto fuera del perímetro de la sección de un árbol para indicar que viene del futuro.



— Frame de *La Jetée* (Chris Marker. 1962)

**IV.
I'm on,
I'm making art**

Esto me recuerda a un relato de Kafka que se llama *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones*. Josefina es un ratón. Bueno, en realidad Josefina es una ratona. Tal como describen a Josefina en ese relato, queda claro que es considerada entre los de su especie una artista, aunque ella no tiene ninguna cualidad especial que justifique la atención que reclama y que incomprensiblemente los demás le dan. Su silbido, porque lo que hace Josefina básicamente es silbar, es tan vulgar como el silbido de todos los demás ratones. Esta ratona, Josefina, es en verdad un personaje bastante antipático. Da muestras de una gran debilidad, es orgullosa, todo le afecta, es extremadamente sensible a los más pequeños factores que puedan ensombrecer su actuación, que es a su vez muy débil y vulgar, aunque ella le de a todo una gran solemnidad. Hay otro ratón, que es quien nos habla del arte de Josefina, que compara su canto o su silbido con el simple y también muy

vulgar acto de cascar una nuez. Cascar una nuez no es ningún arte, dice el ratón, eso está claro, y por este motivo a nadie se le ocurriría reunir a un público para entretenerlo cascando nueces. Pero, sigue el ratón, si alguien hace eso y logra su intención, entonces no puede tratarse de un simple cascar nueces. O sí, concluye, quizás sí que se trata simplemente de cascar nueces, pero no nos habíamos dado cuenta hasta entonces de que era un arte, precisamente porque todos lo dominábamos a la perfección, y, para verlo por primera vez como tal, podría ser útil, en relación a ese efecto, que este nuevo cascador de nueces fuera menos hábil cascando nueces que la mayoría de personas. O que la mayoría de ratones, para el caso.

Sea como sea que hace Josefina para salirse con la suya con una actividad en verdad bastante fraudulenta, eso no impide que haya siempre

un público dispuesto a detenerse para escuchar con gran atención su canto, ni que ese canto insuficiente resuene en el público de forma verdadera, ni le impide tampoco a Josefina ganarse un cierto prestigio haciendo lo suyo, lo cual, en definitiva, incrementa todavía más la importancia de lo que hace.

Supongo que, en conclusión, lo que el ratón quiere decir con todo esto, y Kafka, después de todo, es que la habilidad de la que Josefina carece y lo vulgar, en el sentido de no extraordinario, de su arte, no son un obstáculo para que el canto de Josefina produzca un efecto real en aquellos que la escuchan bajo las circunstancias adecuadas.

Examinando en detalle el gesto que nos ha traído hasta aquí, el señalar como sinónimo de producir una imagen —siempre técnica— se hace necesario desplegar algo que quizás todavía no resulta bastante visible. A continuación me gustaría mostrar como este gesto, el señalar, deja de ser productivo desde el punto de vista de la práctica artística si no hacemos aflorar un aspecto constructivo que también le pertenece, aunque se muestra plenamente solo en una segunda instancia. Y propongo que seguidamente hagamos un tránsito desde el señalar hacia la noción de encuadre, lo que nos permitirá (re)pensar el gesto precisamente desde ese aspecto constructivo y analizar posteriormente lo que el establecimiento del encuadre desencadena. Por supuesto, no es casual que Flusser, quien quería dirigir nuestra atención hacia el aparato y hacia el programa que lo gobierna, empleara el gesto de señalar. En el gesto de señalar, podemos decir, es tan importante el gesto mismo y el cuerpo que lo sostiene como lo que se señala. Entonces, primero hay que insistir en que el recorrido que traza ese dedo que señala es, en efecto, un viaje de ida y vuelta. El lugar —la imagen— que el gesto produjo no es un lugar escindido, emancipado de todo contexto y de todo cuerpo. Durante un lapso de tiempo más o menos breve mantendrá una vinculación, como un cordón umbilical, con el cuerpo que le dio origen o con el modo en que la imagen llegó a nosotros, en una cadena de sucesivos orígenes.¹³⁵ De ahí que, remontando hacia atrás desde la punta del dedo índice, la mano, la muñeca, el brazo, detrás o debajo del gesto sea im-

135. Siempre hay un contexto para la imagen, incluso cuando parece que no lo tenemos, como en el caso de las imágenes “pobres” de las que habla Hito Steyerl. La pregunta aquí sigue siendo quién sostiene esas imágenes, aunque se trate de una cadena cuyo fin no podamos vislumbrar: “La condición de las imágenes habla no solo de las innumerables transferencias y reformateos, sino también de las innumerables personas a quienes les importaban lo suficiente como para convertirlas una y otra vez, añadirles subtítulos, reeditarlas o colgarlas. STEYERL, H., 2009. In Defense of the Poor Image. *e-flux journal* #10 [Revisado: 10 junio 2017]. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>. En inglés el original, la traducción es mía.

portante también quién señala, cuándo, cómo, dónde, por qué: ¿Quién señala para nosotros? ¿Lo hace desde el afecto? ¿Nos quiere instruir? ¿Está tratando de engañarnos?

106

En el epílogo de 1999 para *The Tourist*¹³⁶ MacCannell describe la siguiente escena: el autor está en una terminal del aeropuerto de Chicago y se ha detenido en un puesto ambulante para que le lustren los zapatos. Mientras está charlando animadamente con el “shoe-shine guy” —hay poco trabajo, es verano, la gente lleva calzado deportivo y nadie más requiere de sus servicios— de pronto una mujer blanca de clase media se detiene justo a su lado, arrastrando de la mano a un niño pequeño, de unos cinco años —seguramente su hijo, asume MacCannell. Se paran ahí, justo en el límite de su “burbuja conversacional”, y la mujer le dice al niño: “Mira, el hombre está trabajando. Está lustrando zapatos”. MacCannell observa que el niño no parece demasiado impresionado, pero sabiendo que si no dice nada ella lo tendrá ahí hasta que muestre interés —infiere él—, el niño acaba por hacer un gesto afirmativo con la cabeza. Él y el lustrador se quedan perplejos por la irrupción, y antes de que se decidan a comentar nada, la mujer y el niño ya han desaparecido entre la gente.¹³⁷ MacCannell explica como esta escena le hizo ver de forma nítida que, incluso si el niño terminaba olvidando lo que ella le acababa de mostrar —entre otras cosas MacCannell no podía discernir el motivo exacto por el cual la mujer había considerado que aquello era digno de ser señalado—, lo que seguramente iba a permanecer era el modo en que ese gesto de la mujer había (re)configurado la relación entre el niño y ella. Ya no era simplemente su madre, en el caso de que fuera su madre, ahora era un determinado tipo de madre, una madre

136. MACCANNELL, D. 1999. *The tourist: a new theory of the leisure class*. Berkeley: University of California Press. En inglés el original, la traducción es mía.

137. *Ibidem*, p. 189-203.

que considera que el lustrado de zapatos es algo que merece la pena ver. Curiosamente, la que se considera como la primera fotografía que logró plasmar una presencia humana —una imagen de Louis Daguerre de 1878 conocida como *Boulevard du Temple*—,¹³⁸ muestra también un lustrador y su cliente, dos pequeñas figuras, ligeramente borrosas, que se reconocen por su pose distintiva. Otros pasaron por esa calle durante los más de siete minutos de exposición que tomó hacer esa imagen, pero solamente ellos permanecieron quietos el tiempo necesario como para aparecer de forma suficientemente nítida. Quizás lo que la mujer de la escena del aeropuerto vio en MacCannell y el lustrador tenía algo que ver con los residuos ahora anacrónicos de un mundo como el que Daguerre nos mostraba en su fotografía, aunque nunca lo sabremos con seguridad.¹³⁹ En todo caso, y volviendo al argumento de MacCannell, el conocimiento que de forma espontánea el niño extraerá de la situación recién descrita seguramente se parezca a lo que Woody Allen, prestando su cara al personaje llamado Clifford Stern en *Delitos y Faltas*,¹⁴⁰ advierte en esta ocasión a una niña —esta es su “lección del día”, ofrecida mientras esperan un taxi: que no debe escuchar, que no debe prestar atención, a lo que le dicen sus profesores, que debe solamente mirar sus caras para entender de qué va la vida. Una idea que podría también hacernos emprender un viaje de regreso hacia su persona. Entonces, como hemos visto, si partiéramos solo de la punta de ese dedo que señala hacia

138. https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Daguerre#/media/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg

139. “Quién sabe exactamente lo que la madre quería decir haciendo que su hijo mirara como me lustraban los zapatos: ¿Que no todo el mundo trabaja en oficinas?, ¿que algunas personas todavía trabajan con las manos?, ¿que las personas negras hacen tareas domésticas?, ¿la dignidad del trabajo?, ¿qué?. El niño seguramente acabará adquiriendo un buen sentido de lo que su madre pretendía en medida que añade esta experiencia al cúmulo de otras cosas que ella le ha señalado y le señalará.” MACCANNELL, D. 1999, p.192.

140. ALLEN, W., 1989. *Crimes and Misdemeanors*. Orion Pictures. En inglés el original, la traducción es mía.

delante, hacia la imagen, no llegaríamos más que al significado pretendido de esa imagen, o estaríamos considerando solamente un aspecto muy parcial de su sentido. Como sabemos, es necesario volver atrás, en una segunda instancia, para que sea posible entender el sentido de la deixis, lo que, como indicaba Flusser, nos permitiría pensar el aparato y finalmente el programa. El viaje de regreso se hace todavía más relevante cuando quien señala es una figura de autoridad, del tipo que sea; por ejemplo cuando el gesto proviene de una figura pedagógica, figura a la que dicho gesto le encaja como un guante. Este es un conocimiento que, lejos de pertenecer a artistas, filósofos o teóricos de los medios, es parte del sentido común de cualquiera. En todo caso he elegido estos dos ejemplos deliberadamente porque más adelante me gustaría ocuparme de por qué las figuras pedagógicas resultan tan molestas en vecindad con el trabajo en arte, apareciendo casi como un tic, y por qué creo que habría que mantenerse vigilante al respecto. Hay que decir que MacCannell emplea esta escena como pretexto, y que, a pesar de que a causa de su descripción es inevitable sentir una cierta antipatía hacia esa mujer y sus intenciones, hacia donde quiere llevar él nuestra atención es al modo en que el mostrar algo es un don que siempre tiene un retorno en quien muestra, de forma que, consciente o inconscientemente, uno debe asumir la responsabilidad por las implicaciones del punto de vista que se materializa en ese acto, por la forma en que éste se expresa —o se impone— a los demás. Bajo el prisma que MacCannell propone, uno debe asumir “responsabilidad por las expresiones de interés o deseo”.¹⁴¹ El destino final de ese epílogo es que el decir “tienes que ver esto”, o “probar esto”, o “sentir esto”, es la base de un cierto tipo de solidaridad humana¹⁴² sobre la que quisiera volver más adelante, y que, para ser solidaridad verdaderamente,

.....

141. MACCANNELL, D. 1999. p. 193.

142. *Ibidem.* p. 203.

debería alejarse de cualquier atisbo de autoritarismo o condescendencia. En todo caso, el vínculo entre el gesto de señalar y lo que se muestra adquiere densidad solamente una vez hemos emprendido dicho viaje de vuelta.

Si regresamos todavía una vez al gesto, podemos fijarnos ahora en lo que nos permite pensar y en lo que no. El señalar parece un gesto único, formalmente compacto y nítido en su configuración. Recuperando los dos ejemplos recién expuestos, podemos tratar de dilucidar cómo el señalar se construye materialmente. En el primer ejemplo, la mujer agarra de la mano al niño y en cierto modo lo arrastra hasta colocarlo justo enfrente del motivo —lo temático, aunque sea borroso, el lustrador y su cliente en acción. Asumimos que si hiciera falta la mujer corregiría incluso la dirección de la cabecita para que apuntara correctamente hacia lo que hay que ver. A continuación le dice “Mira”, y no se resuelve la situación hasta que el niño hace a su vez un gesto afirmativo, confirmando —suponemos— la recepción del mensaje. En el segundo ejemplo, Clifford Stern no actúa físicamente sobre el cuerpo de la niña como en el ejemplo anterior sí lo hace la mujer, pero puntúa el momento con una cierta solemnidad al introducir su consejo con un “Te daré la lección del día, ¿vale? Tu lección es la siguiente:”,¹⁴³ y lo hace así para que no quepa duda de lo que está a punto de ocurrir, por bien que previamente compense este deje solemne al comentar que hace esto “Mientras esperamos un taxi”, como para aprovechar un lapso de tiempo que quedó ocioso. La lección del día es algo que te puede asaltar en cualquier momento y en cualquier lugar, a condición de que quede convenientemente enmarcada. Con la sucesión de actos y palabras recién descrita, el adulto, en ambos

.....

143. El guión puede consultarse en http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=crimes-and-misdemeanors. [Revisado: 10 junio 2017]. En inglés el original, la traducción es mía.

ejemplos, construye el señalamiento, traza una dirección. Esta dimensión constructiva, de organización formal, no es siempre tan compacta y no es siempre tan clara como el gesto de señalar nos llevaría a pensar. Un señalamiento, como veremos, puede también estar compuesto por elementos muy heterogéneos e incluso dispersos o separados entre sí en el espacio o en el tiempo. Nicolas Bourriaud, quien también recurre una y otra vez al gesto como elemento constructivo en el contexto de su estética relacional —aunque sin incidir explícitamente en la noción de señalamiento, que queda aquí atenuada— expresa del mismo modo una necesidad de articulación a través de las dos instancias que aparecen en su definición de:

Gesto

Movimiento del cuerpo que revela un estado psicológico o que pretende expresar una idea. Lo gestual es el conjunto de las operaciones necesarias puestas en juego por la producción de obras de arte, [desde] su fabricación a la producción de signos periféricos (acciones, hechos, anécdotas).¹⁴⁴

Es decir, partiendo de “un movimiento del cuerpo”, un gesto unitario “que revela un estado psicológico o que pretende expresar una idea” —igual que veíamos en la mujer del aeropuerto y en Clifford Stern— pasa a “lo gestual”, en tanto que “conjunto de las operaciones necesarias puestas en juego por la producción de obras de arte”. Sin embargo, y aunque estoy tratando de hacer el mismo desplazamiento que Bourriaud hace aquí sin más explicaciones, en el con-

144. BOURRIAUD, N., 2013. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. p. 140. En la traducción de Cecilia Becerro y Sergio Delgado que se utiliza aquí, la preposición “desde”, añadida aquí entre corchetes, no aparecía, y el significado de la última parte de la definición resultaba confuso. Para hacer esta corrección, se han cotejado las ediciones inglesa (2002) y francesa (texto original. 1998 y 2009) de este texto, publicadas ambas por Les presses du réel.

texto del argumento que intento desarrollar —que insiste una y otra vez en la idea de señalamiento— la noción de “lo gestual” que Bourriaud propone no representa ninguna ventaja sustantiva —no clarifica nada, o es incluso más borrosa— respecto de lo que el gesto a secas nos permite decir y pensar. Tal y como avanzaba, para transitar desde el gesto de señalar en tanto que gesto único, formalmente compacto y nítido en su configuración a una modalidad articulada y compleja de señalamiento que mantenga presente su aspecto constructivo, propongo en cambio utilizar la noción de encuadre. El encuadre —término que solo adoptaré definitivamente al final de este capítulo— como veremos cuenta ya con su propio recorrido en el campo de las prácticas artísticas, aunque se haya utilizado de forma más restringida que a la que aquí aspiro. Mientras tanto —es decir, provisionalmente— podemos tomar prestada para el encuadre la definición que para lo gestual proponía Bourriaud. De este modo, el encuadre sería “el conjunto de las operaciones necesarias puestas en juego por la producción de obras de arte, desde su fabricación a la producción de signos periféricos (acciones, hechos, anécdotas)”.

Construyendo el marco

Podemos desplazarnos en primer lugar hacia señalamientos más complejos que los descritos hasta ahora para analizar este problema con más detalle. En su texto titulado *The Performativity of Performance Art Documentation*¹⁴⁵ Philip Auslander trata de despejar la presunción de una relación ontológica¹⁴⁶ entre la performance y su documentación con el propósito de dotar a esta última de una autoridad fenomenológica propia.¹⁴⁷ Por este motivo todos los ejemplos que pone son, en tanto que señalamientos, extremadamente problemáticos, lo cual nos interesa y nos interpela en relación al argumento que estoy tratando de desplegar. Uno de los ejemplos que utiliza Auslander es una pieza de 1969 de Vito Acconci titulada *Photo-Piece*:¹⁴⁸

La descripción verbal que Acconci hace de la performance es simple: “Sosteniendo una cámara, apuntando hacia adelante y a punto para disparar, mientras camino en línea recta por una calle. Intento no pestañear. Cada vez que pestaño: tomo una foto”. La documentación de esta pieza consiste en una hilera de 12 fotografías en blanco y negro de un trecho bas-

145. AUSLANDER, P. 2006. *The Performativity of Performance Art Documentation*. *Performing Arts Journal*, vol. 28, no. 3, p. 1-10. [Revisado: 10 junio 2017]. Disponible en: <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj.2006.28.3.1#.WARShNyocu0>. En inglés el original, la traducción es mía.

146. En la tradición del “mensaje sin código” de Barthes, esta presunción ontológica, como apunta acertadamente Auslander, debe entenderse como ideológica. La forma en que Barthes matiza su definición de la fotografía en tanto que ideal, quedando sin embargo confirmada a lo largo de todo su discurso, es analizada con detalle por Tom Conley: en definitiva, “un mensaje sin código sería una fotografía sin bordes, sin encuadre [A codeless message would be a borderless, frameless photograph]. Ver CONLEY, T. 1981. *A Message Without a Code? Studies in 20th Century Literature*: Vol. 5: Iss. 2, Article 4. [Revisado: 10 junio 2017]. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1102>. En inglés el original, la traducción es mía.

147. AUSLANDER, P. 2006. p. 9.

148. ACCONCI, V., 1969. *Photo-Piece* [también conocida como *Blinks*]. 12 fotografías, texto, blanco y negro.

tante solitario de Greenwich Street en la ciudad de Nueva York encima del texto con las instrucciones. Del mismo modo que otras performances de Acconci de la misma época, *Photo-Piece* se basa en el fracaso, puesto que es obvio que Acconci no podía caminar a lo largo de una calle durante un período cualquiera sin pestañear. Tiene también que ver con lograr un alto nivel de auto-conciencia en circunstancias mundanas, puesto que Acconci debió volverse hiper-consciente de una función autónoma (y quizás igualmente consciente de su entorno) al tiempo que caminaba. Es más, tal y como el artista Seth Price me sugirió, Acconci estaba haciendo arte de la nada, un arte sin contenido.¹⁴⁹

Como hemos llegado hasta aquí de la mano del texto de Flusser, nos resulta confortable la idea de que una fotografía pueda ser una traducción exacta, sin pérdidas ni ganancias, del gesto de señalar: también la fotografía es un gesto único, formalmente compacto y nítido en su configuración, que traza una dirección clara, un dentro y un fuera que parecería inequívoco. Sin embargo aquí está la pieza de Acconci para enrarecer —de forma productiva— esa equivalencia.

Tal y como la describe Auslander, *Photo-Piece* consta por lo menos de 12 fotografías en blanco y negro —una por cada vez que Acconci pestañeó en el transcurso de su caminar, aunque nos pueda parecer un número sospechoso— y un texto —que resulta ambiguo en el sentido de que puede entenderse como una instrucción o proyecto de algo todavía por suceder o como una descripción o documentación de lo ya ocurrido.¹⁵⁰ Al mismo tiempo, las fotografías se mues-

149. AUSLANDER, P. 2006. p. 4.

150. En la descripción de esta pieza recogida en el catálogo de 2004 editado por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona i el Musée des Beaux-Arts de Nantes se

tran como documentación de una performance, aunque, como bien señala Auslander, las imágenes “fueron producidas *como* (o quizás *por*) la performance (más que *de* la performance)”,¹⁵¹ por lo que remiten intensamente a una actividad que no vemos y que es radicalmente externa a las fotografías, por bien que las fotografías sean una consecuencia de la misma. La pregunta que se hace Auslander, con razón, tiene que ver con el “dónde” está la pieza, o incluso con el “qué” es la pieza de Acconci. Puesto que no había nadie viéndole en el momento de llevar a cabo la performance, es de suponer que el público de la misma se encuentra en otro lugar y en otro momento, es decir, delante de las fotografías y el texto que Acconci muestra posteriormente. De todos modos, como indica también Auslander, en el caso de que el artista se hubiera cruzado con alguien mientras estaba caminando, es improbable que ese público accidental hubiera tenido forma de saber que estaba presenciando una performance, y, en última instancia, hubiera seguido sin ver lo que *Photo-Piece* muestra. De hecho, tampoco el artista lo vio más que a posteriori puesto que, en la medida que las fotografías son un reverso de su ver, las imágenes muestran precisamente lo que él no vio mientras tenía los ojos cerrados. En tanto que señalamiento *Photo-Piece*, está compuesta materialmente de una serie de elementos dispares. Está compuesta, por lo menos, de unas fotografías, un texto y una acción que no vemos y que ocurrió en otro momento y en otro lugar. Podríamos decir también que el propio Acconci queda incluido en el señalamiento, en ese viaje de regreso que es la segunda instancia de todo señalar, en tanto que responsable de esa expresión de interés o deseo, como diría MacCannell. De modo que

.....

incluye otro elemento que en la descripción de Auslander y en otras fuentes no consta: “El número de pasos se anota en una hoja de papel”. Ver ACCONCI, V., 2004. *Vito Hannibal Acconci studio*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona. p. 438.
151. AUSLANDER, P. 2006. p. 4.

no serviría de nada buscar el sentido de *Photo-Piece* solamente en las fotografías, mucho menos en una fotografía singular. Es más, lo que las imágenes señalan por sí mismas es intrascendente, o su audiencia no puede buscar en ellas algo deliberado en términos temáticos, puesto que Acconci no señala nada con ellas —como Seth Price le sugería a Auslander al decir que Acconci estaba haciendo un arte sin contenido— más que, en cierto modo, el señalar mismo que es la pieza en su conjunto, la intensificación de la atención que supone respecto de las circunstancias mundanas, el enmarcar el acontecer de ese breve paseo en línea recta y el pestañear del artista en una calle urbana como acontecimiento. Podemos decir sin miedo a equivocarnos que el encuadre que *Photo-Piece* produce no se circunscribe únicamente a aquello que queda dentro del encuadre de la imagen fotográfica, lo enmarcado por ella.

Como decía, Auslander plantea el ejemplo de *Photo-Piece* con la voluntad de argumentar que la documentación de una performance no debería entenderse simplemente como el registro de algo sucedido —siendo además indiferente si el evento documentado ocurrió realmente o no tal y como lo vemos en la documentación, o si había una audiencia en ese momento— sino que, en realidad, “*es el acto de documentar un evento como performance lo que lo constituye como tal*”,¹⁵² una perspectiva con la que simpatizo pero que, como intentaré argumentar más adelante, es inexacta. Pero para el tránsito que estamos haciendo entre el señalar y la noción de encuadre, lo que nos interesa es que, en un momento de su argumentación, Auslander necesita ocuparse incidentalmente de cómo se produce la delimitación de la performance, de cómo se enmarca —y utiliza específicamente este término— un evento como performance.

.....
152. *Ibidem*, p. 5. Las cursivas son suyas.

Para ello recurre a un texto de 2004 del folclorista y antropólogo Richard Bauman, quien a su vez está tratando de dilucidar el funcionamiento del arte verbal como performance, alejándose así de otras perspectivas basadas puramente en el texto:

En pocas palabras, entiendo la performance como un tipo de despliegue [display] comunicativo, en el que el intérprete señala a una audiencia, en efecto, “hey, miradme! ¡estoy “on”! mirad cuán hábil y efectivamente me expreso.”¹⁵³ Es decir, la performance descansa sobre una asunción de responsabilidad de cara a una audiencia por una expresión [display] de virtuosismo comunicativo. [...] Entendida la performance en este sentido, entonces, el acto expresivo en sí mismo se enmarca como arreglo [display]: hecho objeto [objectified], elevado en cierto grado de su entorno contextual, y abierto al escrutinio interpre-

153. El texto original dice “hey, look at me! I’m on!”. Las traducciones al español de esta expresión son todas insatisfactorias porque resultan más borrosas o equívocas. Habría que decir “¡estoy encendido/a!” o “¡estoy en funcionamiento!”. Por proximidad con el uso que se ha aceptado universalmente de “on” y “off” en relación a la tecnología, en sustitución muchas veces del equivalente español “encendido” y “apagado”, me permito utilizar la solución “¡estoy “on”!”. Por otra parte, en inglés es posible salvaguardar la ambigüedad acerca de si la audiencia a la que se refiere el performer está compuesta por uno o varios miembros, cosa que en español no es posible hacer. Aunque yo lo he traducido en segunda persona del plural, también podría leerse como “¡hey, mírame!”. Otro término que aparece en el texto original y que no tiene una traducción adecuada aquí es el término “display”, que no está aceptado en español aunque sea de uso frecuente en distintos contextos como el arte, la museología o el marketing. En inglés “display” permite referirse tanto a un objeto (monitor, soporte, aparador, arreglo, despliegue, exposición e incluso alarde) como a una acción o conjunto de acciones (hacer visible, exhibir, fijar, mostrar, demostrar, presentar, expresar). El texto original parece desplazarse de una acepción a otra, de modo que lo he traducido sucesivamente como “despliegue”, “expresión” y “arreglo”. Por otra parte, el término “performance” sí que está aceptado en español; aunque no lo está “performer”, y lo he usado de todos modos por extensión. La definición que ofrece la RAE de “performance” es parcial, describiéndola como: “Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador”. El texto de Auslander en su conjunto podría servir para corregir y ampliar esta definición. Por último, y a pesar de todo lo apuntado aquí, cuando lo he considerado necesario, he incluido el termino original al lado de la traducción.

tativo y evaluativo por parte de una audiencia, tanto en términos de sus cualidades intrínsecas como de sus resonancias asociativas. [...] Los medios semióticos específicos por los cuales el performer puede establecer la clave del marco performativo [key the performance frame] —es decir, enviar el mensaje metacomunicativo “estoy “on””— variarán de un lugar a otro y de un período histórico a otro. [...]. La participación colaborativa de una audiencia, es importante enfatizarlo, es un componente integral de la performance en tanto que realización interactiva [interactional accomplishment].¹⁵⁴

Poniendo circunstancialmente entre paréntesis las referencias a la habilidad y al virtuosismo, que también para Auslander resultan incómodas y de las que trataré de ocuparme inmediatamente, el texto de Bauman introduce no solo el cómo se produce esa delimitación o encuadre —por una serie de medios semióticos que no quedan especificados aquí pero que “variarán de un lugar a otro y de un período histórico a otro”— sino que avanza también algunos de los efectos que todo encuadre produce o desencadena: el hecho de que el establecimiento del encuadre es lo que permite decir que se está “on” —lo que hace del performer un performer— y, de forma correlativa, el hecho de que el establecimiento del encuadre es lo que constituye una audiencia frente a la que el performer se hace responsable. Finalmente, el encuadre es lo que hace que el acto expresivo se haga objeto, se separe de su contexto y se abra al escrutinio interpretativo y evaluativo por parte de la audiencia.

Antes de continuar, seguramente sea importante recordar que el contexto en el que Auslander inserta esta cita, igual

154. AUSLANDER, P. 2006. p. 5. La cita proviene de BAUMAN, R. 2004. *A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Malden: Blackwell, p. 9.

que sucede en el marco del presente estudio, difiere en términos disciplinares del contexto desde el que Bauman trabaja. Mientras que Bauman escribe desde la antropología y sus ejemplos provienen mayoritariamente del campo del folklore, Auslander y yo misma utilizamos esta cita en el contexto de la práctica artística contemporánea, lo cual tiene, lógicamente, consecuencias. En este sentido Bal menciona una pérdida de pulcritud teórica cuando analiza los cambios que se han producido a raíz de la popularización de los conceptos de “performatividad” y “performance”. Esta transformación, según indica Bal, afecta particularmente al concepto de performatividad: partiendo de la filosofía del lenguaje —de donde el propio Bauman extrae los términos, citando a su vez a John Langshaw Austin¹⁵⁵ y a Gregory Bateson—, pasando por los estudios de género¹⁵⁶, para volver a la filosofía¹⁵⁷ y aplicarse finalmente “a todo tipo de acontecimientos en el terreno cultural que tienen lugar porque alguien los lleva a cabo”¹⁵⁸ —punto del trayecto en el que Auslander toma el concepto para utilizarlo junto a “performance”, aunque manteniendo aspectos de su separación originaria. Tal y como argumenta Bal, y comparto absolutamente esta apreciación, esta pérdida de pulcritud teórica se ha vuelto inevitable —y quizás deseable— una vez estos conceptos se han puesto en funcionamiento en la práctica artística y, con ello, se han generalizado y se han vuelto palabras cuyo uso lo dicta “el sentido común”.¹⁵⁹

155. AUSTIN, J.L., 2009. *How to do things with words: [the William James lectures delivered at Harvard University in 1955]*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press.

156. Fundamentalmente Butler. Ver BUTLER, J., 2011. *Bodies that matter: on the discursive limits of «sex»*. Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge. Routledge classics.

157. Bal se refiere aquí a Derrida, ver DERRIDA, J., 1988. *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

158. BAL, M., 2009. *Conceptos viajeros en las Humanidades*. Murcia: CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. p. 230.

159. Como dice Bal, “performance”, cuyo origen es el campo de la estética, se entendía inicialmente como “ejecución única de una obra”, mientras que “performatividad”, concepto acuñado por Austin en el campo de la filosofía del lenguaje, se refería a “la

Entonces, el primer aspecto que, como veíamos, sale a relucir en el texto de Bauman es el aspecto constructivo y heterogéneo del señalamiento en tanto que marco o encuadre. Para que el performer pueda señalar el acontecer como acontecimiento, para indicar a su audiencia que está “on”, es necesario que el acto expresivo en sí se enmarque, y esto sucederá mediante una serie contextual e históricamente variable de medios semióticos, lo que Bauman —adoptando el término acuñado por Ervin Goffman en 1974 para referirse a los elementos que sirven para invocar o desplazar el marco— denomina “clave” o “claves”. En la nebulosa definición que hemos tomado prestada de Bourriaud, estas claves serían esas “operaciones necesarias puestas en juego por la producción de obras de arte”, cuyo “conjunto” sería o produciría el encuadre. En otro texto anterior titulado *Verbal Art as Performance* —prácticamente contemporáneo de *Frame Analysis*¹⁶⁰ de Goffman— Bauman hace un listado somero de algunos de esos medios semióticos o claves que, según se conoce en su campo de estudio, sirven para indicar a la audiencia que se encuentra ante una forma de arte verbal, lo que permitiría diferenciar ese acto expresivo concreto del habla de uso cotidiano:

Una lista de este tipo debería incluir por lo menos lo siguiente:

- (1) códigos especiales, p.ej.: lenguaje arcaico o esotérico, reservado para o indicativo de una performance (...);

.....

característica de una palabra que hace lo que dice”. Por este motivo “la performance no es a la performatividad como la materia es a la materialidad, lo concreto a lo abstracto, (...). Aunque derivan del mismo verbo, *to perform*, desde el momento en que se convierten en conceptos, las dos palabras dejan de estar conectadas”. Esta es la conexión que el uso (y el sentido) común ha restituido. *Ibidem*, p. 225-236.

160. GOFFMAN, E., 2006. *Frame analysis: los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

- (2) fórmulas especiales que indican una performance, como inicios y finales convencionales, o enunciados explícitos que indiquen o reafirmen la performance (...);
- (3) lenguaje figurativo, como metáforas, metonimias, etc. (...);
- (4) recursos formales estilísticos, como rima, armonía vocal u otras formas de paralelismo (...);
- (5) patrones prosódicos especiales de tempo, acento, tono (...);
- (6) patrones paralingüísticos especiales en la calidad de la voz y la vocalización (...);
- (7) apelación a la tradición (...);
- (8) declaración de performance (...);¹⁶¹

Efectivamente, muchos de estos medios semióticos provenientes del campo del folklore —y que en este texto se refieren exclusivamente a usos particulares de la voz y el habla— podrían trasladarse sin problema al campo de las prácticas artísticas contemporáneas como formas de enmarcar un evento como performance. Aquí la voz y las palabras son el material y, aunque parezca una obviedad, en todos los casos que Bauman enumera, la voz y las palabras son tratadas como tal, como material. Esta es, precisamente, la primera instancia en la que este habla en particular se diferenciará del habla cotidiana: mientras que el habla cotidiana tiende a volver transparente la voz en tanto que fenómeno físico y las palabras en tanto que signos con el fin de privilegiar el contenido, este arte verbal, para diferenciarse como tal, necesitará enrarecer el acto expresivo, intensificar la atención sobre sí mismo para que surja esa de-

161. BAUMAN, R. (1975), Verbal Art as Performance. *American Anthropologist*, 77. p. 295. Para facilitar la lectura se han eliminado aquí las referencias de otros autores que incluye Bauman. [Revisado: 10 junio 2017]. El texto original se puede acceder en <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.1975.77.2.02a00030/full#fn1>

limitación, para que, como dice Bauman, el acto expresivo “se vuelva objeto, se separe en cierto grado de su contexto”. Es con la intención de producir ese efecto que el performer al que Bauman se refiere utilizará, por ejemplo, el lenguaje arcaico, que aparecerá como descontextualizado o extraño, o bien fórmulas artificiosas que nadie usaría en el habla común, o bien patrones rítmicos distintos o tonos más agudos o más graves de los que se venían utilizando hasta ese momento. Por supuesto que, más allá de los medios enumerados por Bauman, en el caso que, por ejemplo, el habla en sí no se diferenciara en nada del habla cotidiana, este mismo efecto de delimitación y separación del contexto podría lograrse por otros medios distintos a la voz y a las palabras. Y la lista sería de nuevo una pequeña muestra tomada de entre posibilidades innumerables. Podría darse, por ejemplo, al emplear una separación física respecto del resto de hablantes (sobre un escenario o una tarima, ante un púlpito, dentro de un espacio delimitado en el suelo, desde lejos, desde más arriba o más abajo, desde el centro, detrás de una máscara, etc.), al actuar mediante un objeto (un micrófono, un altavoz, un muñeco de ventrilocuo, otra persona usada como medio, etc.), vistiendo una indumentaria diferenciada (sin ropa, con uniforme, con colores distintivos, con ropa inadecuada para el contexto, etc.), al suceder en un lugar que de por sí facilite ese efecto¹⁶² (un lugar sagrado, un museo, un teatro, una pantalla, etc.), al ocurrir una interacción particular con otros hablantes (al hablar simultáneamente, en canon, fragmentariamente, calcando las palabras de otro, después de haber sido introducido por un tercero, etc.), mediante una gesticulación particular (después de haber levantado el brazo, con baile, con movimientos exagerados, muy lentos, muy rápidos,

.....

162. Sin avanzar la cuestión del marco institucional del arte, que será tratada más adelante, los espacios mencionados deben entenderse aquí de forma literal, en la medida de lo posible: como lugares.

violentos, procurando permanecer completamente inmóvil, etc.), entre otras muchas posibilidades. Y, por supuesto, es aquí, en esta lista de medios semióticos que no es posible cerrar, donde debería incluirse la documentación. O más exactamente el documentar, tal y como queda definido en el texto de Auslander, en su doble dimensión: en tanto que forma de indicar el performer que está “on” y en tanto que clave que trabaja para establecer un encuadre, tanto en el momento de la ejecución de la performance como después. A posteriori, el trabajo sobre la documentación en sí permitirá al artista corregir el encuadre, discriminando aquello que le interesa de aquello que no, actuando sobre lo que la obra es o no es. No es difícil imaginar al mismo Acconci eliminando alguna fotografía que destacara demasiado en el conjunto de *Photo-Piece* —alguna imagen que pudiera dificultar la operación de vaciar de contenido las imágenes en sí o volverlas irrelevantes con tal de que apunten a otras instancias (el texto, la acción, etc.) o simplemente por llegar al número de 12 instantáneas en vez de 11, 13 o 14, por ejemplo.¹⁶³ Del mismo modo en que Chris Burden, en palabras de Amelia Jones, escogía solamente una o dos imágenes de cada performance, “produciéndose a sí mismo para la posterioridad a través de representaciones textuales y visuales meticulosamente orquestadas”,¹⁶⁴ reconociendo tácitamente la enorme importancia de la documentación en tanto que instancia donde se delimita lo que es y no es la obra y lo que hace el artista. Por cierto que, y en íntima relación con lo recién apuntado, otra de las cuestiones que afloran en el texto de Bauman y que inquietan a Auslander es la importancia que el primero da a la audiencia como “componente integral de la performance en tanto que realiza-

163. Varias acciones fotográficas/performances de Acconci del mismo año constan también de 12 fotografías, por ejemplo *Twelve Pictures* o *Margins*. Ver ACCONCI, V., 2004. p. 194 y 202.

164. AUSLANDER, P. 2006. p. 5. La cita proviene de JONES, A. 1994. *Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities*, *Art History* 17, 4. p. 554.

ción interactiva [interaccional accomplishment]”.¹⁶⁵ Esto preocupa a Auslander porque, como decía, está tratando de argumentar que la presencia de una audiencia inicial “no tiene importancia para la performance en tanto que entidad que se perpetúa a través de su documentación”, algo con lo que concuerdo. Sin embargo, y teniendo en mente las prácticas performativas de los años 60 y 70, Auslander afirma que “el propósito de casi toda la documentación de arte performativo es hacer disponible el trabajo del artista a una audiencia mayor, y no mostrar la performance en tanto que realización interactiva”.¹⁶⁶ Creo que es necesario puntualizar que esto era posiblemente cierto en el caso de la mayor parte de las obras que Auslander menciona en su texto,¹⁶⁷ pero este razonamiento no se debería hacer extensivo en términos generales a todas las prácticas performativas ni a otros tipos de arte. El privilegiar o no el aspecto interactivo de la obra, incluso en la instancia de la documentación, es simplemente una opción que dependerá de cada artista y de cada tipo de trabajo, y hay casos en los que, como en algunas modalidades de arte relacional, la documentación insistirá precisamente en este aspecto. El encuadre puede privilegiar, o bien oscurecer, la dimensión del trabajo en tanto que realización interactiva.¹⁶⁸

165. AUSLANDER, P. 2006. p. 5. La cita proviene de BAUMAN, R. 2004. p. 9.

166. AUSLANDER, P. 2006. p. 5.

167. Auslander insiste aquí en el caso de Gina Pane, quien afirmaba que la documentación no era un factor externo en sus performances y que la presencia del fotógrafo podía en ocasiones “obstruir” el acceso visual que la audiencia tenía a la acción en directo. De este modo, apunta Auslander, Pane estaba privilegiando lo que la audiencia vería posteriormente, en forma de documentación. *Ibidem*, p. 3.

168. Más preocupante debería resultar la banalización que se ha hecho de lo interactivo —por seguir usando la terminología de Bauman—, particularmente desde las prácticas artísticas de los 90 en adelante, en tanto que mera elección entre posibilidades predefinidas y basada en el mero enmascaramiento de la condición pasiva del espectador. Habría que tratar de devolver a la interactividad su sentido más potente de “acción que se ejerce recíprocamente entre dos o más objetos, personas, agentes, fuerzas o funciones”, o incluso, como propone Derrida, dejar de hablar de reapropiación y hablar de expropiación de los mensajes por parte de la audiencia, más allá del “derecho de respuesta, derecho de selección, derecho de intercepción, derecho de intervención”. Ver DERRIDA, J. y STIEGLER, B., 2002. p. 58. Se trata de

En definitiva, se hace necesario desplazar el argumento de Auslander desde el centro al margen. Y se hace necesario en primer lugar por la importancia de la documentación en las prácticas artísticas contemporáneas: no solo en el caso de los trabajos en performance se puede llegar a defender que sean “el equivalente virtual de sus representaciones”,¹⁶⁹ esta misma lógica podríamos extenderla fácilmente a las instalaciones o al recién mencionado arte relacional, entre otros. Lo que Auslander afirma es que la autenticidad de la documentación “reside en su relación con el observador más que en relación a un evento ostensiblemente originario”, apuntando que “quizás su autoridad es fenomenológica más que ontológica”.¹⁷⁰ Nada tengo que objetar aquí. Y sin embargo, como decía, la perspectiva que propone finalmente es inexacta: no es tanto que “el acto de documentar un evento como performance” sea “lo que lo constituye como tal”, sino que, como ya he dicho, la documentación debe considerarse un material más de entre todos los que el artista puede ganarse y utilizar para construir el encuadre de la obra. Es cierto que la documentación tomó una importancia sin precedentes en los años sesenta y setenta del siglo XX, por razones entre las que podemos contar la “desmaterialización” del trabajo de los artistas¹⁷¹ o las presiones del mundo galerístico,¹⁷² entre otras, y es este hecho

.....

reconocer que efectivamente la audiencia debe entenderse como un componente integral no solo de la performance, en el sentido apuntado por Bauman, sino de cualquier forma de arte: tanto en el caso de una audiencia que es testigo de un acontecimiento presente como en el de una audiencia que existe siempre en el futuro, bajo la forma que sea, separada del tiempo de la ejecución.

169. En AUSLANDER, P. 2006. p. 3. La cita proviene de O'DELL, K. 1997. *Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s. Performance Research* 2, 1. p. 73-74.

170. En AUSLANDER, P. 2006. p. 9.

171. Sobre esta cuestión es de referencia el texto de Lucy R. Lippard *Six Years LIPPARD, L.R., 1997. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press.

172. Es interesante ver el relato que a posteriori ofrece Vito Acconci: “Tuvimos la ingenuidad de pensar que nuestras obras eran ajenas al sistema del mercado del arte y sus lógicas, cuando lo que sucedía era lo contrario. [...] Incluso nos preguntábamos

el que Auslander toma como punto de partida. Es cierto también que el peso adquirido desde entonces hace de la documentación una instancia aparentemente ineludible en la práctica de cualquier artista. Pero esto precisamente, el uso ubicuo y convencional de la documentación, es lo que ha permitido, por ejemplo, que artistas como Tino Sehgal construyan el encuadre de su obra eliminando deliberadamente la documentación. Esta desaparición se hace ostensible —y se percibe incluso como radical— porque la ausencia de documentación ha llegado a volverse prácticamente impensable. Puesto que Sehgal no ofrece nunca un documento como equivalente o siquiera como sustituto fenomenológico de su trabajo, su obra —lo que él denomina “situaciones construidas”,¹⁷³ ejecutadas por “intérpretes” y en interacción o colaboración con la audiencia— se documenta únicamente en la memoria de quienes la han experimentado, y circula a través del relato elaborado por quienes la han presenciado, han sido parte o han sabido de ella por terceros, aunque también, para ser exactos, a través de algunas imágenes parciales y algunas imágenes “robadas” por la audiencia e incluso por las propias instituciones.¹⁷⁴ De este modo sabemos que en *This is Propaganda*¹⁷⁵ los

.....

con todo el candor como podía continuar existiendo el circuito de galerías, cuando resulta perfectamente lógico que las cosas sucedan así. [...] Cierta galerista llamaba diciendo: “necesitamos documentación para tal o cual obra”. Y le suministrábamos la documentación requerida. Hoy día, considero que es la peor cosa que podíamos hacer.” ACCONCI, V., 2004. p. 37.

173. Sehgal se opone explícitamente a que su trabajo sea definido como performance. [Revisado: 10 junio 2017]. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/tino-sehgal> y <http://www.mariangoodman.com/sites/default/files/Another%20Magazine%20%28Fall-Winter%202013%29.compressed-1.pdf>

174. A pesar de la negativa del artista a documentar su obra, basta hacer una búsqueda en Youtube para encontrar algunas imágenes “no oficiales”. No solo con la documentación de sus obras es Sehgal extremadamente quisquilloso, es conocido también por ejercer un control estricto sobre todos aquellos aspectos aparentemente periféricos de la obra: la forma en que su trabajo se vende y se compra (mediante un contrato oral), la forma en que se le fotografía a él, la forma en que se le entrevista, etc. Ver por ejemplo <https://www.wmagazine.com/story/tino-sehgal> y <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/tino-sehgal1-7-10.asp> [Revisado: 10 junio 2017].

175. SEHGAL, T., 2002. *This is Propaganda*. Situación construida.

guardas del museo cantaban “This is propaganda, you know, you know” y seguidamente decían el nombre del artista, el título de la pieza y la fecha; en *This Progress*, los visitantes ascendían por la rampa espiral del museo Guggenheim de Nueva York, completamente vacía de objetos, conversando con intérpretes cada vez más viejos (al pie de la rampa les recibía un niño, más adelante encontraban un joven, posteriormente una persona madura y al final un anciano), discutiendo sobre qué es el progreso;¹⁷⁶ en *Kiss*¹⁷⁷ dos intérpretes se besaban y se tocaban, encarnando algunas parejas de obras célebres de la Historia del Arte. La ausencia de documentación en todo caso no debe entenderse únicamente como una falta, sino que es una instancia en la que Sehgal trabaja. En ocasiones dicha la ausencia es escenificada por Sehgal para generar un vacío que se haga evidente. Por ejemplo, si tomamos el catálogo¹⁷⁸ de la edición número 13 de la Documenta de Kassel —en la que Sehgal participó— y buscamos su nombre, el índice nos remitirá a la página 438, pero esa página no existe: el catálogo pasa de la página 437, correspondiente a Ines Schafer, a la página 440, correspondiente a Adrián Villar Rojas. Un ejemplo anterior y quizás más complejo de trabajo en esta misma instancia es el caso de Louise Lawler, “quien ha ocupado prácticamente todas las posiciones en el sistema [artístico] excepto la que se acostumbra a reservar al artista”.¹⁷⁹ En una exposición colectiva que tuvo lugar en 1978 en el Artists Space de Nueva York Lawler renunció a mostrar documentación de la pieza que presentaba —una pintura de un caballo de raza que había tomado prestada de la New York Racing Association— pero intervino en el catálogo subvirtiendo los roles de la representación:

.....

176. SEHGAL, T., 2010. *This Progress*. Situación construida.

177. SEHGAL, T., 2007. *Kiss*. Situación construida.

178. AAVV, 2012. *Katalog:: das Begleitbuch. 3/3: DOCUMENTA (13)*, neue Ausg. Ostfildern: Hatje Cantz verl.

179. OWENS, C., 1994. *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. S.l.: University of California Press. p. 135.

en esta ocasión Lawler también trató más productivamente con el marco, presentando a la galería en lugar de ser pasivamente presentada por ella. En vez de suministrar las reproducciones habituales de su obra para el catálogo, diseñó un logotipo para el Artists Space que se imprimió en la cubierta del catálogo y que también se distribuyó por el Lower Manhattan en forma de cartel.¹⁸⁰

127

Veamos ahora otro ejemplo de señalamiento, concretamente una pieza de John Baldessari titulada *I Am Making Art*,¹⁸¹ de 1971, que, además, puede servir como argumento para acabar de desplazar también a un lugar marginal —en tanto que medio entre otros medios que sirven para establecer un encuadre— la cuestión de la habilidad y el virtuosismo, aunque la pieza de Acconci también es válida a este efecto. En este caso se trata de una pieza videográfica, según aparece en los títulos de crédito, aunque a falta de ese dato también podría considerarse una performance documentada en vídeo. Lo primero que vemos aquí es un espacio interior. La cámara apunta a una pared blanca con un enchufe solitario cerca del límite inferior del encuadre.¹⁸² En el límite izquierdo vemos parte de la espalda del artista, quien inmediatamente se desplaza al centro de la imagen, en una especie de plano americano bastante generoso, que solo deja fuera los pies, de forma un tanto incómoda. Antes oculto por el cuerpo de Baldessari, ahora vemos también dentro del plano parte de un taburete, que aparentemente no juega ningún papel, como si simplemente estuviera allí,

180. FRASER, A., 1985. From the Archives: In and Out of Place. *Art in America*, vol. Jun. 1985 Issue. [Revisado: 10 junio 2017]. Disponible en: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/from-the-archives-in-and-out-of-place/>.

181. BALDESSARI, J., 1971. *I Am Making Art*. Video, 18' 46", blanco y negro, sonido, mono.

182. Y me refiero aquí al significado común de encuadre como "Espacio que capta en cada toma el objetivo de una cámara fotográfica o cinematográfica" según la definición del diccionario de la Real Academia Española, edición del Tricentenario.

igual que el enchufe. Desde el centro de la imagen Baldessari mira ahora a cámara, se recoloca las gafas, se aparta el pelo de la cara, y a continuación, con los brazos caídos dice, con una voz algo nasal, “I am making art”. Estoy haciendo arte. Ni muy alto ni muy bajo, sin ninguna entonación o énfasis particular. A continuación levanta un poco el brazo izquierdo y mientras lo mantiene así vuelve a decir “I am making art”. Durante los casi 19 minutos de duración del vídeo Baldessari irá haciendo movimientos ligeramente distintos, al tiempo que va puntuando cada nueva postura adoptada con la misma declaración: “I am making art”. Marcia Tucker describe el vídeo de la siguiente forma:

Un buen ejemplo de la irreverencia socarrona de Baldessari es el vídeo en blanco y negro de 1971 titulado “I Am Making Art”, en el que mueve ligeramente diferentes partes de su cuerpo, diciendo, después de cada movimiento, “Estoy haciendo arte”. Esta frase, dice él, “oscila entre la aserción y la creencia”. En cierto modo, la pieza se burla del trabajo de artistas que, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, exploraron el uso de sus propios cuerpos y gestos como medio artístico. La repetición sin fin, la torpeza de los movimientos realizados por el artista y la reiteración de la afirmación “Estoy haciendo arte”, generan una síntesis de modos gestuales y lingüísticos que es al mismo tiempo innovadora (de la misma manera en que es innovador el trabajo más serio de sus colegas de profesión) y absurdamente auto-evidente.¹⁸³

.....

183. TUCKER, Marcia. John Baldessari: Pursuing the Unpredictable. p. 11-12. En *John Baldessari*. 1981. The New Museum, New York & University Art Galleries, Wright State University. Dayton, Ohio: Robert and Elaine Stein Galleries, Wright State University. [Revisado: 10 junio 2017]. Disponible en: http://corescholar.libraries.wright.edu/restein_catalogs/4/. En inglés el original, la traducción es mía.

A diferencia de en *Photo-Piece*, donde el encuadre estaba compuesto materialmente por varios elementos con entidad física propia, aquí todo ocurre dentro del espacio delimitado por la imagen videográfica. Y a pesar de ello, el encuadre que *I Am Making Art* produce es también complejo, está compuesto de distintos elementos. ¿Cómo señala? y ¿Qué señala? En primer lugar, *I Am Making Art* queda delimitada por el lapso de tiempo documentado en vídeo. El momento en el que la cámara está “on” y el momento en el que la cámara está “off” establecen el lapso de tiempo que deberá ser considerado. Y aunque, lógicamente, todos los vídeos tienen un inicio y un final, Baldessari parece insistir en este límite dejando que transcurra un período de tiempo ambiguo —desde el borde izquierdo del plano, la espalda de Baldessari mientras hace algo que no vemos hasta que se gira y ocupa el centro de la imagen— en el que parece que sorprendamos al artista con la guardia baja, antes de empezar a “hacer arte”. Por supuesto que se trata de un recurso que Baldessari emplea a voluntad, no se trata aquí de un *pis-aller*, una solución elegida a regañadientes ante la imposibilidad de resolver de otro modo: de querer empezar la acción desde el centro de la imagen, existían múltiples soluciones técnicas para hacerlo, tanto en el momento de la producción como en el momento de la post-producción del vídeo. Sin duda Baldessari está interesado en esta sensación de *nonchalance* y de incomodidad que impregna la pieza en su conjunto: el encuadre extraño cortando los pies,¹⁸⁴ los movimientos torpes y veladamente humorísticos, los objetos que entran dentro del plano de forma aparentemente incidental o no completamente franca. Respecto de lo que este tipo de recortes extraños en el plano de la imagen producen, analizados desde el campo de la semiótica de las artes visuales, Meyer Shapiro

.....
184. Ver nota 182.

destaca el modo en que acentúan la arbitrariedad de la propia operación de encuadre tal y como ha sido ejecutada por el artista: “La imagen parece estar arbitrariamente aislada de un todo mayor y traída abruptamente al campo de visión del observador”.¹⁸⁵ Siempre cabe pensar que se trata de algo accidental, pero lo cierto es que otras obras anteriores y posteriores de Baldessari han tratado esta la dimensión pseudo-cómica del mal encuadre o el encuadre incómodo, por ejemplo *Wrong*,¹⁸⁶ de 1967, una instantánea en la que vemos a un hombre —el propio Baldessari, quien aparentemente está posando para la foto— en lo que parece la calle de un barrio residencial. A lo que remite el título, literalmente “mal” o “incorrecto”, es a la coincidencia visual del eje vertical de la figura humana respecto de una gran palmera situada justo detrás suyo, de modo que una y otra aparecen confundidas y en continuidad en la imagen. Por último, cada nuevo gesto que Baldessari efectúa y cada postura en la que se detiene son señalados de forma puntual con la declaración de que está haciendo arte, intensificando la atención sobre la configuración concreta del cuerpo del artista en ese momento preciso. Esta declaración que, en palabras del propio Baldessari “oscila entre la aserción y la creencia”¹⁸⁷ es, precisamente, una de las claves o medios semióticos que Bauman incluía en su lista como indicador —bastante explícito en este caso— de que nos encontramos frente a una forma de arte [verbal]. Efectivamente, y para el objeto de este argumento, nos basta con el hecho de que

185. SCHAPIRO, M., 1972. On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 6, no. 1. p. 11.

186. BALDESSARI, J., 1967. *Wrong*. Fotoemulsión, acrílico sobre tela, 149,86 x 114,3 cm.

187. La declaración de Baldessari parece inscribirse cómodamente en la definición que originariamente se hizo de los enunciados performativos. De nuevo, según la frecuentemente citada teoría que J. L. Austin desarrolló en *How to do things with words*, esta declaración sería performativa y no simplemente constativa porque produciría la realidad que enuncia. También Auslander trae a colación esta categorización de los enunciados, aunque su objetivo es hacer una asimilación de la documentación de la performance a dicha categoría performativa. Ver AUSTIN, J.L., 2009.

la declaración de Baldessari es un instrumento más para señalar que estamos tratando con un acontecer formalizado, es decir, organizado formalmente mediante claves que, en su conjunto, producen un encuadre.

El sentido en el que hay que entender que Baldessari se hace aquí “responsable de cara a una audiencia por una expresión de virtuosismo comunicativo”¹⁸⁸ difícilmente puede asumirse si damos a la palabra “virtuosismo” el uso común que Auslander, y en realidad yo misma, reconocemos implícitamente para después rechazarlo. Entendidas sus implicaciones profundas, es el propio argumento de Bauman el que permite colocar ese tipo de virtuosismo de uso común en entredicho, haciendo posible un sentido más flexible y al mismo tiempo más específico del término. Lo que Bauman trata de establecer es que la performance, en tanto que encuadre, instauro por sí misma el dominio del arte verbal, sin necesidad de recurrir a un enfoque basado en las cualidades particulares del texto para determinar si nos encontramos o no ante esa forma:

Así concebida, la performance es un modo de uso del lenguaje, una forma de hablar. La implicación de un concepto así para una teoría del arte verbal es la siguiente: ya no es necesario empezar con textos habilidosos, identificados en base a fundamentos formales independientes y luego reintroducidos en situaciones de uso, con tal de conceptualizar el arte verbal en términos comunicativos. Más bien, en los términos de la aproximación desarrollada aquí, la performance se convierte en constitutiva del dominio del arte verbal como comunicación hablada.¹⁸⁹

188. AUSLANDER, P. 2006. p. 5. La cita proviene de BAUMAN, R. 2004. p. 9.

189. BAUMAN, R., 1975, p. 293.

Entonces, la afirmación de Bauman del carácter “constitutivo” del encuadre —un encuadre que se construye o incluso se invoca mediante una serie de claves contextual e históricamente variables— tiene dos consecuencias relevantes: en primer lugar, que lo que ocurre en el espacio delimitado por dicho encuadre queda afectado por la vigencia del mismo —es en este sentido que el encuadre es constitutivo, es decir, funda su propia lógica, tiene prioridad sobre las cualidades particulares de lo que se muestra aunque, por supuesto, no sea independiente de ellas. En segundo lugar, que las claves que se usen en cada caso particular para construir o invocar un encuadre serán una negociación con la pura potencialidad y constituirán, del modo más específico posible, la materia y el quehacer de cada artista. Esta negociación es, precisamente, la condición de posibilidad de que dichas claves sean, efectivamente, variables. El despliegue de habilidades performativas en el sentido común del término —pongamos por ejemplo el dominio del canto o la disciplina atlética del cuerpo—, podría utilizarse como indicativo de performance, y, por su largo recorrido convencional se mostraría particularmente eficaz en el establecimiento de un encuadre. Pero, se entiende, estas habilidades no serían una condición *sine qua non* de la performance, como vemos, por ejemplo, en el caso de *I Am Making Art*, donde Baldessari excluye escrupulosamente cualquier indicio de virtuosismo en el sentido recién apuntado.

Entendido desde esta perspectiva, el virtuosismo comunicativo debería reformularse en tanto que capacidad de establecer y mantener vigente un encuadre —incluso prescindiendo de claves que convencionalmente, sin duda en un sentido contextual e histórico, producen una delimitación más estable o fácilmente reconocible. Este, aunque particular, es un sentido fuerte de virtuosismo, y es una

formulación que me parece, en todo caso, más satisfactoria que la que propone el propio Auslander cuando dice que

el virtuosismo en este tipo de performance [refiriéndose al trabajo de Acconci], así como en la mayoría de *body art* y arte performativo de los 60 y 70 del siglo XX, claramente no reside en el dominio del performer de las habilidades performativas convencionales: quizás reside en la originalidad y en la audacia de la concepción y la ejecución.¹⁹⁰

133

La originalidad y la audacia en la concepción y la ejecución no sería más que una versión atenuada de virtuosismo, tanto en el sentido común del término como en el de la formulación que acabo de proponer. Por otra parte, el virtuosismo en el sentido común del término —o, como dice Auslander, las habilidades performativas convencionales, sea lo que sea que esto signifique en cada caso— debe incluirse también en esa lista de medios semióticos contextual e históricamente variables, junto al documentar y a las declaraciones del tipo “Estoy haciendo arte”.

Propongo todavía un ejemplo, seguramente menos interesante —o más pacífico— que los que hemos examinado hasta ahora, pero que no contiene ningún elemento textual como parte de su encuadre, más allá del título que, por otra parte, es particularmente irrelevante. Se trata de *Red Dress*,¹⁹¹ una pieza de Beverly Semmes a la que he tenido acceso solamente a través de la descripción que Mieke Bal ofrece en su libro *Conceptos viajeros en las Humanidades*,¹⁹² en el decurso de un argumento muy cercano al que estoy desarrollando aquí y del que me ocuparé en el siguiente

.....
190. AUSLANDER, P. 2006. p. 5.

191. SEMMES, B., 1992. *Red Dress*, terciopelo, madera y metal.

192. BAL, M., 2009.

capítulo. Es un trabajo que podríamos denominar escultórico aunque, como apunta Bal, tiene también una dimensión instalativa, o produce una cierta activación del espacio:

Esta pieza consiste en un vestido femenino que pende de una percha y después se desparrama, de forma delicada y cuidadosa, sobre el suelo de la galería, convirtiéndose así en una instalación; [...] Su forma —el cuello diminuto con sus esquinas redondas, las mangas cortas— rezuma de la educación de una niña burguesa en una ideología no-sexual-aunque-cursi. [...] La obra-traje estaba expuesta en un espacio de transición situado entre un cuarto más grande y otro, y la enorme «falda se acercaba tanto a la zona por la que pasaban los espectadores que uno se preocupaba por no pisarla. Las formas en las que ese deje de ansiedad y el material que la ocasionaba son importantes, constituyen, en conjunto, el programa estético de esta obra.¹⁹³

Este ejemplo nos interesa también porque, de las obras que acabo de describir, es la pieza que menos presente mantiene la figura de la artista. En *I Am Making Art* Baldessari se encuentra literalmente en el centro de la imagen. También es el caso de *Photo-Piece*, donde la figura está igualmente en el centro, aunque aquí Acconci aparece en tanto que ausencia: igual que la pieza es encuadrada, la pieza enmarca a su vez la desaparición del artista, se ordena alrededor de ella. Aquí, en cambio, la presencia es menos explícita. En *Red Dress* el quehacer de la artista se distribuye de forma irregular en lo que nos muestra: los detalles formales del vestido —el color intenso y “el cuello diminuto con sus esquinas redondas, las mangas cortas”—, el modo en que está colgado

.....
193. *Ibidem*, p. 140-141.

—“de una percha”—, la forma en que la tela ha sido des-
parramada en el suelo de la galería —“delicada y cuidado-
sa”— y, de forma particularmente intensa, en ese modo en
que, por la disposición material de la pieza en el espacio —
“en un espacio de transición” entre dos cuartos, demasiado
cerca de “la zona por la que pasaban los espectadores”—
“uno se preocupaba por no pisarla”. Como dice Bal, es aquí
donde reside el programa estético de *Red Dress*, en ese
“deje de ansiedad y el material que la ocasionaba”, en ese
modo en que pisar la obra “habría sido ofensivo, aunque
imaginariamente inevitable”.¹⁹⁴

.....
194. *Ibidem*, p. 141

Dentro y más allá del marco

Veamos a continuación un ejemplo de señalamiento que nos permitirá analizar una cuestión que aparentemente podría poner en jaque el argumento que estoy desarrollando en su conjunto. Se trata de una pieza de 1973 de Daniel Buren titulada precisamente *Within and beyond the frame*.¹⁹⁵

136

Dentro y más allá del marco. La descripción de la pieza, que el propio Buren caracteriza como trabajo *in situ*, es la siguiente:

La «pintura» de Buren, una obra dividida en 19 secciones, cada una de ellas constituida por un lienzo a rayas grises y blancas colgadas (sin tensar y sin enmarcar), se extendía por el espacio de casi 60 metros, comenzando en un extremo de la John Weber Gallery de Nueva York y salía alegremente por la ventana para dirigirse al otro lado de la calle, del mismo modo que tantas banderas se cuelgan para un desfile, para atarse finalmente al edificio de enfrente.¹⁹⁶

De un modo que se volvió cada vez más frecuente desde la década de los 50 del siglo pasado y que caracteriza fuertemente a los artistas de su generación, Buren proporciona, además, una descripción minuciosa —por bien que telegráfica— del propio proceso de ideación y producción de la obra:

Trabajo construido e instalado del modo siguiente:
a. Altura de los paneles determinada por la anchura de la ventana de la galería;

195. BUREN, D., 1973. *Within and Beyond the Frame*. Trabajo *in situ*. John Weber Gallery, New York City. Tela, pintura, cable, viento. 19 elementos, cada uno 190 x 140 cm.

196. FOSTER, H., KRAUSS, R.E., BOIS, Y.-A. y BUCHLOH, B.H.D., 2006. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos: Akal Ediciones. p. 42.

- b. anchura determinada por la anchura comercial de la tela comprada;
- c. espacio intermedio, 100 cm;
- d. cable tensado perpendicularmente a la ventana a lo largo de la galería, a través de la ventana, cruzando la calle hasta el edificio de enfrente;
- e. altura del cable determinada por la altura del marco superior de la ventana;
- f. largo de la Weber Gallery siendo mayor que el ancho de la calle, longitud total de la obra en el exterior (9 elementos equidistantes entre ellos) repetida en el interior, determinando el tamaño y la ubicación;
- g. en la ventana, el elemento número 19 sirviendo como punto de equilibrio del trabajo en su conjunto. 2 partes así idénticas en número, dimensiones, colores. 2 escenarios cambian completamente de aspecto según el punto de vista del espectador: conflicto entre la quietud de los 9 elementos en el interior y la agitación de los 9 elementos al aire libre. Interacción de la pieza que “abandona” la galería, se “lanza” a si misma por la ventana, y re-ingresa al mismo tiempo, puesto que el tamaño de los elementos en la calle determina las dimensiones y la instalación en la galería —muy importante porque limita y especifica el trabajo en su conjunto y debería haber evitado que ciertos críticos pensaran que esta pieza debería haberse extendido infinitamente. Por el contrario, estaba estrictamente limitada. El efecto de la lluvia y el sol hizo que las 9 piezas en el exterior cambiaran de negro a marrón, la parte en el interior devino testigo del color.¹⁹⁷

.....

197. Ver el catálogo online de la obra completa de Daniel Buren [Revisado: 10 junio 2017]. Disponible en: <http://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1176?&lang=fre>

Buren desgrana así el proceso de toma de decisiones hasta, aparentemente, dejar la obra en los huesos, sin espacio para mistificaciones auráticas ni oscuridad ninguna: el tamaño de los paneles viene determinado por la dimensión de la ventana y por el ancho industrial de la tela, el largo del cable por la distancia entre la pared del primer anclaje y el edificio de enfrente, y así cada elemento que configura la pieza, cayendo con un rigor parecido al de una consecuencia lógica. Aunque, por supuesto, esta operación que tiende a hacer visible el proceso de configuración de la obra y el quehacer del artista —la ampliación de lo que se da a ver hacia instancias autorreferenciales— sigue siendo una operación de encuadre. Buren se detuvo en un punto, pero podríamos pedirle más: por qué decidió trabajar con paneles de tela, por qué las rayas verticales —uno de sus *leitmotivs*—, por qué esos colores, entre otras cosas. Porque, como es lógico, siempre hay algo que queda fuera del encuadre.

Como dice uno de sus contemporáneos, el también artista Robert Morris, este modo de sistematización y presentación del proceso de formalización de la obra forma parte de la aspiración de los artistas de “eliminar la arbitrariedad del trabajo buscando un sistema de acuerdo al cual pudieran trabajar”.¹⁹⁸ Quizás yo puntualizaría aquí que no se trata tanto de eliminar como de encontrar modos de trabajar con la arbitrariedad que es, en definitiva, ineludible. Bien encajándola en un rígido sistema, lidiando con ella, evidenciándola o incluso provocándola y haciéndola florecer. Esta es una sensibilidad que seguramente compartirían no solo los artistas de la generación de Buren y Morris —particularmente comprometidos con una noción de coherencia sistemática— sino también los que vinieron después. En todo caso, para la operación a la vez severa y festiva que

198. MORRIS, R., 1993. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass. : New York, N.Y: MIT Press ; Solomon R. Guggenheim Museum. p. 75.

Buren lleva a cabo con *Within and Beyond the Frame*, Morris —que es el autor de un interesante ensayo que se ocupa precisamente de la fenomenología del hacer— tendría una buena caracterización: “Es como si el artista quisiera hacer las cosas más discontinuas e irracionales de la manera más razonable posible”.¹⁹⁹ Es por este motivo que Buren reprocha a ciertos críticos que “pensaran que esta pieza debería haberse extendido infinitamente” porque, como hemos visto, “estaba estrictamente limitada”. Un ejemplo muy hermoso de esto mismo lo encontramos en un texto de Vito Acconci sobre una pieza videográfica de 1974 titulada *My Word*:²⁰⁰

Asunción: “Trabajo con súper 8.” Olvidemos que esto podría cambiar: para el caso de las películas, sentirse aliviado por esta asunción, mantenerla ante mí como un crédito de pantalla que me presenta como súper 8. Escoger razones para el súper 8: algo sobre “rodar desde la cadera” ...algo acerca de no querer sentirse categorizado como un director de cine... algo acerca de las “películas domésticas”, “llevárselo todo a casa” [¿Deberían formar parte estas razones del “guión” de la película?]

Trabajar hacia atrás [rehacer motivos, rehacer la historia]: reivindicar la necesidad [encontrar una necesidad; si quiero hacer una película en súper 8, debería haber algo sobre la idea específica de la película que exigiera súper 8, reivindicara súper 8 [lo reivindicara en silencio].

Asumir, al menos por el momento, que el súper 8 es, eventualmente, un medio silente. Si quiero hacer

199. *Ibidem*, p. 83.

200. ACCONCI, V., 1974 [también fechada en 1973]. *My Word*. Película súper 8. 91' 30", blanco y negro / color, mudo. [Revisado: 10 junio 2017]. Disponible en: https://archive.org/details/ubu-acconci_word

una película súper 8, debo hacer una película muda. [Hacer que la temática sea: “quiero hacer una película sobre el silencio.”].

[...]

Hechos dados: el súper 8 como medio para filmar películas domésticas. Principal motivo para la película: hacer un largometraje en súper 8, hacerlo más largo de lo que debiera; hacer que el súper 8 haga algo para lo que no está concebido. [Esto debería ser el contenido de la película hecha por mí “mismo” más grande de lo que es; hacer las relaciones mayores de lo que son...hacer algo de la nada].²⁰¹

En este texto, del que solamente incluyo aquí un fragmento, Acconci se pelea con cada una de las decisiones que debe tomar, evaluando cuidadoso lo que significa elegir un medio, un material, un color, evidenciando la tensión entre lo que cada elemento aporta de por sí y hace evidente y lo que él quiere o puede hacer. En este sentido es un documento extraordinario sobre lo que es su práctica, el modo en que él configura su trabajo y como este esfuerzo queda inscrito en el resultado final. Como diría Morris, “esta información cada vez tiene más presencia en el trabajo como parte de la imagen”.²⁰² La tensión que vemos aquí en el origen de *My Word*, por otra parte, raramente queda circunscrita al espacio de una obra singular, y normalmente afecta al conjunto del trabajo de cada artista. El propio Acconci parece apuntar esto cuando dice, una vez asumido que en este caso particular va a trabajar con súper 8, “Olvídemos que esto podría cambiar: para el caso de las películas, sentirse aliviado por esta asunción”, como si trabajar con súper 8 pudiera dejar de ser percibido como una decisión en el futuro, a base de mantenerse como un elemento

201. ACCONCI, V., 2004. p. 260-261.

202. MORRIS, R., 1993.p. 83.

estable en su práctica “para el caso de las películas”. Es fácil también encontrar indicios de esta misma tensión en el sentido contrario, cuando los artistas intentan ampliar el marco de su práctica.²⁰³ Por ejemplo, en una entrevista de 1994 para *October*, después de que Sherrie Levine diga que “había estado pensando durante bastante tiempo en cómo podría generar una pintura monocroma”, la conversación sigue así:

Buskirk: Dices “pensando en cómo podría generar una pintura monocroma” —esto es similar a lo que dijiste acerca de buscar una forma de hacer una escultura. La búsqueda de un entramado conceptual o de una lógica para tu trabajo parece ser un tema unificador.

Levine: Sí, siempre estoy tratando de encontrar una forma de encajar estas cosas en un marco mayor, de modo que el trabajo crea un entorno en el que cada lectura informa todas las otras lecturas, y el último trabajo informa los trabajos anteriores.²⁰⁴

Esta actitud escrupulosa —que acostumbra a dirigirse preferentemente a algunos aspectos del trabajo y en cambio dejar de lado otros— es uno de los rasgos que mejor caracterizan la práctica artística. Y la instancia donde se visibilizan más claramente este tipo de consideraciones es, sin duda, el encuadre, es decir, el conjunto de las operaciones necesarias puestas en juego por la producción de obras de

203. Esta podría ser una respuesta a (o un intento de zafarse de) lo que O’Doherty denomina “slotting”, que podríamos traducir como “asignación”: “La mayoría de los artistas quedan sujetos al momento de su contribución más importante, y no se les permite salir de ahí. El presente se precipita, y les deja conservando su inversión —tristes imperialistas del yo estético”. O’DOHERTY, B., 1986. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Santa Monica: Lapis Press. p. 91.

204. BUSKIRK, M., 1994. Interviews with Sherrie Levine. *October*, vol. 70, pp. 99-112.

arte, el objeto final de las cuales es generar una delimitación, un señalamiento. Y para producir esta delimitación, como veremos más adelante, el artista debe trabajar desde una suerte de desdoblamiento, evaluando de forma más o menos consciente, al tiempo que hace, las condiciones de legibilidad del encuadre que produce y lo que quedará dentro o fuera del mismo. Por supuesto que no es posible actuar así más que por aproximación —existirá siempre un margen mayor o menor de discrepancia entre lo que el artista cree que señala y lo que su audiencia considera en cada caso. Podemos tomar aquí la definición que Goffman hace de los marcos, una definición que sería aplicable tanto al artista en su hacer como a la audiencia en su considerar: marco es la palabra que Goffman usa para referirse a esos elementos —principios de organización— que es capaz de identificar en una situación dada y que la definen, determinando nuestra participación en ella.²⁰⁵ Esta sería su definición de marco, que más adelante podría servir para reformular la nuestra.

Y sin embargo, el motivo por el cual *Within and Beyond the Frame* supone un peligro para el presente argumento —el motivo por el cual nos interesa y por el cual la he elegido— no es otro que lo que señala esta obra, el marco al que se refiere el título y que, por supuesto queda incluido dentro de su encuadre: el marco institucional de la galería:

[...] un marco que funciona para garantizar ciertas cosas acerca de los objetos que encierra. Estas cosas —como la rareza, la autenticidad, la originalidad y la singularidad— forman parte del valor de la obra afirmado implícitamente por el espacio de la galería. Estos valores, que forman parte de lo que separa el arte

.....
205. GOFFMAN, E., 2006. p. 11.

de otros objetos de nuestra cultura, objetos que no son ni raros, ni originales, ni únicos, actúa después para proclamar el arte como un sistema autónomo dentro de esa cultura.

[...]

Cuando las pinturas de rayas idénticas (apenas distinguibles de los toldos de producción comercial) rompieron el marco de la galería para ir más allá de sus confines y salir por la ventana, Buren parecía pedir al espectador que determinara en qué punto dejaban de ser «pinturas» (objetos con rareza, originalidad, etc.) y comenzaban a formar parte de otro sistema de objetos: banderas, sábanas tendidas para secarse, anuncios de la muestra del artista, banderitas de carnaval. Es decir, estaba explorando la legitimidad del poder del sistema para conferir valor a la obra.²⁰⁶

143

Buren es uno de los componentes más salientes de la llamada crítica institucional, cuyo cometido es precisamente el hacer visibles y en cierto modo cuestionar los supuestos históricos y sociales del mundo del arte, su contexto, su marco institucional. Aunque algunos autores se remontan a Duchamp, el consenso es mencionar el *Musee d'Art Moderne-Departement des Aigles*²⁰⁷ de Marcel Broodthaers como la primera obra de este tipo. Puesto que, por bien que es cierto que el readymade requiere del marco institucional para poder ser percibido en tanto que arte,²⁰⁸ Broodthaers es el primero que trabajó explícitamente con

206. FOSTER, H., KRAUSS, R.E., BOIS, Y.-A. y BUCHLOH, B.H.D., 2006. p.42-43.

207. BROODTHAERS, M., 1968-72. *Musee d'Art Moderne-Departement des Aigles*. Instalación.

208. Ver por ejemplo OWENS, C., 1994. p. 127. O'Doherty menciona también la instalación de 1938 de Marcel Duchamp titulada *1.200 Bags of Coal* para la Exposición Internacional de Surrealismo que se celebró ese año en Nueva York. Según O'Doherty, esa fue "la primera vez que un artista incorporó una galería entera en un solo gesto —y logró hacerlo mientras ésta estaba llena de arte". Ver O'DOHERTY, B., 1986. p. 69.

los comportamientos y los mecanismos legitimadores del museo, visibilizándolos:

El *Musee d'Art Moderne-Departement des Agiles* de Marcel Broodthaers —un museo imaginario que el artista fundó en 1968 y que le tuvo ocupado hasta 1972— es una de las primeras instancias del desplazamiento posmoderno de la obra al marco. Para la exposición inaugural, las habitaciones de la casa de Broodthaers en Bruselas se llenaron de cajas de embalaje (del tipo que se acostumbran a utilizar para el transporte de obras de arte) en las que figuraban las inscripciones “cuadro”, “cuidado”, “arriba” y “abajo”. (Las obras propiamente dichas estaban representadas mediante reproducciones postales de cuadros de David, Delacroix, Ingres, Courbet, etc.). Durante las ceremonias de inauguración y clausura, una furgoneta de un transportista de arte estaba aparcada fuera en la calle; la inauguración incluyó un debate sobre las responsabilidades sociales del artista. Como dijo un curador de museo “real” (Michael Compton de la Tate), Broodthaers presentó “la cáscara de una exposición, sin su sustancia habitual”.²⁰⁹

Como señalan autores como O'Doherty,²¹⁰ Owens²¹¹ o Buchloh,²¹² el proceso de análisis autorreferencial que iniciaron los artistas de la posguerra —pero sobre todo a partir del arte conceptual y el minimalismo— derivó a finales de los años sesenta y setenta, bajo la influencia de las teorías de filósofos como Michel Foucault o Jacques Derrida

209. OWENS, C., 1994. p. 127.

210. Ver O'DOHERTY, B., 1986.

211. Ver OWENS, C., 1994.

212. Ver BUCHLOH, B.H.D., 1990. *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*. *October*, vol. 55, p. 105-143. También FOSTER, H., KRAUSS, R.E., BOIS, Y.-A. y BUCHLOH, B.H.D., 2006. p.41-48.

y lingüistas como Émile Benveniste, en un análisis del contexto social y económico en el que desarrollaban su trabajo. La cuestión planteada por este tipo de prácticas apunta al hecho que la intensa atención dedicada por los artistas y pensadores modernos a las instancias de autor y obra —y posteriormente al espectador— había impedido o bloqueado otro tipo de preguntas sobre las fuerzas que más poderosamente condicionan los modos de producción, presentación y circulación del arte, principalmente:

¿Dónde tienen lugar los intercambios entre lectores y espectadores? ¿Quién es libre de definir, manipular y, en última instancia, beneficiarse de los códigos y convenciones de la producción cultural? Estas preguntas desvían la atención de la obra y su productor hacia su marco —primero, centrándose en el *emplazamiento* en el que se encuentra la obra de arte; segundo, insistiendo en la naturaleza *social* de la producción y la recepción artística. A veces, la obra posmoderna insiste en la imposibilidad de enmarcar, o incluso de distinguir rigurosamente un texto de su contexto (este argumento aparece repetidamente en los escritos de Jacques Derrida sobre el arte visual); otras veces, *todo* es marco (los “sustitutos” de yeso pintado de Allan McCollum). Más a menudo, sin embargo, el “marco” es tratado como esa red de prácticas institucionales (Foucault lo hubiera denominado “discursos”) que definen, circunscriben y contienen tanto producción artística como recepción.²¹³

Cuando enumeraba los medios semióticos que puede emplear un artista para construir o invocar un marco como

.....
213. Ver OWENS, C., 1994. p. 126.

por ejemplo una performance, he cometido el atrevimiento de incluir algunas instancias de lo que de forma evidente debería considerarse contexto. La institución del Arte, su sistema, sus espacios físicos como por ejemplo galerías y museos, sus convenciones, ¿no serían acaso el marco último? Por supuesto que sí, aunque también este marco podría seguir abriéndose hacia otros marcos más amplios como la cultura, la economía o el lenguaje. ¿No sería, entonces, banal ocuparse del encuadre en los términos que yo propongo? Incluso tras la clausura del período de investigación más intenso de la llamada crítica institucional —cuyo desarrollo ha seguido, por supuesto, más allá de los setenta de la mano de artistas como por ejemplo Andrea Fraser o Antoni Muntadas— y del decaimiento de algunas de sus estrategias —a las que algunos autores reprochan su carácter naíf o contradictorio—,²¹⁴ hay que reconocer a estas prácticas el modo en que persiste —aunque sea intermitentemente— el foco que pusieron sobre los continentes de la cultura que hasta entonces o bien eran transparentes o bien se habían asumido como pacíficos o neutrales, lo que, en palabras de Foucault supone “un reconocimiento del marco discursivo que configura el acto del habla, institucionalmente, del mismo modo que las relaciones de poder que operan en un aula o en una comisaría de policía.”²¹⁵

Y sin embargo, el foco sobre el marco institucional del arte sigue sin permitirnos explicar cómo se configura materialmente una obra en particular. Ni siquiera serviría para ex-

214. Ver por ejemplo O'DOHERTY, B., 1986 o FOSTER, H., 1994. What's Neo about the Neo-Avant-Garde? *October*, vol. 70, p. 5-32. Igual que en el caso de los artistas políticos, los artistas de la crítica institucional son más frecuentemente reprochados por las condiciones materiales de su trabajo que otro tipo de artistas—en primer lugar, el hecho de que hagan una crítica del sistema trabajando y/o siendo reconocidos en ese mismo sistema. Este sesgo también es parte del funcionamiento del encuadre que su trabajo produce.

215. La cita proviene de FOSTER, H., KRAUSS, R.E., BOIS, Y.-A. y BUCHLOH, B.H.D., 2006. p.42.

plicar, por ejemplo, cómo hacen Buren o Broodthaers para incluir la institución y sus convenciones o el sistema de valor que ésta instaure como parte de lo que su obra señala. Las prácticas de la llamada crítica institucional se construyen materialmente, igual que cualquier otro tipo de obra, y son sus estrategias formales —por ejemplo: la apropiación mímica de la gestualidad de la institución artística; el análisis de sus soportes físicos; la exploración sistemática de sus límites, literalmente la ubicación dentro/fuera del espacio institucional; la emulación performativa de sus formas de organización laboral y distribución de roles etc.—, es decir, su encuadre, lo que trabaja ejerciendo presión sobre el marco [institucional], visibilizándolo.

Por último, veamos un ejemplo en el que la obra es, de forma nítida, solamente un encuadre. Se trata de *Untitled, After Edward Weston I*,²¹⁶ de Sherrie Levine —aunque podríamos haber elegido alguna otra de sus series fotográficas—, una iteración más del gesto por el que se la conoce desde su participación en la exposición, ahora célebre, *Pictures*,²¹⁷ y sobre el cual se han escrito centenares de páginas:

En 1980, con su serie *Untitled, After Edward Weston (Sin título, según Edward Weston)*, pirateó ostensiblemente un grupo de imágenes de entre las que Weston había sacado en 1925 a su hijo Neil desnudo, y las recortó para que no incluyeran más que el torso del niño.²¹⁸

216. LEVINE, S., 1981 [también fechada en 1980]. *Untitled, After Edward Weston I*. Fotografía, 25'4 x 20'3 cm

217. Ver CRIMP, D., 1979. *Pictures*. *October*, vol. 8, pp. 75-88 y También, GUASCH, A.M., 1997. *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995*. Barcelona: Del Serbal. Cultura artística, 11. p. 351-361 y GUASCH, A.M., 2002. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Ed. Alianza forma, 145.

218. FOSTER, H., KRAUSS, R.E., BOIS, Y.-A. y BUCHLOH, B.H.D., 2006. p.580-581.

Levine había tomado estas fotografías reencuadrando las imágenes originales de Weston, aunque en verdad el origen de la fotografía de Levine fuera al mismo tiempo una reproducción, concretamente unos pósters que la Witkin Gallery había publicado con las imágenes de Weston.²¹⁹ Lo que estas imágenes ponen en juego ha sido discutido minuciosamente, en un análisis que en verdad excede el objeto de este estudio, pero podemos sin embargo tratar de dilucidar lo que el gesto de Levine enmarca y cómo lo hace. En primer lugar, Levine está trabajando a partir de imágenes de un fotógrafo consagrado de la modernidad norteamericana, imágenes que seguramente eran reconocibles para un público más o menos especializado. En caso contrario, Levine tuvo a bien indicar la procedencia de dichas imágenes en el título de la obra, para asegurarse de que su fotografía remitía a otra instancia en términos de autoría, de la que ella era únicamente el último eslabón, la forma en que esa imagen ha llegado hasta nosotros, provisionalmente, su contexto. Y sin embargo, lo que este gesto —extremadamente simple— de [re]encuadre desencadena es, en verdad, bastante complejo:

Al fundir su propio estatus como autora con el de Weston, se consideró que Levine iba más allá del mero desafío del estatus legal de éste como creador y, por tanto, titular de los derechos de reproducción de su obra. Al contrario, su apropiación se tomó como una extensión de la misma reivindicación de originalidad por parte de Weston, en tanto que origen de sus imágenes. Al enmarcar el cuerpo de su hijo en una serie de gráciles torsos desnudos, podía argüirse que Weston estaba, de hecho, sumándose a uno de los tropos visuales más difundidos de la cultura

.....
219. CRIMP, D., 1980. The Photographic Activity of Postmodernism. *October*, p. 91-101.

occidental: remontándose al desnudo masculino del alto clasicismo griego, él mismo modelo de infinitas copias romanas, pero filtrado por la forma en que estas obras antiguas se habían recibido en el mundo posrenacentista, es decir, como fragmentos sin cabeza o sin brazos, el torso había llegado a simbolizar la totalidad rítmica del cuerpo. El «autor» de esta imagen es, por consiguiente, extraordinariamente múltiple: desde los anónimos escultores antiguos que traficaban con las copias, hasta los publicistas modernos que empleaban versiones de dichas imágenes para promover sus productos, pasando por los equipos de arqueólogos que excavaron las ruinas y los comisarios de los museos que expusieron estos cuerpos. La violación de la «autoría» de Weston por parte de Levine abre esta perspectiva sobre la obra del primero, inaugurando una larga lista de pretendientes a este privilegio y haciendo una burla de la idea misma como origen de la imagen.²²⁰

Que esta obra dé pie a una especulación —más o menos interesante, más o menos acertada— tan compleja y profunda que parece retrotraernos hasta Praxiteles no es casual ni solamente un capricho de los críticos, aunque si así fuera tampoco sería importante. Lo que nos interesa para el argumento que estoy intentando desarrollar es el hecho de que esta profundidad no es simplemente algo añadido a posteriori como una prótesis, sino que es una consecuencia inmediata de lo escueto del gesto de Levine. En verdad, la fotografía de Levine no ofrece de por sí prácticamente nada, pero es ahí donde reside su poder, es precisamente por este motivo que resulta tan productiva. Uno puede simplemente descartar esta imagen, rechazarla, pero si se

.....
220. FOSTER, H., KRAUSS, R.E., BOIS, Y.-A. y BUCHLOH, B.H.D., 2006. p. 580-581.

decide seguir el gesto de Levine y considerar lo que señala, es inevitable hacerse la pregunta del origen, desde ¿Qué es lo que se señala? hacia ¿Quién señala para nosotros? ¿Lo hace desde el afecto? ¿Nos quiere instruir? ¿Está tratando de engañarnos?

150

En cierto modo, es la propia sospecha que despierta el gesto la que produce esa profundidad, una suerte de efecto de infinitud. Y, a falta de otra instancia a la que recurrir —los aspectos visuales de la obra nos remiten simplemente a Weston, en una especie de *cul de sac*—, volvemos al gesto, como veíamos, y a la propia Levine y al hecho de que se sitúa “después”²²¹ de Weston. Como dice Foucault, es a la figura del autor —estatus que Levine reclama para sí, cuestionándolo—, a la que recurrimos en busca de una reconciliación, una unidad, la explicación última de determinados eventos que necesitan ser neutralizados:

El gobierno de esta función es la creencia de que debe haber —en un nivel particular del pensamiento de un autor, de su deseo consciente o inconsciente— un punto en el que se resuelven las contradicciones, donde los elementos incompatibles se pueden relacionar entre sí y cohesionarse alrededor de una tradición fundamental u originaria.²²²

Entonces, la insuficiencia de lo que *Untitled, After Edward Weston* nos muestra nos lleva eficazmente de vuelta hacia Levine y, en lo que seguramente sea un buen ejemplo de lo que O’Doherty denomina con cierto sarcasmo “la sombra curatorial del artista” —refiriéndose a lo que “dirige el

.....
221. “After” podría entenderse como “al modo de”, “según” y “después de”.

222. FOUCAULT, M., BOUCHARD, D.F. y SIMON, S., 20. *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press. Cornell paperbacks. p. 128.

tráfico alrededor de la obra”—²²³ también nos lleva hacia como, al refotografiar la obra de autores masculinos, “estas imágenes se convierten en trabajo de una mujer”.²²⁴

Lo que ahora empieza a quebrarse, vemos, es la distinción que hacía Bourriaud en esa definición que hemos tomado prestada para el encuadre como “el conjunto de las operaciones necesarias puestas en juego por la producción de obras de arte, desde su fabricación a la producción de signos periféricos (acciones, hechos, anécdotas)”. El trabajo de Levine pone en evidencia el intento mismo de discriminar algo en tanto que “periférico”. La lógica de nuestro encuadre debe ser distinta. ¿Es el género de Levine algo periférico? El encuadre que necesitamos debería poder incluir esa instancia en tanto que es algo que aparece para ser tenido en cuenta, bien por la artista, bien por quien considere su obra —y aparece precisamente por cómo ese encuadre trabaja.

Parece que hemos ido a parar a unos lodos añejos y bien conocidos: dentro y fuera del encuadre, obra y contexto, como los dos extremos de un debate que se remonta a la noche de los tiempos. Pero la dificultad no debe hacernos retroceder porque, finalmente, la obra está ahí, la tenemos delante, y, del mismo modo, Levine ha hecho algo.

.....
223. O'DOHERTY, B., 1986. p. 73.

224. GUASCH, A.M., 2002. p. 352. La cita proviene de Sherrie Levine Plays with Paul Taylor. *Flash Art*, verano de 1985, p. 55.

V.

Encuadres

A veces, ante la dificultad de empezar un texto, el escritor, así, en masculino singular, decide deshacerse de esas primeras líneas refiriéndose a su propia incapacidad de concretar, o hablando de sus dudas, etcétera. De ese modo, creo yo, intenta captar la benevolencia del público e incluso rebajar un poco las expectativas que éste pudiera tener. Este gesto parece un indicio de cobardía. Pero el escritor prefiere hablarte de ese problema suyo, con la voluntad, paradójicamente, de que deje de ser un problema. Esto habrá funcionado bien durante un tiempo, hasta que, a base de repetirse se ha convertido en un recurso barato, perdiendo por lo menos una parte de su eficacia. Es decir, que el efecto como de sinceridad que el escritor quería lograr se ha estropeado un poco, porque el lector ya conoce el truco y en vez de confiar y reírse por la habilidad que demuestra el escritor desnudándose de ese modo empieza a sentir una cierta an-

tipatía hacia él. Que es el efecto contrario, creo yo, del que se estaba buscando. No estoy segura de cuanto más se puede seguir por ese camino, en la práctica. Pero en abstracto supongo que se podrían ir incluyendo con éxito otros aspectos aparentemente secundarios, y luego comentarios sobre esos comentarios y así ir encadenando un descenso detrás del otro hasta el infinito, trasladando el asunto de lo que el escritor quería decir cada vez un poco más allá. He dicho descenso porque me da la sensación de que con esta estrategia es como si bajaras a una capa por debajo, pero también se podría decir que lo estás viendo como por encima, o desde más lejos.

Por otra parte un escritor también puede hacer todo lo contrario y simplemente abrir la boca y decir algo conciso y claro y sustantivo. El lector en este caso puede pensar qué simple y qué inocente y un

poco anacrónico incluso resulta lo que el escritor le está diciendo. Y puede además disfrutar reflexionando o incluso sintiendo cosas muy interesantes a partir de eso que es casi nada, sin dejar de sospechar si en el fondo el escritor sabía o no sabía lo que estaba haciendo. Es decir, que el lector no sabe si pensar si en verdad lo que pasa es que el escritor es un poco idiota y él una persona bastante inteligente que le está haciendo el trabajo, por decirlo de algún modo.

Me doy cuenta de que no he puesto a los dos escritores en un plano de igualdad. Aunque intentaba mostrar las dificultades que pueden tener uno y otro, al segundo le he concedido sin querer una ligera ventaja que no sé muy bien como justificar ahora.

En todo caso, supongamos que la fórmula utilizada por ambos escritores fuera exitosa, y lo fuera en igual medida además. Lo que pasaría en estas dos situaciones hipotéticas que he descrito es que el lector tendría la sensación de que el escritor sabe más de lo que dice, o de que hay más que lo que realmente está a la vista.

Mediante estas fórmulas generalmente poco honestas, aunque no necesariamente malintencionadas, el escritor trata de encubrir sus carencias y al mismo tiempo producir algo nuevo. Algo que no está en el texto. Algo que no estaba en el texto.

No sé si esto es del todo acertado, pero vamos a suponer que el lector está predispuesto a dejarse llevar por estas estrategias por poco que le resulten convincentes.

Es decir, que hay obras, las tenemos delante de nosotros. ¿Pero en qué se las reconoce? En este capítulo que viene a enmarcar lo ya sucedido —en una especie de *après-coup*—, quizás se hace necesario insistir en que la cuestión que estoy tratando aquí, aunque por momentos pueda parecerlo, no se refiere propiamente a ninguna querrela respecto de lo que el Arte es y lo que no.²²⁵ Como es sabido, este es uno de los problemas clásicos tratados por las disciplinas de la Historia del Arte y de la Filosofía, un problema con pedigrí en el que se han implicado innumerables autores, desde grandes figuras como Kant y Hegel hasta otros pensadores más especializados como Dickie o Dewey. Algunos teóricos como Danto, el propio Dickie e incluso Groys proponen una definición interpretativa del Arte —y, en sus últimas consecuencias, institucional— de la que incidentalmente me he ocupado en el capítulo anterior al hablar de algunas prácticas de la llamada crítica institucional.²²⁶ Como veíamos, este tipo de prácticas artísticas trabajan haciendo explícito el marco institucional, cuestionando su poder, sacándolo de la sombra desde donde ejerce, implícito, su poder. Pero, como veíamos, incluso en este caso sigue siendo necesario utilizar la noción de encuadre para dilucidar de qué modo estas prácticas se configuran materialmente para señalar, precisamente, al marco institucional.

Pero no, como decía no es mi intención ocuparme aquí de lo que es el Arte. Este problema excedería en mucho el objeto de este estudio, cuya intención —mucho más humilde— es simplemente, como acabo de mostrar, el tratar la cuestión de qué formas tiene el trabajo en arte de delimitar el perímetro material de una obra, señalamiento o enunciación

.....

225. Ver por ejemplo DANTO, A.C., 2013. *What art is*. New Haven: Yale University Press.; DICKIE, G., 1969. *Defining Art*. *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, No. 3, p. 253-256.; HEGEL, G.W.F., 2007. *Lecciones sobre la estética*. Tres Cantos: Akal. y KANT, I., 2007. *Crítica del juicio*. Madrid: Austral.

226. Sobre esta cuestión, ver, por ejemplo: BUREN, D., 1973. *5 Texts*. New York: The John Weber Gallery.; FRASER, A., 1985; O'DOHERTY, B., 1986 y OWENS, C., 1994.

particular, más allá de su contenido referencial o temático —asunto que, por otra parte y desde otro lugar, excedería también el objeto de este estudio. Esto no significa que esa pregunta —¿qué es entendido como arte y qué no, y bajo qué circunstancias se da el Arte?— no pueda ser incluida de un modo u otro dentro del encuadre de una obra, como parte de lo que la obra señala. Sin ir más lejos, ésta es una de las cuestiones que algunas de las obras que recién he analizado ponen sobre la mesa mediante su encuadre. Tampoco se trata aquí del problema más específico de cómo algo puede transitar desde su existencia común hacia la categoría de Arte —un problema sobre el que se han escrito también miles de páginas— siendo frecuente que encontremos a Duchamp en el punto de partida, aunque podríamos remontarnos mucho más atrás. Esta cuestión también nos sobrepasa, aunque, del mismo modo que la anterior, puede tocarnos, puesto que el tránsito de la existencia profana a la existencia enmarcada como Arte²²⁷ es una transfiguración que, en su momento originario, siempre apunta a la instancia de la técnica y del obrar, siempre es una cuestión de encuadre, como vemos en este texto de Stoichita:

Desde sus orígenes (antiguos) la naturaleza muerta revela sus rasgos paradójicos que la definían como una especie de sofisma pictórico. De modo similar al encomio de los sofistas, capaz de llamar atención sobre las cosas comunes por el único motivo de que se convertían en materia de discurso, la *rhopographia*

.....

227. Sobre esta cuestión, ver, por ejemplo: DANTO, A.C., 1996. *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press. y GROYS, B., 2005. *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos. Ver también GROYS, B., 2002. *Sobre lo nuevo*. Artnodes. [Revisado: 10 junio 2017]. Disponible en: <http://doi.org/10.7238/a.v0i2.680> y AAVV, 1994. *The Duchamp Effect*. *October*, MIT Press, vol. 70. Por último, ver el interesante movimiento de jaque de Gell sobre Danto y la caracterización de una red de caza Zande como objeto artístico GELL, A., 1996. Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps. *Journal of Material Culture*, vol.1, p. 15-38.

convertía en pintura lo más antipictórico. Con este proceder tanto los sofistas como los *rhopografos* ponían acento sobre la *techne*.

Es la *techne*, el arte mismo, ya sea antiguo o moderno pues, lo que se convierte en el verdadero objeto de toda paradoja.

La célebre afirmación de Pascal —«Qué vanidad que la pintura atraiga la admiración por la semejanza de las cosas cuyos originales no se admiran en absoluto»— da en el blanco mismo de la paradoja.²²⁸

Al examinar una obra como recién hemos estado haciendo —o incluso esos ejemplos de arte verbal de los que habla Bauman y de los que no sabemos prácticamente nada— lo que nos interesa no es si ha sido validada o no en tanto que Arte —cosa que en cierto modo daremos por sentado— sino que, usando las palabras que empleaba Octavi Comeron para hablar de *La Fábrica Transparente*,²²⁹ nos interesa la forma en que ésta legisla sobre lo visible y lo invisible, nos interesa lo que ésta da a ver y cómo lo hace. Igual que *La Fábrica Transparente*, la obra “produce un marco de visión, puesto que ella establece el encuadre, proporciona los focos con los que se ilumina unas zonas y se deja a otras en la sombra, y decide qué queda en el “fuera de campo” aunque forme parte de su misma cadena productiva”.²³⁰

Y si insisto en la caracterización negativa es porque el terreno que estoy tratando de delimitar es en sí mismo un fuera de campo por partida doble, el espacio marginal que queda entre dos exclusiones distintas, de un modo afín al que describe Paul Crowther:

.....

228. STOICHITA, V.I., 2000. *La Invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Serbal. p. 37.

229. COMERON, O., 2007. *La fábrica transparente. Arte y trabajo en la época postfordista*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.

230. *Ibidem*, p 70.

El problema es que, cuando se han trazado y analizado todas las funciones sociales y semióticas del arte, y las preguntas estándar de la iconografía y la iconología han sido mapeadas y analizadas, la cuestión fundamental sigue sin respuesta, a saber, ¿qué hay en la imagen que le permita sostener esa amplitud de significado? ¿Cuál es la base de su poder formativo? En otras palabras, nos quedamos con el problema del significado intrínseco de la imagen.²³¹

En el espacio tramposo que queda entre dos poderosos *clusters* disciplinares: el que se ocupa de la imagen y de su significado como si fuera un texto a interpretar y descifrar —cuyo peligro es tanto de colisión frente a la resistencia de la imagen como de naufragar en la oscuridad de lo irresoluble— y el que se ocupa de su contexto, de su vida social y de su recorrido histórico —cuyo riesgo acostumbra ser el de perderse en una heterogeneidad irreductible—. Entre uno y otro territorio, casi inadvertido, ahí es donde encontramos el encuadre. Sin duda la apuesta de Crowther es elevada si lo que pretende es dilucidar “el significado intrínseco de la imagen”. Esa es una cuestión intimidante y abrumadora que excedería mi coraje y mi competencia a partes iguales. Pero sí que podemos situarnos en la brecha que él señala y tratar de pensarla, puesto que es en ese espacio esquivo donde se desarrolla la parte más sustantiva de la práctica artística.

.....
 231. CROWTHER, P., 2009. *Phenomenology of the visual arts (even the frame)*. Stanford, Calif: Stanford University Press. p. 9.

Párrera

Desde la pintura, desde la fotografía y desde el cine la cuestión del marco y del encuadre,²³² respectivamente, ha sido tratada de forma minuciosa bajo todo tipo de perspectivas. Perspectivas de las que me beneficio y utilizo cuando son productivas en el contexto de mi argumento. Pero igual que podemos trazar, como hace Stoichita, el proceso de configuración del cuadro y del marco que le permitió desvincularse tanto de la función litúrgica como del emplazamiento fijo —un invento, como apunta, relativamente reciente— se hace necesario advertir que la estabilidad de dicha configuración —la pintura netamente delimitada de su contexto por un borde físico, material— puede confundirnos respecto de la problemática que aquí se trata. Igual que apareció, nunca de forma lineal, desaparece, también de forma discontinua:

aunque el marco rectangular que delimita estrictamente parece natural y satisface una necesidad de claridad en aislar la imagen para el ojo, es solamente

.....

232. Sobre el marco en pintura, ver DERRIDA, J., 2001. *La Verdad en Pintura*. Buenos Aires: Paidós. Espacios de saber.; FRIED, M., 1998. *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press.; ORTEGA Y GASSET, J., 1963. *Meditaciones sobre el marco*. En *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente, t. II.; SCHAPIRO, M., 1972. *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*. y STOICHITA, V.I., 2000. *La Invención del cuadro: arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Serbal. Sobre el encuadre fotográfico y cinematográfico, ver COMOLLI, J.-L., 2012. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique*. Lagrasse: Verdier.; JACOBS, S., 2011. *Framing pictures: film and the visual arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Edinburgh studies in film.; PERETZ, E., 2017. *The off-screen: an investigation of the cinematic frame*. Stanford, California: Stanford University Press. Meridian: crossing aesthetics. y TAGG, J., 2009. *The disciplinary frame: photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Para un enfoque transdisciplinar, ver BAL, M., 2009. *Conceptos viajeros en las Humanidades*. Murcia: CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.; CROWTHER, P., 2009. *Phenomenology of the visual arts (even the frame)*. Stanford, Calif: Stanford University Press. y MINISSALE, G., 2009. *Framing consciousness in art*. Transcultural perspectives. Amsterdam: Rodopi.

un posible uso del marco. La forma puede ser variada para producir efectos bastante contrarios entre sí, que también satisfagan a su vez alguna necesidad o concepto. Todas esas tipologías son inteligibles en tanto que artefactos de organización y expresión, pero ninguna de ellas es necesaria o universal. Muestran la libertad de los artistas para construir de forma arbitraria desviaciones efectivas de lo que en una primera instancia podía aparecer como condiciones de representación *a priori* inherentes e inmutables.²³³

Como indica Meyer Shapiro, el marco es así, pero no necesariamente. En cierto modo, y gracias al trabajo de generaciones y generaciones de artistas —un viaje compartido con quienesquiera que sean sus audiencias, públicos, espectadores, amigos, enemigos— pero también, es preciso puntualizar, de la creciente sofisticación y consolidación —en un sentido que se acerca mucho a una forma de resiliencia— de la institución artística, se vuelve a veces a una situación que se parece más a lo que describe también Schapiro, al hablar de las pinturas prehistóricas, elaboradas directamente sobre la superficie de la caverna. Estas pinturas:

tenían que competir con los accidentes y las irregularidades, como si fueran ruido, de un fondo no menos articulado que el signo mismo, y que podían interferir.²³⁴

Nuestra caverna: el museo, la galería, cualesquiera espacios interiores o exteriores, cubos blancos o paisajes y calles que la institución del Arte sea capaz de delimitar y reclamar para sí. También en esos espacios, preparados o no

233. SCHAPIRO, M., 1972. p. 12.

234. *Ibidem*, p. 9.

de antemano para acomodar la obra y señalarla, se hace necesario a veces que los artistas compitan con los accidentes y las irregularidades, como si fueran un ruido —y un ruido no menos articulado que su obra!— que puede interferir. Incluso en el espacio más callado —como quien dice, una pared blanca vacía, recién pintada, en una sala bien iluminada y silenciosa—, el ruido pueden ser los otros encuadres; el frágil encuadre de la obra puede exigir, como si de una necesidad fisiológica se tratara, un espacio vacío alrededor para aparecer, como relata O’Doherty con su sorna característica:

A través de los años cincuenta y sesenta, notamos la codificación de un nuevo tema a medida que evoluciona en la consciencia: ¿Cuánto espacio debería tener una obra de arte (tal como se dice) para “respirar”? Si las pinturas declaran implícitamente sus propias condiciones de ocupación, el murmullo algo agraviado que se da entre ellas se convierte en algo a ignorar. ¿Qué va junto, qué no? La estética del colgar evoluciona según sus propios hábitos, que se vuelven convenciones, que se convierten en leyes. Entramos en la época en que las obras de arte conciben el muro como una tierra de nadie para proyectar su propio concepto de imperativo territorial. Y no estamos lejos de la clase de guerra fronteriza que a menudo balcaniza las exposiciones colectivas en los museos. Una inquietud peculiar emerge al ver como las obras de arte tratan de establecer territorio pero no lugar en el contexto sin lugar de la galería moderna.²³⁵

Este recelo extremo que puede dirigirse hacia cualquier instancia —inmediata o no—, el escrúpulo con el que se

.....
235. O’DOHERTY, B., 1986. p. 27.

consideran los más ínfimos detalles —como si existieran los detalles—, el análisis perspicaz de la circunstancia y sus ocultas constricciones e interferencias —sea para silenciarlas o para asimilarlas e incluso privilegiarlas—, forma parte también del encuadre, como sabrá cualquiera que haya visto alguna vez trabajar a un artista. Decisiones, decisiones, aparentemente no hay ninguna que sea trivial.

Desde una perspectiva distinta pero hermana, la del curador o curadora, Mieke Bal —quien dedica un capítulo entero de sus *Conceptos viajeros* al tema del enmarcado—,²³⁶ reconoce también esta dimensión, y lo hace de un modo que extiende todavía más la perspectiva recién planteada. Expuesta la cuestión acertadamente como un problema práctico y como una actividad material —Bal recibe la invitación o el encargo de exhibir por primera vez y dotar de marco o contexto una pintura de un artista menor del siglo XVII que un museo holandés acaba de adquirir. Se trata de un tema bíblico bien conocido y sugerente para ella— hace una descripción minuciosa de la multitud de instancias desde la que opera el encuadre. Un encuadre que en este caso, lógicamente, debe construirse desde fuera, puesto que no es ella quien pinta el cuadro. Lo que Bal pone en juego es el sentido de encuadre como encerrona: el encuadre opera desde los mismos lugares en los que se constituye la trampa en la que ella cae —al aceptar la invitación:

Uno siempre se encuentra en una «encerrona»; las presiones que se aplican sobre los objetos para que produzcan ciertos significados también afectan a los sujetos que asignan esos significados. Lo que anteriormente llamé un control policial por parte del dogma, el paradigma o la disciplina forma parte de este «montaje».²³⁷

236. BAL, M., 2009. p. 175-223.

237. *Ibidem*, p. 186. Añadiría que dichas presiones afectan a objetos, sujetos que

Según evoluciona el texto, Bal nos ofrece una descripción minuciosa de esta encerrona en la que se encuentra. Lo hace en forma de “preguntas de enmarcado”, caracterizadas como una serie de demandas implícitas y explícitas que, aquí de forma sintética, incluyen: 1. la invitación —la razón del museo para contactar con ella, o lo que ella especula que es la razón, y la consiguiente tensión que supone trabajar con/contra sus expectativas—; 2. sus (primeras) impresiones —la confrontación con lo que ella desea hacer, la pertinencia y/o la posibilidad de hacerlo; 3. las demandas contextuales —en este caso institucionales, es decir, lo que hay que cumplir, la función que se le asigna—; 4. las constricciones materiales —los espacios, equipos y materiales disponibles, el presupuesto, etc.—; 5. lo que está establecido en un marco contextual más amplio —las costumbres, las formas asimiladas de leer algo como algo—; 6. lo que se puede decir —se refiere aquí a la tensión formal con la legibilidad.

A continuación desgrana paso a paso lo que ella hace “a pesar de” la encerrona, como si hubiera todavía —o alguna vez se hubiera dado— un existir puro de su hacer sin la constricción de la encerrona. Parafraseando a Derrida —cuya lectura, admite Bal, subyace en este trabajo— podríamos decir que Bal actúa con pleno conocimiento de que el encuadre, lo que aquél denomina *párergon*, ya no está simplemente en torno a la obra (*ergon*):

Lo que instala - las instancias del cuadro, del título, de la firma, de la leyenda, etc.- [ya no deja de molestar] el orden *interno* del discurso sobre la pintura, sus obras, su comercio, sus evaluaciones, sus plus-valías, su especulación, su derecho y sus jerarquías.²³⁸

.....

asignan significados y sujetos receptores de esos significados.

238. DERRIDA, J., 2001. p. 23. La traducción en español de María Cecilia González y Dardo Scavino decía erróneamente “Lo que instala [...] ya no molesta el orden

Las instancias materiales en las que ella trabaja para construir el encuadre de la obra —y molestarla— son precisamente el título —de la exposición—, las cartelas, los recorridos, una selección de otras obras, documentos y objetos, la disposición física del cuadro que presenta respecto de estas otras obras, documentos y objetos, el color de la pintura de la pared, los textos rotulados, la iluminación, las hojas de sala, etc. Como apuntan otros autores como Tirdad Zolghadr²³⁹ —y muchos artistas estarían también de acuerdo—, podría haber incluido todavía nuevas instancias, como la visita guiada, la nota de prensa, la conferencia de prensa, la explicación comisarial, la documentación gráfica, la inauguración y más. Para cada uno de estos elementos, para cada decisión que toma, Bal se sumerge en una especulación acerca de las impresiones, las expectativas y los conocimientos previos bajo los que, quien sea la audiencia de esta exposición, pueda actuar. Lo que Bal hace visible —en primer lugar con su exposición, luego con su texto—, fácilmente podría pasarnos por alto: lo que acaba de producir es una nueva encerrona, una trampa. Pero esta es una encerrona de la que ella se hace responsable. Como explica al inicio del capítulo, Bal ha llegado al encuadre rechazando la noción de contexto que se utiliza en el análisis cultural. El contexto, insiste, se entiende como algo dado, estático, “una colección de datos cuya facticidad deja de ponerse en duda desde el momento en que se verifican las fuentes. «Dato» significa «dado» como si el contexto trajera consigo

.....

interno del discurso sobre la pintura”. La corrección (entre corchetes), se ha hecho cotejando la versión original, en francés, y la traducción inglesa de Geoff Bennington e Ian McLeod. DERRIDA, J., 1987. *The truth in painting*. Chicago: University of Chicago Press. p. 9. “Ce qu’il met en place - les instances du cadre, du titre, de la signature, de la légende, etc. - ne laisse plus de déranger l’ordre interne du discours sur la peinture”. DERRIDA, J., 2010. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion. Champs, 57. p. 14.

239. ZOLGHADR, T., 2016. *Traction: an applied and polemical attempt to locate contemporary art*. Berlin: Sternberg Press.

su propio significado”.²⁴⁰ A diferencia de la noción de contexto, que por su naturaleza oscurece el origen de lo que da por sentado, el encuadre es siempre obra de un agente a quien podemos pedir cuentas:

el acto de enmarcar produce un acontecimiento. Por encima de todo, esta forma verbal, tan importante como el nombre que indica su producto, es una actividad: algo que realiza un agente responsable de sus actos, a quien podemos pedir cuentas.

Además, el agente del enmarcado queda a su vez enmarcado en una regresión que, en principio puede ser infinita. Así pues, el intento de dar cuenta de los propios actos de enmarcado se ve doblado. En primer lugar, uno debe explicitar lo que impone sobre el objeto del análisis: por qué, con base a qué y para qué. Después uno trata de dar cuenta de la propia posición como objeto de enmarcado, de las «leyes» a las que uno se somete.²⁴¹

De la mano de Bal —y de una práctica que, si bien no es propiamente la práctica artística, en lo que respecta al argumento que estoy tratando de desarrollar guarda con ella muchas similitudes— volvemos al punto en el que nos habíamos quedado con Sherrie Levine, en los bordes esquivos de *Untitled, After Edward Weston*, y en la complejidad de un mostrar que se ubica entre el “mírame” y el “mira esto”.²⁴²

El peligro que nos persigue a nosotros todo el tiempo es el riesgo de la dispersión: los bordes se difuminan, ya no

240. BAL, M., 2009. p. 178-179.

241. *Ibidem*, p. 178-179.

242. BOURRIAUD, N., 2013. p. 25. “Cuando un artista nos muestra algo despliega una ética transitiva que ubica su obra entre el “mírame” y el “mira esto”.”

sabemos si estamos dentro o fuera, en el *ergon* o en el *párreron*, en la sustancia o en el ornamento. No es casual, la ambigüedad es una de los rasgos constitutivos del encuadre. Debemos recordarnos una vez más que, a pesar de todo, hay obras, que las tenemos delante de nosotros. ¿Pero en qué se las reconoce?

Un sistema finito de coacciones

En el habla común el encuadre, el enmarcado y el marco también se presentan como algo que encierra y delimita otra cosa desde la más estricta proximidad física, con la intimidad de un engranaje, pero que, paradójicamente, también parece estar rodeando con una amplitud y una autosuficiencia que equivale a estar fuera:

170

marco

Del germ. *mark; cf. nórd. mark, a. al. ant. marka.

1. m. Pieza que rodea, ciñe o guarnece un cuadro u otra cosa semejante.
2. m. Pieza fija en donde se encaja una puerta, una ventana, etc.
3. m. portarretratos.
4. m. Ambiente o paisaje que rodea algo.
5. m. Límites en que se encuadra un problema, cuestión, etapa histórica, etc. En el marco de la Constitución, de una teoría.

encuadre

1. m. Acción y efecto de encuadrar.
2. m. Cinem., Fotogr. y TV. Espacio que capta en cada toma el objetivo de una cámara fotográfica o cinematográfica.

encuadrar

1. tr. Encerrar en un marco o cuadro.
2. tr. Encajar, ajustar algo dentro de otra cosa.
3. tr. Determinar los límites de algo, incluyéndolo en un esquema u organización.
4. tr. Distribuir a las personas conforme a un esquema de organización determinado, para que participen en una actividad política, militar, sindical, etc. U. t. c. prnl.

5. tr. Cinem., Fotogr. y TV. Delimitar apropiadamente una escena mediante el objetivo de una cámara.

enmarcar

1. tr. Poner algo en un marco.

2. tr. Determinar los límites de algo. U. t. c. prnl.

Su vida se enmarca en un ambiente liberal.

3. tr. Servir de límite a algo, a manera de marco.

Sus largos cabellos enmarcan el rostro anguloso.²⁴³

171

Nos interesa también el modo en que el encuadre es “un esquema de organización” que distribuye la participación y la acción y el hecho de que nunca parece actuar *ex nihilo*, sino que siempre responde a algo que viene dado pero que es transformado por su efecto. Y, una vez más, su aspecto constructivo, operativo, complejo, multidimensional. Por definición, el encuadre es algo que funciona, que funciona incluso de una forma óptima, pero que no es como se nos presenta necesariamente y como única posibilidad. Ya que el encuadre, de la mano de este aspecto constructivo —en tanto que arreglo, ordenación material, concatenación de decisiones— siempre retiene un cierto componente de arbitrariedad e intencionalidad. Mientras que la obra —para triunfar, y ciertamente cuando triunfa— se impone como por necesidad, pensar en el marco, en cambio, nos lleva inevitablemente a valorar lo que sería superfluo, lo que podría ser de otro modo. Esta distinción perseguía Kant en su tercera *Crítica*²⁴⁴ cuando buscaba discriminar cuál debe considerarse la esencia representativa de la obra, en el sentido de que solo ésta debería considerarse el objeto propio de un puro juicio de gusto, “solo esta representación sería bella, esencial, pura e intrínsecamente bella”.²⁴⁵ Para llegar al objeto propio de un

243. Definiciones del diccionario de la Real Academia Española, edición del Tricentenario.

244. Las citas incluidas aquí provienen de DERRIDA, J., 2001.

245. *Ibidem*, p. 68.

puro juicio de gusto Kant se propone distinguir lo que pueda molestar su integridad, es decir, el *páreigon*. Por ejemplo, separar el cuerpo desnudo y natural de lo que no pertenece propiamente a su representación. Y aquí entra Derrida para diseccionar su disección, que merece ser citada *in extenso*:

Entonces, ejemplo entre los ejemplos, los vestidos de las estatuas (*Gewänder an Statuen*) tendrían una función de *páreigon* y de ornamento. Esto quiere decir (*das heist*) -el texto lo precisa- lo que no es interior o intrínseco (*innerlich*), como una parte integrante (*als Bestandteil*), a la representación total del objeto (*in die ganze Vorstellung des Gegenstandes*) sino que sólo le pertenece de manera extrínseca (*nur äußerlich*) como un excedente, una adición, una adjunción (*als Zutat*), un suplemento. Fuera-de-obra los vestidos de las estatuas que ornan y velan a la vez su desnudez. Fuera-de-obra pegado sin embargo al borde tanto de la obra como del cuerpo representado en la medida que -tal es el argumento- no pertenecerían al todo de la representación. Lo representado de la representación sería el cuerpo desnudo y natural; la esencia representativa de la estatua se remitiría a él y, en ella, solo esta representación sería bella, esencial, intrínsecamente bella, «objeto propio de un puro juicio de gusto». Esta delimitación del centro y de la integridad de la representación, de su adentro y de su afuera, puede parecer insólita. Uno se pregunta además dónde considerar que empieza el vestido. Dónde empieza y dónde termina un *páreigon*. Todo vestido sería un *páreigon*. Los taparrabos y los otros. Qué se puede hacer con los velos completamente transparentes. Y cómo transponer el enunciado a la pintura.²⁴⁶

.....
246. *Ibidem*, p. 67-68.

La distinción que Kant se propone hacer entre la esencia de la obra y su adorno o lo suplementario en ella se enreda bajo la lupa de Derrida. Ni siquiera permaneciendo disciplinadamente en el interior del marco de un cuadro o en el sólido bulto de una estatua se disipan todas las dudas:

No sé lo que es esencial y accesorio en una obra. Y sobre todo no sé lo que es esta cosa, ni esencial ni accesorio, ni propia ni impropia, que Kant llama *párrergon*: por ejemplo, el marco. Dónde tiene lugar el cuadro. ¿Tiene lugar? Dónde comienza. Dónde termina.Cuál es su límite interno. Externo. Y su superficie entre los dos límites.²⁴⁷

¿De qué hablamos entonces, si no somos capaces siquiera de discernir lo que es de lo que no es? Sin una mínima delimitación no es posible la orientación que abre el sentido. ¿Qué debemos tener en cuenta? La respuesta no puede ser otra cosa que pragmática —y quizás insatisfactoria—, no puede sino primar su eficacia y su valor para la vida. Nuestro encuadre, por mucho que se emborrone, no deja de funcionar. Como resuelve Derrida, “no quiere decirlo todo ni cualquier cosa”.²⁴⁸ No preguntemos entonces qué es, sino qué hace, qué deja hacer o qué deja ver. Aunque este desplazamiento solo se hace posible si mantenemos presente el hecho de que nuestro encuadre, incluso si no se deja discernir en esencia, “como cualquier encuadre (ien el sentido más estricto!), debe formalmente, quiero decir con sus formas, responder a un sistema finito de coacciones”.²⁴⁹

247. *Ibidem*, p. 74.

248. *Ibidem*, p. 21.

249. *Ibidem*, p. 21.

Párreragon como Ergon

174 Vale la pena señalar aquí —puesto que este hecho parece que deje de ser relevante por evidente y constante, como lo sería el agua para los peces— que los artistas trabajan siempre con lo material y desde lo material. Y que, como también se esfuerza en recordar Robert Morris, más allá de todas las instancias en las que se ha encajado al arte —estilísticas, históricas, sociales, económicas, psicológicas—, independientemente de lo que se le haga ser como añadidura, el arte es, a un nivel muy simple, una forma de hacer [a way of making].²⁵⁰ Como no podría ser de otro modo. Es con esta sustancia y con este tipo de trabajo que se produce el encuadre, la delimitación de la que hablo y a la que todo el tiempo estoy tratando de llegar. Por muy compleja y dispersa que resulte, en tanto que material esta delimitación siempre será, como acabamos de ver de la mano de Derrida, un sistema finito de coacciones. Incluso cuando sea o parezca extremadamente frágil, hecha, como hemos visto anteriormente, de un gesto, un sonido particular, una serie de palabras, una ordenación de acontecimientos. Incluso cuando los límites que dibuja resulten borrosos y nos hagan dudar, también cuando el encuadre se vuelva insuficiente o se quiebre. Si hay encuadre, hay lugar. Si no hay encuadre no hay nada. Nada a lo que atender.

Que sea un sistema finito de coacciones responde a dos simples motivos: el primero, que son finitas las cosas que un artista —incluso el más escrupuloso— puede tomar en cuenta al hacer, y finitas las cosas que efectivamente hace y que perduran —si perduran— ya escindidas, exteriorizadas, existiendo por derecho propio. El segundo, que son finitas las cosas que la audiencia considera —incluso la más perspicaz—, aunque, efectivamente, lo que cada cual considere pueda variar enormemente.

.....

Como señala John Tagg, lo que hace Derrida es caracterizar el marco “no como un elemento semántico de un sistema de significación históricamente desarrollado, sino como un margen de certidumbre”,²⁵¹ de una forma similar a la que se ve forzado a utilizar en su análisis de los marcos de la experiencia Erving Goffman. Ante la pregunta «¿Qué es lo que está pasando aquí?». Ya se pregunte explícitamente, en tiempos de confusión y duda, ya tácitamente, en momentos de certidumbre habitual, la pregunta se hace, y la respuesta a ella se presume por la forma en que los individuos proceden entonces a tratar los asuntos que tienen ante sí.”²⁵² El encuadre, indiferentemente de si funciona bien o mal —esto es, incluso en el sentido extremadamente reductivo y problemático que equivaldría a decir que “funcionar bien” significa “funcionar conforme a lo que el artista quería hacer”; una perspectiva que, por cierto, no estoy adoptando aquí²⁵³ — parece seleccionar algunos aspectos de la realidad en tanto que percibida y los hace más salientes, los privilegia. Esto puede suceder, como recién apuntaba, incluso en contra de la voluntad del artista, quien quizás quería promover y privilegiar otros aspectos de la realidad que quedan, a su pesar, oscurecidos en cierto modo por el encuadre. Algo que, por supuesto, solo podrá comprobar una vez el encuadre haya entrado en funcionamiento —incluso si, imaginemos, el propio artista es por el momento la única audiencia de la obra. Es en este sentido que el trabajo de encuadre siempre será una aproximación. Pero una aproximación seguirá siendo algo, algo a lo que asirnos. John Tagg señala aquí la concordancia entre Derrida y Foucault, a pesar de las conocidas disputas entre ambos filósofos, al convenir que el acontecimiento discursivo

251. TAGG, J., 2009. *The disciplinary frame: photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press. p. 249.

252. GOFFMAN, E., 2006. p. 8.

253. Como indica Mieke Bal, “No hay ningún vínculo inherente entre «significar» y «querer decir»”. BAL, M., 2009. p. 346.

“no es ni discreto”, como si su límite pudiera ser trazado limpiamente y sin disputa, “ni disuelto en la unidad sin forma de la contextualización, la intencionalidad de un sujeto, o de algún gran proceso causal externo”.²⁵⁴ Es decir, que no quiere decirlo todo ni cualquier cosa. Apuntando a lo que se caracterizaría paradójicamente como una forma de “materialismo incorpóreo”, Foucault dice del acontecimiento del discurso:

176

Por supuesto, un acontecimiento no es ni sustancia, ni accidente, ni cualidad ni proceso; los acontecimientos no son corpóreos. Y sin embargo, un acontecimiento ciertamente no es inmaterial; tiene efecto, deviene efecto, siempre en el nivel de la materialidad. Los acontecimientos tienen su lugar; consisten en relación a, en coexistencia con, la dispersión de, la acumulación verificada y la selección de elementos materiales; ocurren como un efecto de, y en, la dispersión material.²⁵⁵

Decir que un encuadre particular no debe entenderse como un recurso disponible “con el potencial de producir todos los enunciados posibles, y no imposibles”, decir que, en definitiva “cualquier enunciado no ocurre”,²⁵⁶ mientras que otros continúan produciéndose, reinscribiéndose y dotando de criterios de conducta denota, ciertamente, una ambición bastante menor que la que expresa Crowther —a mi entender, escapando de las brasas para caer en las llamas, como se dice—, al afirmar que se debe dilucidar el significado intrínseco de la imagen.²⁵⁷ Aunque entiendo y

.....
254. TAGG, J., 2009. p. 242.

255. FOUCAULT, M. 1971. *The Discourse on Language*. En ADAMS, H. y SEARLE, L. (eds.), 1986. *Critical theory since 1965*. Tallahassee: Florida State University Press. p. 159.

256. TAGG, J., 2009. p. 243.

257. CROWTHER, P., 2009.

comparto su necesidad de dirigirse de algún modo a la capacidad de acción de las obras, o, como dice Mieke Bal, a esa “zona de producción de significado que no guarda una relación causal con la intención del artista”²⁵⁸ y que en cierto modo tampoco es posible atribuir pacíficamente a ninguna otra instancia que no sea la obra misma.

El encuadre para que pueda ser —percibido como— tal cosa, debe producir una intensificación de la atención hacia determinados rasgos, gestos, objetos, y eso se produce, como acabamos de ver, mediante una configuración material y por lo tanto finita que apunta a o delimita —intensificándola— una parte de nuestra experiencia y que enmarca el acontecer como acontecimiento, indicando de un modo u otro, fugaz o estable en el tiempo, qué es lo que hay que atender o incluso solamente que hay que atender y constituyendo correlativamente una [forma de] audiencia, singular o colectiva, presente o futura.

Lo que planteo aquí, en todo caso, es una negociación con el sentido, una negociación que se puede dar únicamente cuando de forma más o menos clara el encuadre ha empezado a trabajar, porque es el límite que funda el que abre la posibilidad del sentido. Y ese límite debemos entenderlo como “esas diversas series convergentes, y a veces divergentes, pero nunca autónomas, que nos permiten circunscribir el “lugar” de un acontecimiento, los límites de su fluidez y las condiciones de su surgimiento”.²⁵⁹

Entonces, el punto de partida es la comprensión de la práctica artística como parte de un fenómeno de acotación que, en última instancia, tiene como objetivo producir un lugar donde encontrarnos. Pero un lugar que mantiene viva la reflexión sobre como hacemos sentido porque solo llegamos

258. BAL, M., 2009. p. 339. Sobre esta cuestión, ver el capítulo 7. Intención, p. 323-364.

259. FOUCAULT, M. 1971. p. 159.

a él a través de una suerte de traducibilidad, en el sentido planteado por Walter Benjamin y que leemos aquí a través de Andrew Benjamin:

La traducción es entonces la actualización de la potencialidad de una obra. La traducibilidad es aquello que permite que una obra viva a través de la continuidad discontinua de su traducción. La traducibilidad permite que un a obra tenga una “vida futura”.²⁶⁰

178

Como si se tratara de un mínimo común denominador, así existe el encuadre en la actualización de la potencialidad de la obra, algo que hemos comprobado anteriormente al describir algunos trabajos concretos. Por eso se hace cada vez más difícil aceptar, como propone todavía Mieke Bal, que la discusión sea si el encuadre debe ser entendido como un vínculo —o una articulación— entre la obra y el mundo o bien un cisma²⁶¹ —yo, igual que Bal, me inclino claramente por la primera opción—, o si es posible separar nítidamente el encuadre de la obra —algo que me parece tan difícil y tan absurdo como tratar de disociar forma y contenido. Creo firmemente que no. Me parece más interesante, en cambio, preguntarme si el encuadre es la única condición ineludible para la existencia de la obra. Lo ignoro. Pero sí que me atrevo a afirmar que la única instancia que no es prescindible en la práctica artística es el trabajo de encuadre.

.....

260. BENJAMIN, A.E., 2005. Framing Pictures, Transcending Marks: Walter Benjamin's 'On Paintings, Signs and Marks'. En BENJAMIN, A.E. y RICE, C. (eds.), 2009. *Walter Benjamin and the architecture of modernity*. Prahran, Vic: re.press. Anamnesis. p. 141. [Revisado: 10 junio 2017]. También disponible en <https://es.scribd.com/document/209340947/Framing-pictures-transcending-marks-walter-benjamin-s-on-paintings-signs-and-marks>

261. BAL, M., 2009. p. 185.

VI.
**[La traición
del marco]**

Un hombre que va por la calle tropieza y cae. Por ejemplo un personaje público, como el Rey. La risa —y la momentánea verdad— que esta escena provoca surge de la involuntaria y brusca irrupción de un cuerpo que, por descuido o por obstinación, no ha sabido reaccionar y ha seguido por inercia cuando las circunstancias pedían de él otra cosa. Para el espectador el accidente produce al mismo tiempo un empobrecimiento o una desactivación de este hombre como signo —más si se trata, como en el ejemplo, de alguien conocido—, y una remisión a su soporte material —al cuerpo y a la articulación particular del mismo que este hombre ha hecho a través de su vestimenta, sus gestos, su biografía, etc.—. Este efecto de empobrecimiento, deflación, separación o desactivación, se da de muy diferentes maneras, no sólo por accidente o azar, y sin provocar, necesariamente, hilaridad.

Sucedde allí donde, de forma circunstancial, se revela una realidad cruda, un estado raw, pre-formalizado. Un breve lapso de resistencia a la fascinación, de resistencia a los fantasmas.

Puedo empezar este nuevo capítulo como Ortega y Gasset en sus *Meditaciones sobre el marco*:²⁶² hablando de la habitación desde la que escribo —un cuarto medio vacío de la casa en la que viví durante algunos años en la adolescencia. Tuve que traer una mesa para poder poner el ordenador y los libros; y una lámpara. A mi izquierda hay una ventana que da a una calle poco transitada y a un solar con un edificio destartalado, cubierto de líquenes y hierbas silvestres. Hace calor y la ventana está siempre abierta; de vez en cuando me asomo para fumar. Mientras tanto alguien que no soy yo está cuidando a mi hijo—, desgranando las razones para empezar a escribir, en primer lugar —”Ya que he de escribir un pliego más, a fin de colmar las dimensiones de este tomo”—, haciendo explícito ese calibrar las fuerzas que se pone en juego siempre con la escritura —una vez he tratado de establecer el encuadre, ahora debería desplegar las implicaciones de mi argumento. “Busquemos un tema más humilde”. Mi intención era proponer una política del encuadre, así que lo mínimo, y lo más urgente ahora, es explicar cómo el trabajo en la instancia del encuadre es, en definitiva, lo que abre la posibilidad de un enunciado crítico en el seno de la práctica artística. “Aun reducido así el propósito es seguro que no podremos hacer más que despuntarlo”—.²⁶³ Así es como enmarca Ortega y Gasset su meditación sobre el marco; sigue y fija su atención en un cuadro que está colgado en su habitación —no hay aquí ningún cuadro al que pueda yo recurrir, las paredes están desnudas—, pero finalmente renuncia también a hablar del cuadro: es del marco de lo que va a hablar. Y lo primero —o lo segundo— que piensa cualquiera que realmente piense sobre el marco es que lo que hace el marco es desaparecer:

.....

262. ORTEGA Y GASSET, J., 1963. *Meditaciones sobre el marco*. En *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente, t. II.

263. *Ibidem*, p. 308.

Ahora bien: el marco no atrae sobre sí la mirada. La prueba es sencilla. Repase cada cual sus recuerdos de los cuadros que mejor conoce, y advertirá que no se acuerda de los marcos donde viven alojados. No solemos ver un marco más que cuando lo vemos sin cuadro en casa del ebanista; esto es, cuando el marco no ejerce su función, cuando es un marco cesante.²⁶⁴

No es casual que el marco sea preferentemente dorado, como indica Ortega y Gasset, como lo pedía también Poussin para uno de sus cuadros. "El marco debería desaparecer tanto como sea posible, para que el espacio pintado aparezca naturalmente autocontenido", y el dorado es lo más parecido a la ausencia de color; gracias a sus reflejos "se une muy dulcemente con los colores [de la pintura] sin perturbarlos".²⁶⁵ Sin perturbarlos quiere decir sin reclamar atención sobre sí mismo —como si el marco de Poussin quisiera hacerlo, como si esa hubiera sido alguna vez su intención secreta. Perturbarlos, perturbarnos, en definitiva, sería devolvernos a la instancia del origen. El marco da lugar a la obra pero, como nos recuerda Derrida, ese trazo "nunca aparece, nunca por sí mismo, nunca por primera vez. Comienza por retirarse". Da lugar y origen a la obra —como veíamos, el límite es lo que funda la posibilidad de un sentido—, pero el marco no tiene lugar: "Se sitúa. Se sitúa entre la orla visible y el fantasma central desde el cual nosotros fascinamos".²⁶⁶ Ese fantasma central, lo que aparece y nos fascina —o que nosotros fascinamos, como dice Derrida—, es lo que es fundado por el marco. Pero, del mismo modo que parece imposible ver al mismo tiempo la magia y el engranaje del truco, en ese mismo gesto fundacional el marco

264. *Ibidem*, p. 310.

265. LEBENSZTEJN, J.-C., 1988. Framing Classical Space. *Art Journal*, vol. 47. Issue 1: The Problem of Classicism, p. 37.

266. DERRIDA, J., 2001. p. 25.

debe desaparecer. Igual que en el truco de magia, “lo que aparece entonces, y en general debajo de un vidrio, parece prescindir del encuadre con el que cuenta”,²⁶⁷ puesto que el encuadre, el *párreron*:

es una forma que tiene por determinación tradicional no destacarse sino desaparecer, hundirse, borrarse, fundirse en el momento que despliega su más grande energía.²⁶⁸

186

Pero no es solo que el marco tenga una naturaleza servil —cumple un propósito, tiene una función, es el backstage de la imagen. Ortega y Gasset lo compara con un trampolín que te lanza hacia la imagen. Nadie se queda mucho tiempo en el trampolín, solo los indecisos. Una vez más, apenas es un lugar. También sucede que el marco es la frágil separación entre dos campos que ejercen una fuerza irresistible sobre la atención y la conciencia, bien sea ésta una fuerza de concentración —hacia el espacio delimitado por el marco— o de dispersión —hacia su contexto. El marco es lo que se excluye —y lo que excluye—, lo que no pertenece a nadie, lo que se deja fuera en favor de la imagen—de la que se puede ocupar la semiótica, la iconología, la hermenéutica, entre otras disciplinas— o bien en favor de una exterioridad —de la que se ocupa la historia, la sociología, los estudios de género, los estudios poscoloniales, entre otras disciplinas. O quizás no sea ésta la razón por la cual lo omitimos. Quizás nos estamos dejando embaucar, una vez más, por el marco y, como insinúa John Tagg, debemos [esforzarnos en] reconocerlo como ese gran secreto a voces sobre el todo el mundo parece haber decidido que es mejor no decir nada, del que es mejor apartar los ojos.²⁶⁹ Puesto que, aun-

267. DERRIDA, J., 2001. p. 26.

268. *Ibidem*, p. 72.

269. TAGG, J., 2009. p. 5.

que parezca un lacayo, es en verdad una instancia de poder; su prerrogativa es mostrar u ocultar, dejar decir o mantener silente. Y al igual que cualquier otra instancia de poder, trabaja mejor cuando no está a la vista. Por cierto que hay que insistir en que este marco no es simplemente un objeto: aunque su coacción sea material, el encuadre siempre será un hacer, un hacer que se ha encarnado en uno o múltiples trazos, en uno o múltiples gestos. Haremos bien en recordar que no existen los marcos naturales.

Si volvemos a la definición de marco que daba Mieke Bal —simplemente sacada de un diccionario, en un regreso que va a buscar el uso común de la palabra—, veremos que es caracterizado como “«algo compuesto de partes encajadas y unidas» [...], resultando en «una estructura compuesta de miembros constructivos que le dan forma o fuerza».”²⁷⁰ Según Bal, el modo en que dicha definición subraya el carácter de construcción del marco resulta inquietante porque el sustantivo se transfigura rápidamente en verbo:

Con este mismo gesto, enmarcar, en cuanto verbo, se vuelve visible. «Planear, discernir; dar expresión a; formular; modelar; construir, diseñar». [...] Esta construcción le confina [al espectador]²⁷¹ («confinar»: «circunscribir como [si fuera por un] un marco»), de modo que el último significado de «enmarcar», «tramitar o inventar falsamente (una acusación criminal)», comienza a vislumbrarse.²⁷²

Bal se refiere aquí a una última acepción de enmarcado o encuadre que, si bien no tiene una traducción exacta en es-

270. BAL, M., 2009. p. 213.

271. Puesto que Mieke Bal utiliza aquí todo tipo de recursos gráficos para interrumpir o suspender partes de su texto, se hace necesario aclarar que estos corchetes son míos.

272. *Ibidem*, p. 213.

pañol, vale la pena mencionar por lo productiva que resulta. Es la acepción de “tender una encerrona”, cuya definición en español caracteriza como una “situación, preparada de antemano, en que se coloca a alguien para obligarlo a que haga algo contra su voluntad” y también como “trampa” o “emboscada”.²⁷³ La instancia donde se produce la confusión de la encerrona o de la emboscada es el nivel de la imagen, de lo que aparece, de lo que se muestra a sí mismo como una evidencia: por ejemplo, todos los indicios apuntan hacia una persona y la incriminan —en el caso de la encerrona—, o también, el sendero que pasa por en medio del bosque parece tranquilo y seguro —en el caso de la emboscada. Sin embargo el engaño ha sido elaborado en otra instancia distinta que no es visible, que no se muestra, en el momento de ese preparar “de antemano”. Como dice también Bal, equiparando a veces la imagen a una *mise-en-scène*, el enmarcado sería “el submundo técnico o abstracto, el apuntalamiento o la maquinaria que sostiene la *mise-en-scène*. Si la *mise-en-scène* es lo que vemos, el enmarcado es aquello que acontece antes de que se presente el espectáculo”.²⁷⁴ Igual que Benjamin cuando hablaba de las fotografías que Atget hizo de las calles de París, completamente vacías, despejando la nueva técnica de la versión degradada de algunas convenciones que había heredado de la pintura. Al señalar que otros además de él las habían caracterizado como imágenes de la escena de un crimen,²⁷⁵ daba cuenta de las distintas instancias de acción y consideración que se despliegan en el espacio que circunscribe un encuadre.

.....

273. Según la definición del diccionario de la Real Academia Española, edición del Tricentenario.

274. BAL, M., 2009. p. 180.

275. BENJAMIN, W., 1931. *Small History of Photography*. En: LESLIE, E. (ed.), 2015. *On photography*. p. 52.

Sospecha

Esta última caracterización del encuadre es la que mejor explica el hecho de que la relación que tenemos [o deberíamos tener] con cualquier marco es una relación basada en la sospecha. No es lo que hace aparecer el marco sino lo que suponemos que oculta lo que más nos inquieta, y este es precisamente el punto de partida que toma Boris Groys para su fenomenología de los medios, titulada *Bajo Sospecha*.²⁷⁶ Groys traza una relación análoga a la aquí planteada entre obra y encuadre para hablar del signo que aparece en la superficie del medio y lo que él denomina lo submediático. Excepto que, por los términos que emplea en su argumento, Groys se refiere al acceso a lo submediático como un acceso a lo interior. Una imagen en la que yo prefiero no insistir por las connotaciones paranoicas que tiene —connotaciones que, por otra parte, Groys abraza plenamente. Al hablar de encuadre, aunque sea una instancia esquivada, nunca nos hemos movido de la superficie.

Para referirse a la imagen, ese fantasma central al que se refería Derrida —lo que aparece y parece prescindir del encuadre con el que cuenta—, Groys emplea el término signo. El signo aparece o se muestra “cubriendo” la superficie mediática, por lo que en ocasiones Groys habla de la “capa de signos”, una instancia en la que, como veremos, se pueden producir desplazamientos y sustituciones. A su vez, la superficie mediática donde el signo aparece es sostenida, fundada, delimitada, por lo submediático —Groys lo caracteriza como un espacio, como decíamos, aunque a veces también emplee la expresión “soporte mediático”—, que, en los términos que propongo en este estudio, sería el encuadre. Groys aclara de forma sintética esta distribución

.....
276. GROYS, B., 2008.

de instancias y roles en un momento en que está definiendo el uso que hace de la palabra “medio”:

Así pues, cuando se habla del medio de la pintura, de lo que se habla realmente es de lo submediático de la pintura, es decir, de la materia de que está hecha la imagen pictórica: los colores, el lienzo, pero también del artista en tanto autor, del sistema museístico, de la exposición, del mercado del arte..., en resumen: todo lo que produce, mantiene y presenta la imagen pictórica.

[...]

Hay que constatar simplemente que el uso habitual de la palabra “medio” es ambiguo: con ella se suele designar, generalmente, tanto la superficie mediática como el espacio submediático que la sostiene, de forma que las fronteras de ese espacio resultan vagas, puesto que, según sea la convicción ideológica, la imagen pictórica es expuesta en tanto sustentada por el lienzo, por la institución “arte”, por la sociedad burguesa, por la inspiración divina, el genio artístico o determinadas partículas elementales y centros neuronales determinados. Y sin embargo, cuando se usa la palabra “medio” en oposición a “signo”, normalmente se está indicando el soporte mediático, o —en la terminología de este texto— el espacio submediático tras la capa de signos que cubre la superficie mediática.²⁷⁷

Haciendo una equivalencia entre el sistema del Arte — particularmente el museo— y el archivo, Groys plantea la existencia de dos espacios diferenciados de exterioridad: por un lado el espacio profano de todo lo que no ha sido

.....
277. *Ibidem*, p. 113-114

“archivado” [como arte]—, y por el otro el espacio submediático recién descrito, es decir, los soportes de los signos. Según Groys, la diferencia fundamental entre estos dos tipos de exterioridad²⁷⁸ es que, mientras que al espacio exterior profano se puede acceder de forma directa, inmediata, los soportes de los signos permanecen constitutivamente ocultos bajo los signos que soportan. Es por este motivo que sólo podemos dirigir hacia ellos la sospecha, porque estos soportes no pueden ser examinados inmediatamente, solo pueden ser supuestos. Una idea con la que ya nos hemos familiarizado al pensar en el funcionamiento del encuadre.

Groys plantea entonces la imposibilidad de acceder a lo submediático a través de un análisis que él denomina científico.²⁷⁹ Como ya habíamos avanzado,²⁸⁰ de nada nos sirve observar las tripas del televisor, porque en ese momento el televisor no está funcionado como medio, es simplemente un objeto. A esto mismo se refería Ortega y Gasset cuando decía que “No solemos ver un marco más que cuando lo vemos sin cuadro en casa del ebanista; esto es, cuando el marco no ejerce su función, cuando es un marco cesante”. Un marco cesante, como es lógico, nada informará de su oculta manipulación. Por este motivo,

[La sospecha] por principio no puede debilitarse, ya que el espacio submediático que se abre en ella es absolutamente inaccesible al espectador de la superficie mediática, al menos durante el tiempo de la contemplación. Por tanto, el espectador mediático carece de medios para confirmar o refutar la sospecha

.....

278. Curiosamente, este segundo espacio —submediático— que introduce primero como exterioridad, es el que caracteriza más adelante como una interioridad. Ver *Ibidem*, p. 26.

279. *Ibidem*, p. 65.

280. Ver capítulo III.

mediático-ontológica y, al mismo tiempo, tampoco puede eliminar, apartar o reprimir la sospecha, pues esta es constitutiva de la experiencia mediática en cuanto tal.²⁸¹

Entonces, si, como vemos, el marco “nunca se deja exponer simplemente”,²⁸² ¿cómo podemos acceder a lo submediático? ¿cómo podemos ver el encuadre en funcionamiento?

.....
281. GROYS, B., 2008. p. 65.

282. DERRIDA, J., 2001.p. 86.

Poniendo presión sobre el marco

Al contemplar algunas imágenes, súbitamente se hace presente la arbitrariedad de ese paréntesis que nos concede una visión; de una forma seguramente vaga, nos damos cuenta de la existencia de un espacio fuera de la imagen. Así describe Brian O'Doherty el efecto —y la conciencia de ese efecto— que poco a poco se iría volviendo más frecuente y finalmente uno de los rasgos primarios de la fotografía: la excisión de un tema de su contexto.²⁸³

194

En una fotografía la ubicación del borde es una decisión primordial, ya que compone o descompone lo que rodea. Eventualmente, enmarcar, editar, cortar —establecer límites— se convierten en actos de composición importantes. Pero no tanto en el principio. Existía el vestigio usual de convenciones pictóricas que se ocupaban de parte del trabajo de encuadre —contrafuertes internos hechos de oportunos árboles y montículos. Las mejores fotografías primitivas reinterpretaban el borde sin la ayuda de convenciones pictóricas. Rebajaban la tensión sobre el borde permitiendo que el tema se compusiera a sí mismo, en vez de alinearlo conscientemente con el borde.²⁸⁴

Como apunta O'Doherty, la fotografía del siglo XIX “reconoció el borde pero eliminó su retórica, suavizó su absolutismo, y lo convirtió en una zona, en vez del puntal que devino más adelante”.²⁸⁵ Pero el borde estaba ahí y se volvió algo cada vez más relevante, pronto ineludible, como demuestra la presencia creciente de este mismo problema también en el trabajo de los pintores impresionistas.

.....
283. O'DOHERTY, B., 1986. p. 19.

284. *Ibidem*, p. 19-20.

285. *Ibidem*, p. 20.

“De un modo u otro, el borde como una convención firme que encerraba el tema se había vuelto frágil”.²⁸⁶

Lo que nos interesa de este esquemático recorrido de O’Doherty por los primeros años de la fotografía es la idea de que algunas imágenes sean capaces de poner presión —o tensión, como dice él— sobre el borde, mientras que otras pueden “eliminar su retórica”, “suavizar su absolutismo”. Este mismo razonamiento podría extenderse a la propia imagen fotográfica *in toto* en tanto que entidad en sí misma, escindida ya de aquello presuntamente ocurrido ante el objetivo fotográfico. Como sugiere Jon Erickson, los artistas performers de los años 60 y 70 utilizaban la fotografía en blanco y negro para intensificar su efecto de realidad, esto es, para rebajar su presencia. En aquel momento y en aquel contexto las fotografías en color, según el propio Erickson, se hubieran afirmado a sí mismas de modo más intenso como objetos por derecho propio. “Hay una sensación de mera utilidad en el blanco y negro que apunta a la idea de que la documentación es realmente sólo suplementaria a una performance que tiene que ver con el contexto, el espacio, la acción, las ideas, de lo cual la fotografía es principalmente un recordatorio”.²⁸⁷ La fotografía debía quedarse en el plano de la documentación, devenir “sin grosor”, casi invisible, para que se intensificara el acto que estaba documentando y dar prioridad a la performance en vivo.

Hago esta breve digresión porque, aunque la respuesta de Groys a la pregunta que nos hacíamos sobre cómo podemos ver el encuadre en funcionamiento —en la terminología de Groys, cómo podemos acceder a lo submediático— puede resultar muy productiva en algunos aspectos, como vere-

.....
286. *Ibidem*, p. 20.

287. AUSLANDER, P. 2006. p. 2. La cita proviene de ERICKSON, J. 1999. Goldberg Variations: Performing Distinctions. *Performing Arts Journal*, vol. 21, no. 3, p. 98.

mos, lamentablemente se centra en una perspectiva que yo calificaría de accidental —o no intencional. Por bien que Groys no descarta que pueda haber una autorrevelación de lo submediático —es más, reconoce esa posibilidad— lo cierto es que este aspecto se queda en lo marginal y da muy pocas pistas sobre cómo semejante revelación [voluntaria] puede ocurrir. En todo caso, la respuesta que Groys da a la pregunta que hemos dejado en el aire tiene que ver con la posibilidad de lo que él denomina sinceridad mediática.

Como dice Groys, la economía de la sospecha tiene sus propias leyes, una fenomenología que se despliega ante la superficie mediática. Lo que funda esta economía son conocimientos, estrategias, miedos e intuiciones que todos adquirimos en la medida en que, desde la más tierna infancia, desarrollamos una conciencia de nosotros mismos en tanto que superficie mediática:

Pero el hombre no sólo tiene la experiencia de la contemplación, sino que por su parte también es observado y actúa con ello como un espacio submediático para los otros. Por eso no es sólo que el espectador pueda reconocer los signos de la sinceridad, sino que puede incluso disponerlos. [...] Cuando los otros me miran, tampoco ven más que la superficie mediática que les ofrezco.²⁸⁸

Una de las imágenes que incluye Sartre en *El ser y la nada*²⁸⁹ despliega toda la complejidad del momento de adquisición de esta conciencia: un mirón —o un *voyeur*— está mirando por el ojo de una cerradura. No sabemos qué ve exactamente, pero ha llegado ahí “por celos, por interés, por vicio”;²⁹⁰

288. GROYS, B., 2008. p. 98.

289. SARTRE, J.-P., 1998. *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*. Buenos Aires: Losada. p. 335-385.

290. *Ibidem*, p. 335.

aunque en verdad por ahora es indiferente. Mientras está mirando por el agujero de la cerradura —un marco, como indica Gregory Minissale²⁹¹— y se cree solo, el mirón es uno con su mirada, no hay distancia entre él y lo que ve: “mi conciencia se pega a mis actos, es mis actos; éstos están regidos solamente por los fines a alcanzar y por los instrumentos de que hacer uso. Mi actitud, por ejemplo, no tiene ningún «afuera», es pura puesta en relación del instrumento (ojo de la cerradura) con el fin por alcanzar (espectáculo a-ver)”.²⁹² En esta ausencia de distancia el mirón no solo no se ve sino que tampoco puede conocerse como el que está inclinado sobre el ojo de una cerradura. Pero de pronto la irrupción de la vergüenza —quizás al escuchar unos pasos tras de sí, la conciencia de la mirada del otro que le ve a él mirando por el ojo de la cerradura— lo transfigura todo. “Ahora, por el contrario, la huida es sin término, se pierde en el exterior, el mundo se escurre fuera del mundo y yo me derramo fuera de mí; la mirada del otro me hace ser allende mi ser en este mundo, en medio de un mundo que es a la vez éste y más allá de éste”.²⁹³ Porque no es solamente que el mirón adquiere conciencia de sí mirando por el ojo de la cerradura a través de la mirada del otro que le mira a él; la vergüenza “es vergüenza de sí, es reconocimiento de que efectivamente soy ese objeto que otro mira y juzga”.²⁹⁴

me entero de mis posibilidades desde afuera por y al mismo tiempo que las soy; algo así como se entera uno objetivamente de su propio pensamiento por el lenguaje mismo, a la vez que lo piensa para moldearlo en el lenguaje.²⁹⁵

291. MINISSALE, G., 2009. p. 77-85.

292. SARTRE, J.-P., 1998. p. 335.

293. *Ibidem*, p. 338.

294. *Ibidem*, p. 337.

295. *Ibidem*, p. 341.

Y remata Sartre, “El prójimo es la muerte oculta de mis posibilidades en tanto que vivo esa muerte como oculta en medio del mundo”.²⁹⁶ Este pasaje —que no podemos evitar que nos perturbe— nos sirve para, como insiste Groys, considerar la sinceridad no como imperativo moral —una coincidencia entre interior y exterior, “como si fueran dimensiones igualmente accesibles al espectador”²⁹⁷— sino como una forma particular de presencia en los demás. La sinceridad es un fenómeno, un efecto. Es simplemente algo que sucede. El drama de la situación que describe Sartre —y el drama del mirón que es sorprendido mirando por el ojo de una cerradura— es que la sensación de revelación —de acceso privilegiado a una realidad hasta entonces oculta— que tiene el otro es innegable y es inevitable. ¿Cómo escapar del efecto que esta escena produce en el —por ejemplo— celador que sorprende al —por ejemplo— amable vecino del 3º 1ª mirando por el ojo de una cerradura en medio de la oscuridad? Inevitablemente, lo que el celador acaba de ver tiene otra presencia —resulta mucho más informativo— que la conversación insulsa por bien que cordial que con ese mismo vecino mantiene cada mañana cuando se lo cruza por el patio camino de la oficina. La sinceridad tiene, igual que la sospecha, sus propias leyes:

La verdad de la ontología de los medios no es la verdad de la descripción científica, sino la verdad de la confesión, forzosa o voluntaria; la de la revelación de lo interior, la del momento repentino de sinceridad: una verdad que esperamos de un sujeto sospechoso, y no de un objeto que pueda ser descrito. Como espectadores, no buscamos, estadísticamente, ciertas regularidades contrastables, sino un estado de excepción, un instante excepcional, por el que nos sea concedida una mirada al interior, a lo secreto, a lo

296. *Ibidem*, p. 341.

297. GROYS, B., 2008. p. 86.

oculto tras la superficie mediática. En ese instante, la capa de los signos es vista con cierta perspectiva, se crea un vacío, un intervalo, y entonces el espectador contempla lo interior, lo submediático, y reconoce su oculta verdad.²⁹⁸

Aceptemos que el caso del mirón que es sorprendido cumple, efectivamente, el requisito de mostrarse como un instante excepcional. Aceptemos que a través de este incidente el celador obtiene del vecino mirón una suerte de confesión que no es voluntaria. O, para ser más exactos, aceptemos que esa es la conclusión a la que llegará el celador después de que, de modo más o menos consciente, haya valorado la probabilidad de que el vecino le haya hecho partícipe, de forma intencional, de sus actividades voyeurísticas. Se da la circunstancia extraña, puesto conocemos la escena a través del relato en primera persona del propio mirón, de que sabemos del cierto que esto no es así; aunque el celador, lógicamente, no ve lo que el vecino piensa, solo le ve mirando por el ojo de la cerradura. El celador contrasta este nuevo e interesante dato con las demás cosas que sabe del vecino, con lo que sabe de la vida en general, y entonces valora la situación en función, simplemente, de lo que era “esperable”. Supongo que es a esto a lo que Groys se refiere cuando habla de “regularidades contrastables”. Entonces, podemos decir que, en cierto modo, la sinceridad está íntimamente relacionada con la expectativa:

La sinceridad es la extrañeza en medio de lo propio: una consecuencia del cambio entre los propios signos y los signos extraños, que provoca el efecto de una repentina visión a través del escudo del automatismo convencional.²⁹⁹

.....
298. *Ibidem*, p. 67.

299. *Ibidem*, p. 90

Aquí Groyes nos proporciona un asidero algo más firme para responder —desde el espacio de la práctica artística— a la pregunta de cómo se podría hacer presente el funcionamiento del encuadre, ahora desde la perspectiva de una sinceridad mediática que no fuera puramente accidental. El fenómeno de la sinceridad, específica, es una determinada relación de los signos con su contexto, “una combinación entre la innovación y la reducción contextualmente definidas”:³⁰⁰

El supuesto más importante para que un nuevo signo produzca el fenómeno de la sinceridad es que ese signo se presente como consecuencia de una reducción, un empobrecimiento, un debilitamiento de la capa de signos tradicional: pues sólo a través de la reducción del signo se produce el efecto de su transparencia mediática.³⁰¹

La relación con lo convencional y con la expectativa es, como es sabido, uno de los frentes habituales de la práctica artística. Graham Harman, quien se ha propuesto —quizás como forma de provocación— el ejercicio de recuperar a uno de los críticos más denostados —por reaccionarios— de los últimos tiempos, Clement Greenberg, puede aportar aquí una perspectiva que nos interesa. La lectura de Harman se da en el marco de un análisis de las críticas que Greenberg hizo a Duchamp y que se encuentran diseminadas en varios textos y conferencias, prácticamente todas posteriores a 1969, y que se basan, de forma sorprendente, como señala Harman, en la caracterización de Duchamp como un artista académico. Para Greenberg hay dos tipos de artista académico. El primero produce un arte blando,

300. *Ibidem*, p. 93.

301. *Ibidem*, p. 91.

degradado y falto de riesgo: en este caso el artista “percibe las formas avanzadas del arte del momento pero las sigue solo de una forma lavada y para nada riesgosa”.³⁰² El segundo tipo, y aquí es donde encasilla a Duchamp, es el que trabaja con la única pauta de socavar las normas estéticas: es un artista “acomplejado [por las nuevas tendencias] que se orienta a las expectativas propias de una fase anterior del arte”.³⁰³ Por último, Greenberg ofrece una maravillosa definición de academicismo, que presenta no como un problema relacionado con las academias sino que:

El academicismo consiste en la tendencia a considerar el medio de un arte como algo dado. El academicismo siempre resulta en la imprecisión: las palabras se vuelven borrosas, los colores difusos, las fuentes físicas del sonido se descomponen.³⁰⁴

La caracterización que Greenberg hace del academicismo y la “forma lavada y para nada riesgosa” de trabajar del primer tipo de artista académico son, como veremos a continuación, una sola cosa. El artista académico de este primer tipo coincide con lo que anteriormente hemos visto a Flusser denominar un “productor funcionario de imágenes”.³⁰⁵ El artista funcionario, recordamos, es el que actúa de acuerdo al programa del aparato, el que es programado por el aparato: “el aparato hace lo que el fotógrafo quiere que haga, pero el fotógrafo puede querer únicamente lo que el aparato puede hacer”,³⁰⁶ que es una forma de considerar el medio de un arte como algo dado y de trabajar sin tomar ningún riesgo, actuando conforme al programa una vez

.....
302. HARMAN, G., 2015. p. 272.

303. *Ibidem*, p. 273. La cita proviene de GREENBERG, C., 2007. *Late Writings*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

304. *Ibidem*, p. 254.

305. FLUSSER, V., 2015. p. 25-27.

306. *Ibidem*, p. 45.

éste ha sido asimilado. Hablemos ahora de medio, en vez de aparato y de fotografía —un salto pequeño—, simplemente intercambiando un término por otro en la definición de Flusser, y articulémoslo seguidamente con la definición que ofrece Greenberg de academicismo: considerar el medio de un arte como algo dado es ni más ni menos que querer hacer únicamente lo que dicho medio puede hacer. Si seguimos todavía a Flusser, recordaremos que el funcionamiento programado produce resultados cada vez más pre-
visibles y redundantes, lo que Flusser denomina “accidentes programados”, y es por esto que la definición que acabamos de obtener de academicismo responde tanto a lo que Groys llama “regularidades contrastables” como a la forma en que describe la insinceridad del medio, que, como hemos visto en un momento anterior, debe entenderse, igual que la sinceridad, no en contraposición a la mentira, sino al automatismo y la rutina:

Para la dirección que debe tomar semejante análisis fenomenológico de la sinceridad es totalmente decisivo el hecho de que la capa de signos —que es vista como normal, típica, característica, “propia”, para un determinado soporte mediático— es interpretada por el espectador necesariamente como la insinceridad que oculta dicho soporte.³⁰⁷

Ningún movimiento en la superficie mediática, “ningún desplazamiento, ninguna perturbación”:³⁰⁸ así se presenta la insinceridad como convencionalismo. Es la redundancia, la probabilidad, el automatismo —el actuar conforme al programa— y la rutina³⁰⁹ lo que hace que las palabras se vuelvan borrosas, los colores difusos, y que se descompon-

307. GROYS, B., 2008. p. 87.

308. *Ibidem*, p. 88-89.

309. Ver capítulo III.

gan las fuentes físicas del sonido. El efecto que la insinceridad del medio produce tanto en los productores como en los receptores oscila entre la insensibilidad y la desorientación. La imprecisión que señala Greenberg viene de la falta de presencia, de la insinceridad desde una perspectiva mediática, igual que la charla insulsa por bien que cordial que celador y vecino mantienen cada mañana. No es que lo que hablen —en términos referenciales— sea falso; simplemente no dicen nada sustantivo.

Desde esta nueva definición —recordamos: considerar el medio de un arte como algo dado es querer hacer únicamente lo que dicho medio puede hacer— podemos girar la crítica de Greenberg al academicismo como un calcetín y volverla en contra de lo que él mismo propugnaba. Como es bien sabido, Greenberg era un defensor férreo de la especificidad del medio, un tipo de ortodoxia a la que llegó partiendo del concepto de autonomía estética del arte.³¹⁰ Y como ocurre a menudo, es más fácil comprobar la degradación de las ideas de un teórico si se observan las conclusiones que de ellas sacan sus seguidores. La forma en que Greenberg promovió una asfixiante parcelación de los medios y su particular aborrecimiento de cualquier forma de contaminación del arte por la vida —una especie de obsesión por la suciedad— puede trazarse hasta *Art and objecthood*, una de las obras más importantes de su brillante discípulo Michael Fried. En el ensayo titulado *Three American Painters*³¹¹ —escrito originariamente en 1965 para el catálogo de una exposición de Noland, Olitski y Stella— Fried proponía limitar el arte “a las posibilidades y convenciones generadas por y dentro de los límites del propio medio,”³¹² lo que según Greenberg, a quien cita, y él mismo, era el principio rector de los pintores modernistas.

310. Ver FOSTER, H., KRAUSS, R.E., BOIS, Y.-A. y BUCHLOH, B.H.D., 2006. p. 23.

311. FRIED, M., 1998. p. 213-265.

312. FOSTER, H., KRAUSS, R.E., BOIS, Y.-A. y BUCHLOH, B.H.D., 2006. p. 444.

Hay un breve recorrido entre el limitar el arte a las convenciones generadas por y dentro de los límites de un medio y el querer hacer únicamente lo que un medio puede hacer: es decir, es una vía rápida hacia el academicismo. Si parece una exageración, basta comprobar cuanto tiempo tardó el credo de Greenberg en dar síntomas de agotamiento. El mismo texto de Fried que recién ahora mencionaba —que en este contexto es en realidad un texto relativamente tardío, puesto que la consagración de Pollock fue, como tarde, en 1949³¹³— parece responder de un modo un tanto cómico a esta situación. En varios de los pasajes Fried reconoce lo atroz de la constricción y las tensiones a las que se ven sometidos los pintores modernistas, lo que muy a menudo desemboca en el abandono o en el estancamiento:

Es irónico que la pintura modernista se describa a menudo como nihilista y sus practicantes caracterizados como charlatanes irresponsables. De hecho, las tensiones bajo las cuales trabajan son enormes, y no es de extrañar que, de una manera u otra, muchos de los mejores pintores modernistas se hayan roto bajo ellas. Esta tendencia a la ruptura se ha intensificado en los últimos veinte años por la aceleración que ha tenido lugar en el ritmo de auto-transformación dentro del propio modernismo —una aceleración que, a su vez, ha sido el resultado de un aumento de la auto-conciencia por parte de los pintores modernistas.³¹⁴

Todo ello sin dar cuenta, lógicamente, de que en parte esta situación estaba estrechamente ligada al arbitrio que críticos como él mismo ejercieron durante un dilatado período de tiempo, decidiendo qué procesos de auto-transforma-

313. *Ibidem*, p. 355.

314. FRIED, M., 1998. p. 218.

ción eran válidos y cuales no. En otro momento Fried se ve obligado a defender la vigencia y la utilidad del concepto de modernismo, diciendo que “no es tan restrictivo en sus demandas como podría en principio aparecer”.³¹⁵ El *cul de sac* al que la parcelación y el rechazo a todo lo que Greenberg y compañía consideraban espurio abocó a sus protegidos y seguidores se visibiliza en un texto que Allan Kaprow publicó en 1958, dos años después de la muerte accidental de Pollock. Jeff Kelley señala del diagnóstico de Kaprow que la tragedia —no solamente la de Pollock— era “la incapacidad creciente del arte de ser sobre, en, y del resto de la vida —un efecto del clima proscriptivo impuesto por los críticos de arte formalistas”.³¹⁶ En este artículo titulado *The Legacy of Jackson Pollock* Kaprow empieza ensalzando los logros de Pollock, que “ya forman parte de los manuales académicos” y se pregunta “¿Qué hacer a partir de aquí?”. Las alternativas, según Kaprow son dos: o bien seguir pintando “semi-cuadros”, variaciones de las innovaciones de Pollock, o bien lo que él proponía como salida —y que intuía en el propio Pollock—, la disolución de la pintura “en el entorno”:

Pollock [...] nos dejó en un momento en el que deberíamos preocuparnos, o mejor aún, maravillarnos, del espacio y los objetos de nuestra vida cotidiana, de nuestros cuerpos, nuestras ropas, nuestras habitaciones o incluso la calle 42 en toda su amplitud. Insatisfechos con la mera sugestión pictórica del resto de nuestros sentidos, deberíamos utilizar las sustancias concretas de la visión, el sonido, los movimientos de la gente, los olores, el tacto. Cualquier clase de objeto constituye un material para el nuevo arte: la pintura, las sillas, la comida, las luces eléctricas y las luces

.....
315. *Ibidem*, p. 251.

316. KAPROW, A., 1993. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press. Lannan series of contemporary art criticism, 3. p. XX.

de neón, el humo, el agua, unos calcetines viejos, un perro, las películas y otro millón de cosas que los artistas de la presente generación descubrirán. Estos audaces creadores no sólo nos mostrarán, como si fuera la primera vez, el mundo en el que siempre hemos vivido pero que ignoramos, sino que revelarán acontecimientos y fenómenos (*happenings*) completamente nuevos, hallados en latas de basura, ficheros policiales, vestíbulos de hotel, observados en escaparates de almacenes y en las calles, intuitos en sueños y en terribles accidentes. El olor de unas fresas aplastadas, la carta de un amigo, el cartel que anuncia Drano, tres golpes en la puerta, un rasguño, un suspiro, una voz leyendo sin cesar, un destello rítmico y enceguecedor, un sombrero hongo...éstos serán los materiales del nuevo arte concreto.³¹⁷

Lo que proponía Kaprow, sin duda, era adoptar precisamente esas estrategias post-dadaístas que tanto repugnaban a Greenberg. La vía de escape del academicismo que propone Kaprow es un arte que no da la espalda a la vida sino que la abraza y se deja ensuciar por ella. Pero esta vía de escape había sido señalada, para ser justos, por los propios críticos modernistas. Me permito la imprecisión de dar como muestra de nuevo el texto de Fried, aunque hace falta recordar que es cronológicamente posterior:

Dada en cualquiera de sus manifestaciones y la pintura modernista son antitéticos entre sí. Mientras que el primero aspira a borrar todas las distinciones entre las obras de arte y otros tipos de objetos o ocurrencias en el mundo, ésta última ha tratado de ais-

.....
 317. Ver FOSTER, H., KRAUSS, R.E., BOIS, Y.-A. y BUCHLOH, B.H.D., 2006. p. 450. La traducción de la cita de Kaprow proviene de aquí. La cita proviene de KAPROW, A., 1993. p. 1-9.

lar, afirmar y trabajar con lo que es esencial para el arte de la pintura en un momento dado. Sin embargo, sería erróneo pensar en Dada, el más preciosista de los movimientos, como contrario al arte. Más bien, Dada se opone a la noción de valor o calidad en el arte, y en ese sentido representa una reacción en contra de las demandas sin precedentes que la pintura modernista hace a sus practicantes. (Creo que es significativo que Marcel Duchamp fuese un modernista fracasado —más exactamente, un cubista fracasado— antes de entregarse a las divertidas invenciones por las que es conocido).³¹⁸

Pero todavía queda pendiente la caracterización que hace Greenberg de Duchamp como un artista académico, como un artista que da el medio de un arte como algo dado. No podemos seguir a Harman en este punto porque, después de mostrarse algo perplejo —“El caso de Duchamp es distinto, para quien la acusación de academicismo resulta considerablemente más extraña”³¹⁹— en cierto modo escurrir el bulto y admite a medias que el argumento no parece sostenerse. Pero podemos recurrir a los textos de Greenberg para tratar de entender esta crítica.

Greenberg tiene dos textos que puede ser interesante traer a colación aquí: *The factor of surprise* y *Convention and innovation*. Ambos forman parte de una recopilación titulada *Homemade aesthetics: observations on art and taste*.³²⁰ En estos textos Greenberg, además de ocuparse de razonar por qué Duchamp era tan “aburridamente malo”, explica de forma nítida cual debe ser, a su parecer, el papel de la

318. FRIED, M., 1998. p. 259.

319. HARMAN, G., 2015. p. 281.

320. GREENBERG, C., 1999. *Homemade esthetics: observations on art and taste*. New York: Oxford University Press. Ver p. 31-39 y 47-58.

sorprende, la convención y la innovación en la práctica artística, y aún sus impresiones en tanto que espectador y estudioso del arte con otras consideraciones concernientes al quehacer de los artistas. Para Greenberg “la experiencia estética depende de un modo crucial de la interacción de expectativa y satisfacción (o insatisfacción)”³²¹ y da en realidad un papel importante y positivo a la contradicción de la expectativa — “Una cosa es admitir y permitir la fuerza de la probabilidad, otra es estar a favor de esa fuerza. No es mi caso. Al contrario: Me gustaría ver la probabilidad transgredida; lo disfrutaría”³²²—, aunque, por supuesto, con las puntualizaciones propias de su concepción del arte en tanto que entidad limpiamente separada del resto del mundo — “El tipo de expectativa que es propiamente estética sólo es despertada por, y en, la experiencia estética en sí misma, por la obra de arte en sí misma”.³²³ También tiene para él un papel capital la confrontación y la superación de la convención por parte del artista:

Bajo cierto aspecto, y uno muy palpable, la calidad en el arte parece ser directamente proporcional a la densidad o el peso de las decisiones que han formado parte de su elaboración. Y una buena parte de esa densidad se genera bajo la presión de la resistencia ofrecida por las convenciones de un medio de comunicación.³²⁴

Volvamos a Duchamp y a la aparente incongruencia que hay entre la crítica de Greenberg y la que acabamos de ver es su postura respecto de la innovación y la confrontación con las convenciones, puesto que, como el propio Harman admite, Duchamp “es considerado como el ejemplo

.....
321. *Ibidem*, p. 31.

322. *Ibidem*, p. 39.

323. *Ibidem*, p. 31.

324. *Ibidem*, p. 48.

paradigmático de quien desafía todas nuestras expectativas de lo que debe ser un medio artístico”.³²⁵ ¿Qué es lo que le reprocha Greenberg a Duchamp? ¿Un exceso de sorpresa? Parece ser que sí.

Por un lado, y al igual que hemos visto en el caso de Fried, también Greenberg insiste en el fracaso de Duchamp como cubista, apuntando a una frustración y a una incapacidad como fundamento de su mal obrar. Su diagnóstico es que Duchamp, en vez de medirse con las convenciones estéticas —que no comprendía bien porque nunca las había asimilado y por lo tanto no habría sabido como enfrentarse a ellas—,³²⁶ había malinterpretado el programa cubista y habría tratado de superarlo centrándose simplemente en la producción de shock y escándalo. Es decir, que las convenciones que Duchamp atacaba no eran tanto las convenciones estéticas —como habíamos leído y entendido antes— sino prioritariamente las normas del decoro social:

El objetivo se tornó en transgredir éstas [las normas del decoro social]. Así que un urinario fue mostrado en una galería de arte; las piernas abiertas y desnudas y la vulva sin pelo de la figura de una joven mujer reclinada fueron puestas a la vista a través de una mirilla en un museo más o menos serio.³²⁷

Así que volvemos al ojo de la cerradura y al mirón y a la vergüenza que nos habían servido de punto de partida. Pero lo que le molesta a Greenberg no es propiamente que el arte de Duchamp le parece indecoroso —lo cual seguramente

.....

325. HARMAN, G., 2015. p. 282.

326. De forma previsible, la opinión de Greenberg sobre esta cuestión es la siguiente: “No me consta ningún caso de innovación significativa donde el artista innovador no posea y entienda la convención o convenciones que ha cambiado o abandonado” GREENBERG, C., 1999. p. 53.

327. *Ibidem*, p. 56.

sería suficiente para descartarlo, puesto que la contravención de las normas del decoro social mancilla la pureza y la autosuficiencia de la experiencia estética— sino que son otras dos cuestiones muy concretas: la primera razón tiene que ver con el factor sorpresa, y es que Duchamp es lo que él califica como un caso de “innovación prematura”.³²⁸ Para Greenberg “el arte o la experiencia estética no pueden permitirse demasiada sorpresa para seguir proporcionando satisfacción”, y cuando el cambio es demasiado brusco o inesperado no conecta debidamente con la expectativa para satisfacerla o resolverla. Y, una vez más, este factor es “como si viniera de fuera, o resuelve una tensión que viene de afuera”.³²⁹ La segunda razón tiene que ver con la resistencia ofrecida por las convenciones y podría resumirse diciendo que, para Greenberg, cuando hay demasiada libertad —sobre todo si es una libertad inmerecida como en el caso de Duchamp— las decisiones se vuelven arbitrarias. Es la vacuidad del arte de Duchamp, según él, lo que hace que éste sea “aburridamente malo”:

Y creo que puedo dar cuenta del porqué es tan malo, al menos de forma esquemática. Este arte ha sido hecho demasiado independientemente de las presiones estéticas adecuadas (por bien que no de las físicas, económicas o sociales). Las decisiones que se han tomado lo han sido de forma demasiado tangencial respecto del contexto estético, por mucho que hayan estado gobernadas por otros factores (como por ejemplo la repetición en serie, o la permutación matemática, o el entorno físico o mental, etc., etc).³³⁰

.....
328. *Ibidem*, p. 55.

329. *Ibidem*, p. 32.

330. *Ibidem*, p. 50-51.

En definitiva —y aunque antes hemos comprobado cuán importante es para los artistas contemporáneos la cuestión de la arbitrariedad y los mecanismos que emplean e inventan para lidiar con ella,³³¹ los cuales a Greenberg le parecen, como vemos, desdeñables—, lo que sentencia a Duchamp es que, por un exceso de libertad las decisiones que tomaba se volvían blandas porque no tenían ninguna razón fuerte de ser. Este sería, en mi opinión, el motivo por el que, en última instancia, se decidió a utilizar el calificativo de “académico” con Duchamp. No tanto porque éste considerara el medio de un arte como algo dado, sino porque Greenberg lo consideraba a él impreciso —las palabras se vuelven borrosas, los colores difusos, las fuentes físicas del sonido se descomponen.

Al final, y a falta de un argumento de más peso por su parte, parece que estamos hablando simplemente de una cuestión de matiz, de grado o de velocidad. El propio Greenberg reconoce en más de una ocasión que las convenciones en arte —como en cualquier otro terreno, por ello son convenciones— no son inmutables: “Nacen y mueren; se desvanecen y luego cambian hasta volverse irreconocibles; se las pone del revés”,³³² Ponemos decir que, en definitiva, Greenberg decide detenerse en el punto que él da por bueno —y que debe ser bueno para los demás—, que es el que queda delimitado por las convenciones que, en su opinión, no se habían mostrado todavía prescindibles: en el caso de la pintura la planitud y la delimitación de la planitud, y ello bajo el signo de la especificidad del medio y manteniendo fuera cualquier elemento ajeno al dominio de lo artístico. El punto en el que se detiene, pues, como si se tratara de un muro de contención, no parece tanto dictado por la lógica de la práctica artística misma —que, como hemos visto, se

331. Ver *Dentro y más allá del marco*.

332. GREENBERG, C., 1999. p. 48.

desbordaba hacia otros lugares— sino por otro tipo de intereses y querencias. Seguramente el problema de Greenberg, quien es, en efecto, un pensador y un escritor directo y cuidadoso, no está tanto en la mayoría de sus apreciaciones formales sino sobre todo en su agenda política e ideológica.

212

En todo caso, no se trata aquí de defender a Duchamp ni de todo lo contrario, sino simplemente de constatar que se hace difícil decir de Duchamp que fuera un artista académico, ni siquiera con la definición de Greenberg; por bien que, como dice Harman, todo es susceptible de convertirse en una convención y en una rutina,³³³ y con el tiempo también a Duchamp le ha llegado el turno, por elevada que fuera su apuesta. Greenberg, igual que Fried, se lamentaba de que Duchamp hubiera sacrificado —su visión particular de— la calidad y la grandeza, y que le hubiera puesto en el plato algo que no podía disfrutar, pero en última instancia le reconocía a Duchamp el haber demostrado algo:

Sin embargo, Duchamp y su sub-tradición han demostrado, como nadie lo hizo antes, cómo de omnipresente puede ser el arte, todas las cosas que puede ser sin dejar de ser arte. Y cuán ordinario, sin honores, el arte en sí —es decir, la experiencia estética— realmente es. Por esta demostración podemos estar agradecidos.

[...]

Esto ha sido cierto todo el tiempo, pero tenía que ser demostrado para ser comprendido como verdad. La disciplina de la estética ha recibido nueva luz. En este sentido, no importa que el cuerpo de arte que ha arrojado esta nueva luz sea posiblemente el arte peor y ciertamente el más del que se tiene constan-

.....
333. HARMAN, G., 2015. p. 284.

cia. El arte como tal ha perdido el estatuto honorífico que nunca mereció; y la estética nunca volverá a ser lo que fue.³³⁴

Lo que Greenberg reconoce en Duchamp es —por mucho que lo aborrezca—, un instante excepcional por el que nos es concedida una mirada a algo que hasta entonces estaba oculto tras la superficie mediática, algo que ha estado ahí todo el tiempo pero que tenía que ser [de]mostrado: sin duda un instante de sinceridad mediática. Por un momento la capa de los signos es vista con cierta perspectiva, se crea un vacío, un intervalo. Parte de lo que Duchamp apuntaba, como reconocieron sus contemporáneos y los que vinieron después, es la articulación del arte con la vida y su ser ordinario y sin honores. Y, sin embargo, también “todas las cosas que puede ser sin dejar de ser arte”. Si a Greenberg le molestaba esta contaminación, podemos preguntarnos qué sería un arte que se queda pacíficamente en su marco: un arte que no se toca con la vida. Un arte que deja que el marco haga el “trabajo sucio”.

213

.....
334. GREENBERG, C., 1999. p. 56-57 y 58.

Imágenes críticas

214

Todo parece conducir al mismo lugar, un lugar que no termina de afirmarse porque siempre se desdobra cuando nos acercamos a su origen. En el punto de partida, o muy cerca del punto de partida, justo después de la desorientación, encontramos a Vilém Flusser señalando que, pese a la imposibilidad, “el desafío es actuar contra el programa de los aparatos en el “interior” del propio programa”.³³⁵ El programa, recordamos, se debe dilucidar —se debe conocer— desde la superficialidad, y actuar contra el programa equivale a obligar al aparato a hacer lo que no quiere o no puede hacer. Esta es una tarea crítica, una tarea que es, al mismo tiempo, un trabajo productivo y un trabajo de “des-ocultación” de los programas tras las imágenes” —de revelación, de presentación. Y solo esta tarea crítica, como dice Flusser, lucha contra la tendencia de las imágenes a volverse opacas y a producir lo que él denomina “nuevas formas de idolatría”. Acompañando ahora a Flusser en la identificación y la definición de las líneas de fuerza de lo que debería ser una “utopía de características positivas”, o en todo caso una forma de resistencia, José Luis Brea plantea de modo muy parecido el gran reto que deben enfrentar las prácticas culturales: encontrar su sentido propio, un sentido que “aflorará a partir de su capacidad para definirse como dispositivos de criticidad en su absorción integrada en las industrias de la subjetividad”. Para ello propone dos vías de acción:

la primera, mediante la interposición de dispositivos “reflexivos” que permitan evidenciar las condiciones bajo las que los procesos de representación se verifican en el seno de las industrias del imaginario y el espectáculo, contribuyendo de esa forma al cues-

.....
335. FLUSSER, V., 2015. p. 46.

tionamiento crítico de sus modelos dominantes, y segunda, mediante la generación autónoma de modelos alternativos, que puedan servir de instrumentos eficaces en cuanto a los procesos de producción de individualidad y comunidad, proporcionando nuevas narrativas o nuevos dispositivos intensivos de experiencia e identificación.³³⁶

Más adelante Boris Groys plantea que solo es posible analizar el funcionamiento mediático mientras el medio funciona, “como visión a través de la capa de signos que cubre la superficie mediática”,³³⁷ en lo que él denomina un fenómeno de sinceridad mediática. Este fenómeno es buscado con particular interés e insistencia por parte del espectador de la superficie mediática, que se muestra aquí mucho más beligerante y desconfiado que el espectador tal y como lo caracteriza Flusser. Dicho fenómeno de sinceridad mediática se produce, como veíamos, a través del desplazamiento de determinados signos de un contexto a otro, que se muestran como empobrecidos, extraños, inapropiados e incluso vulgares, en el contexto en el que aparecen. Es por ello que Groys define el fenómeno de la sinceridad como una “combinación entre la innovación y la reducción contextualmente definidas”³³⁸ y declara que depende, “sobre todo, de un análisis detallado de la mirada del otro”.³³⁹ En este sentido, la sinceridad mediática guarda no pocas similitudes con la enmienda puntual que hace Graham Harman a Marshall McLuhan cuando señala que las metamorfosis del medio —particularmente la recuperación, que es, como veremos a continuación, la transformación que pueden producir los artistas con su trabajo— se dan, paradójica-

336. BREA, J.L. 2004. p. 81-82.

337. GROYS, B., 2008. p. 83.

338. *Ibidem*, p. 93.

339. *Ibidem*, p. 101.

mente, al nivel del contenido, en la medida en que éste es capaz de tematizar el medio.³⁴⁰ Más adelante, al analizar el trabajo de Daniel Buren y, por extensión, la práctica de otros artistas de la crítica institucional, hemos visto como sus imágenes problematizaban el marco si llegar a salir nunca de él. En *El impulso alegórico*, Craig Owens asimila estas prácticas a una modalidad de discurso deconstructivo, en el sentido que deben aceptar provisionalmente los términos y condiciones que intentan denunciar:

Esta es la constricción a la que está sometido todo discurso deconstructivo, como los propios deconstructores nos recuerdan con frecuencia: Derrida, por ejemplo, habla de la necesidad metodológica de preservar como instrumento un concepto cuyo valor de verdad se ha puesto en cuestión (...).³⁴¹

Las imágenes que nos muestran, sigue Owen, siempre conservan un residuo de la tensión que está en su origen, lo que, como apuntan los detractores de la deconstrucción, es una forma de fracaso porque impide que su discurso se clausure. Una imagen que problematiza su marco es, sin duda, una imagen en crisis. Y me permito no pensarla como fracaso, independientemente de cuales sean sus logros. En este ejercicio sistemático de exposición dismantelada de las mediaciones, en la terminología de Brea, la práctica cultural puede darse “como tal práctica social efectiva, inscrita en el acontecer efectual de la práctica y simultáneamente exhibir y cuestionar (desocultar, dismantelar) el conjunto de condiciones e ese mismo darse”.³⁴² Ni

340. HARMAN, G., 2015. p. 255.

341. OWENS, C., 1980. El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la Posmodernidad. p. 228. En WALLIS, B. (ed.), 2001. *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones. p. 203-235.

342. BREA, J.L. 2004. p. 114.

más ni menos que un encuadre que aparece ante nosotros mientras trabaja, mientras hace trabajar.

Como un remolino en el río,³⁴³ diría Walter Benjamin, como una imagen dialéctica, una imagen crítica, diría Didi-Huberman leyendo a Benjamin. Un encuadre que se muestra en funcionamiento es un origen no pleno, no simple, una diferencia.³⁴⁴ No es la fuente, porque “no tiene por tarea contarnos “la génesis de las cosas”, y además está “mucho más cerca de nosotros de lo que imaginábamos”.³⁴⁵ Ese remolino, “que surge ante nosotros como un síntoma”, revela la estructura del lecho del río, “hace aparecer, *vuelve visibles* súbita pero momentáneamente” cuerpos olvidados por el río.³⁴⁶

Si el trabajo de encuadre es —como finalmente me he atrevido a decir— lo único ineludible, si lo reconocemos como instancia de poder y de acción, si nos preguntamos qué hace un encuadre, qué deja hacer o qué deja ver, a quién deja hablar, si admitimos que podemos trabajar contra su programa, aunque sea imposible, mostrarlo mientras trabaja, entonces,

tal vez tengamos alguna oportunidad de comprender mejor lo que quería decir Benjamin al escribir que “sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas” y por qué, en ese sentido, una imagen auténtica debería darse como *imagen crítica*: una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen -capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica-, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras

343. BENJAMIN, W., 1998. *The origin of German tragic drama*. London. Verso. p. 45.

344. Joana Masó me indicaba que, si tuviéramos coraje, deberíamos en español decir “diferencia”, para comprender la complejidad que se da originalmente en Derrida, puesto que en francés “différance” y “différence” se pronuncian de forma idéntica.

345. DIDI-HUBERMAN, G., 1997. p. 112.

346. *Ibidem*, p. 113.

de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente.³⁴⁷

Y si, como se podría reprochar justamente, no es esto un verdadero embate al existir separado de lo artístico, por lo menos que sea una turbulencia.

.....
347. *Ibidem*, p. 113.

Como una catalogación de especies

Si tratáramos de concretar más allá los modos en los que algunas obras [algunas formas de obrar] mantienen presente o vivo su encuadre, no obtendríamos más que una suerte de catalogación de especies. Es decir, que se trataría de una enumeración empírica, no estructural, basada en la mera observación de dicho fenómeno en algunas obras. Nunca sería una enumeración lógica y exhaustiva, sino una enumeración parecida a, por ejemplo, la catalogación de los tipos de aves insectívoras que viven en un territorio. Siempre puede aparecer algún ejemplar hasta entonces no conocido, y algunos de los ejemplares que se habían identificado hasta la fecha pueden extinguirse o puede llegarse a la conclusión, tras un nuevo estudio, de que tal o tal pájaro formaba parte de un subtipo distinto.

Sí que parece posible, en cambio, estructurar el espacio exterior de este fenómeno, es decir, su encuadre. Esta estructuración podemos tomarla prestada de Marshall y Eric McLuhan, a quienes he llegado, de nuevo, por Graham Harman. Es a través de Harman que haremos la lectura de la hermosa estructura tetrádica que ambos desarrollaron en *Laws of media*,³⁴⁸ un esfuerzo de sistematización y análisis de las ideas en las que Marshall McLuhan había estado trabajando durante décadas y que se publicó póstumamente.

McLuhan es conocido sobre todo por su máxima “El medio es el mensaje”, una declaración que puede explicarse —que no resumirse— diciendo que, a pesar de que la mayor parte de la atención y el pensamiento humano gira en torno del contenido discursivo explícito, en realidad el medio nos afecta de un modo “que no necesita que el pensamiento lo

.....

348. MCLUHAN, M. y MCLUHAN, E., 1988. *Laws of media: the new science*. Toronto ; Buffalo: University of Toronto Press. Vale la pena ver los maravillosos ejemplos de funcionamiento de las tétradas. p. 129-214.

afirme expresamente”,³⁴⁹ o lo que es lo mismo: el medio nos afecta en un nivel más profundo que el de los contenidos explícitos. El medio sería el “estatus del fondo que se oculta y acecha detrás de todo el contenido accesible”.³⁵⁰ Otra forma de decirlo es a través de una imagen que ya habíamos mencionado anteriormente: “El contenido o el mensaje de cualquier medio particular tiene la misma importancia que la decoración en el casco de una bomba atómica”.³⁵¹ Por esto, junto a otras afirmaciones como que “el medio no puede nunca hacerse visible en una forma no traducida”³⁵² ya parece justificado traer aquí a McLuhan.

Como hace explícito el título de la obra en la que los McLuhan estructuraron la dinámica de la téttrada —es decir, leyes de los medios—, se trataba de dilucidar aquellas leyes que pudieran aplicarse analíticamente a cualquier medio, y quisieron hacerlo de un modo que pudiera ser, llegado el caso, falseado por la experiencia.³⁵³ La téttrada de los McLuhan se compone de cuatro conceptos, dos de los cuales atienden a la morfología de los medios y dos que atienden a su metamorfosis. La otra divisoria que se encuentra en el sí de la téttrada, como veremos, es figura y fondo, y también aquí los conceptos se distribuyen en dos pares. Los cuatro conceptos de la téttrada son: aumento, obsolescencia, recuperación e inversión. Los dos conceptos que nos interesan aquí son la recuperación y, en menor medida, la inversión, puesto que pueden arrojar otra perspectiva más sobre las dos modalidades de sinceridad mediática —intencional y accidental— que, aunque él no emplee esta terminología, hemos trazado a partir de Gro-

349. HARMAN, G., 2015. p. 241.

350. *Ibidem*, p. 230.

351. Ver MCLUHAN, M., 1969.

352. HARMAN, G., 2015. p. 243.

353. Es decir, con la vocación de que la téttrada pudiera ser considerada un enunciado científico, aplicaron el criterio de falsabilidad de Popper. *Ibidem*, p. 244.

ys. Pero para clarificar su funcionamiento desplegaremos brevemente la téttrada completa.

Es importante clarificar en primer lugar que para McLuhan “la lucha entre figura y fondo está *incorporada* en cada uno de los artefactos humanos”,³⁵⁴ y, de este modo, los dos conceptos que atienden a la morfología se ocupan de describir “la estructura de lo que todo artefacto desentierra y de lo que devuelve a la oscuridad”, lo cual, como vemos, es un juego de figura y fondo, el segundo eje de la téttrada. Estos dos conceptos son, como avanzaba, el aumento y la obsolescencia.

221

El aumento [enhancement] es seguramente el concepto más accesible: “cada tecnología extiende o amplifica un órgano o una facultad del usuario”, y su raíz debe buscarse siempre en el cuerpo. La vestimenta amplifica la piel, el vaso amplifica las manos colocadas en forma de cuenco, el cuchillo amplifica los dientes, la lavadora aumenta la velocidad del lavado de ropa, etc. Los ejemplos elegidos por Harman de entre los que aparecen en *Laws of media* dan una idea de cuán interesante es el planteamiento de McLuhan, superado este primer nivel de obviedad: La revolución copernicana aumenta el protagonismo del sol. Las encuestas de opinión amplifican “la curiosidad y la inseguridad de los usuarios”.³⁵⁵ Una segunda definición de aumento puede dar mejor cuenta de esta complejidad: “El aumento consiste en intensificar algún aspecto de una situación, extender un sentido o una configuración de los sentidos, transformar un elemento del fondo en figura o intensificar aún más algo que ya es figura.”³⁵⁶

.....
354. *Ibidem*, p. 237.

355. MCLUHAN, M. y MCLUHAN, E., 1988. p. 168.

356. *Ibidem*, p. 231.

El siguiente concepto, la obsolescencia [obsolescence], parece claro, sería el reverso del concepto anterior: “Obsolescencia se refiere al debilitamiento de una situación anterior por desplazamiento: la figura regresa al fondo”.³⁵⁷ O, como aclara Harman, toda vez que una zona de la experiencia se intensifica o magnifica, otra pierde valor o vigencia. De nuevo los ejemplos son meridianamente claros —la tarjeta de crédito deroga la vigencia de los pagos en efectivo— o un poco más complejos e interesantes —la Tierra pierde protagonismo con la revolución copernicana. La luz eléctrica disminuye el ámbito de lo no-visual.

La metamorfosis, por otra parte, y tal y como su nombre indica, se refiere a los cambios que se producen en los medios. Concretamente, según la definición recogida por Harman, se informa de las relaciones que un medio tiene con un segundo medio, al que incluye como contenido explícito, o en el que recae si se cumplen ciertas condiciones.

Los dos conceptos que atienden a la metamorfosis, como avanzaba, son la inversión y la recuperación. La inversión [reversal] es la forma de metamorfosis que podemos asimilar más fácilmente —al menos una parte— a la tipología de sinceridad mediática que Groys privilegia en su análisis, es decir, la que se presenta como un fenómeno accidental. En este caso, “se produce una doble acción simultáneamente, puesto que figura y fondo invierten su posición y toman una configuración complementaria. Podría decirse que es el punto culminante de la forma, por sobrecarga”.³⁵⁸ Efectivamente, como veíamos, cuando se da un fenómeno de sinceridad mediática, figura y fondo invierten su posición. Otro modo de explicarlo es, en palabras de Harman, que toda forma, llevada al límite de su potencial, invierte sus

357. *Ibidem*, p. 227.

358. *Ibidem*, p. 228.

características. Por ejemplo, el vino se invierte en resaca y en vinagre. La inversión puede darse de dos formas distintas. La primera de estas formas es la mera proliferación. Como indica Harman, la proliferación nos lleva al reconocimiento de patrones y a la simplificación. Es una forma de calentamiento del medio. Si llevamos este concepto a la práctica artística, veremos que funciona como un proceso de asimilación y neutralización de la novedad. El arte se invierte en cultura. El arquetipo se invierte en cliché. La inversión en este caso correspondería al proceso por el cual se llega al academicismo y a la insinceridad del medio por la repetición de regularidades contrastables. Es importante señalar todavía dos cosas: la primera, que este proceso es gradual, se da de forma prolongada en el tiempo. La segunda es que este proceso ocurre generalmente sin que, al parecer, medien nuestros esfuerzos, respondiendo únicamente a las leyes internas del desarrollo de los medios.

La segunda forma en que se produce la inversión es por el obstáculo o el accidente. Esta es, concretamente, la forma de inversión que correspondería a la sinceridad mediática accidental tal y como la caracteriza Groy: El glitch del televisor. La rasgadura en el lienzo. El tropiezo del rey. En todos estos casos se invierten las posiciones de fondo y figura y se produce un fenómeno de sinceridad mediática.

Llegamos por fin a la recuperación, que es la forma de metamorfosis del medio que, a mi entender, podría asimilarse a una modalidad de sinceridad mediática no accidental o intencional. Efectivamente, la recuperación es, para McLuhan, un proceso que está “bajo control humano, al menos parcialmente”.³⁵⁹ Es por ello que caracteriza la recuperación como el dominio de los artistas. Según las palabras de McLuhan, la recuperación es “el proceso por el cual

.....

359. HARMAN, G., 2015. p. 254.

algo hace tiempo obsoleto es puesto de nuevo en servicio, revivificado” y a continuación añade “El fondo se convierte en figura a través de la nueva situación”.³⁶⁰ Añade aquí Harman que en la recuperación el contenido de todo medio es en sí mismo un medio más viejo. La recuperación se da por los “antientornos” que los artistas producen. Si la recuperación tiene efecto, el cliché —fondo— se recupera como arquetipo —figura:

224

La recuperación tiende a dejar en suspenso la relación entre figura y fondo, a envolverla en una especie de fascinación estética (...).

El movimiento en este caso es repentino; el artista ataca a toda velocidad y triunfa como un grupo comando, o bien el ataque falla y la conversión del cliché en arquetipo no se produce. La recuperación artística da, por así decir un salto cuántico que opera por sorpresa.³⁶¹

Los antientornos producen una suerte de recontextualización, un deslizamiento en el que se tematiza el fondo, algo que [ya] no era visible de pronto aparece en la superficie.

*

The Clock,³⁶² de Christian Marclay, es una película de 24 horas de duración donde se muestran sucesivamente fragmentos extraídos de otras películas de todas las épocas y géneros, con el único común denominador de que en todas esas escenas se muestra en algún momento un reloj, y que ese reloj muestra una hora que siempre coincide con la hora real en que el espectador está viendo la película, coincidiendo, por lo tanto, el tiempo real con el de la repre-

360. MCLUHAN, M. y MCLUHAN, E., 1988. p. 228.

361. HARMAN, G., 2015. p. 255.

362. MARCLAY, C., 2010. *The Clock*. Video, 24 h, color, sonido, mono.

sentación. El film se resiste así a cumplir la función de retener al espectador en un tiempo paralelo, el de la ficción, y lo expulsa una y otra vez hacia afuera. El espectador no puede dejar de recordar que está viendo una película, que está en una sala, solo o con otros mirando al mismo tiempo. La película fenomenologiza nuestro tiempo vivencial como espectadores y, por otra parte, el tiempo de su propia génesis, es decir, el tiempo de la elección y la ordenación de los fragmentos que la componen.

225

Lo que irrumpe, inesperadamente, es algo que estaba oculto a plena vista, bajo la más clara luz. Pensándolo bien, es siempre lo más cercano lo que primero pasamos por alto. Como les sucede —en la alegoría clásica— a los peces con el agua: que no sienten que su cuerpo está permanentemente mojado, que está mojado por defecto. Solo al saltar por un momento, al asomarse a la superficie, puede el pez vislumbrar lo que era inaparente por estar siempre visible. Ese instante de lucidez es la interrupción de un orden. Algo que, aunque parezca increíble, no podía pensarse antes.

VII.

Exhaustos y exuberantes

Te tengo que dejar ya, lo que tenía que hacer ya está cumplido. Déjame que añada que esta idea de la irrupción de algo inesperado me ha hecho recordar de pronto a ese personaje un poco ridículo pero entrañable que es la tía anciana del narrador de *En busca del tiempo perdido*. La señora es muy vieja y está enferma; vive postrada en su cama porque está muy débil. Pero entre sopa y sopa fabula con la idea de que se incendie su casa, de que ocurra una gran desgracia que la lleve finalmente a salir de la habitación en la que vive confinada. Salir de casa es algo que le haría mucho bien, y ella lo sabe perfectamente, pero no se ve capaz de reunir el coraje para hacerlo como no sea, como en su sueño, en una situación de fuerza mayor. Desde su cama imagina, además con mucho gozo y un poco de malicia, el asombro que experimentarían los demás al verla salir por su propio pie de la casa en llamas, con una energía que solo ella sabe que todavía tiene.

La situación que describía al principio, una desorientación que —por lo menos sí esta certidumbre— no puede ser resuelta de manera definitiva, es el resultado de la desintegración del sentido metafísico o religioso del mundo. La postura de inclinación reverencial del hombre histórico tenía entonces una razón de ser porque el origen del sentido podía entenderse como una intención —fuera esta el orden cósmico o natural, la providencia divina o el reino inmutable de las Ideas— que podía ser interpretada o revelada. El mundo era un “todo” con sentido, aunque —bien circunstancial, bien constitutivamente— este sentido no fuera enteramente accesible. El establecimiento de los marcos en dicho contexto era una cuestión de autoridad, puesto que éstos —gobernados por la doctrina, la filosofía o la ciencia— eran los que regulaban la comunicación con el origen y con la verdad. Desde una perspectiva posmetafísica, como indicaría Eyal Peretz,³⁶³ la cuestión de los marcos toma una dimensión completamente distinta. El mundo ya no es, como decíamos, un “todo” gobernado por la intención del origen, sino un “todo” sin fundamento y sin sentido del que, no obstante, los sentidos pueden surgir. Es decir, que los marcos ya no pueden reclamar para sí la autoridad que se fundaría en relación a la intención del origen. En la suspensión entre estos dos momentos —entre estas dos concepciones del mundo, del origen y del sentido—, es donde radica nuestra desorientación:

Se podría argumentar, sin embargo, que, aunque en gran medida estamos viviendo en un mundo posmetafísico, es decir, un mundo que ya no se ve como regulado por la intención divina o algún orden cósmico,

.....

363. Ver PERETZ, E., 2017. *The off-screen: an investigation of the cinematic frame*. Stanford, California: Stanford University Press. Meridian: crossing aesthetics.

La relectura de la situación planteada antes desde la perspectiva de Flusser proviene en gran medida del lúcido análisis de Peretz de una tesis similar.

todavía no vivimos de acuerdo con ninguna manera clara de entender lo que es un origen no metafísico del significado o incluso si hay algún sentido en seguir hablando del concepto de origen del significado.³⁶⁴

230

Sin la mediación de los marcos que fundaban su autoridad en la intención del origen, ya nadie tiene propiamente derecho a declarar un sentido. Por la misma razón, todo el mundo tiene derecho a declarar un sentido. Excepto que éste se muestra originariamente como un sentido no autorizado, o que tiene que fundar su propia razón [ejercerla], con el consiguiente peligro: el sentido puede fundarse, bien en el oscurecimiento del sinsentido del que parte y afirmarse como autoridad, o bien reconociéndolo —el sinsentido— y manteniéndolo presente, a la vista. Está claro que la primera postura nos devuelve virtualmente a la posición de partida.³⁶⁵ La segunda, en cambio, puede entenderse positivamente³⁶⁶ como la apertura de una nueva relación con la cuestión del sentido, “como una apertura de la que pueden surgir significados, nunca vistos de antemano y sin la guía de la providencia”.³⁶⁷

Ésta es la tesitura en la que nos encontramos y en la que surge la pregunta que tantas formas adopta, por ejemplo, como la pondría Jan Verwoert, “Entonces, ¿en qué lado de las barricadas estamos?”³⁶⁸ ¿Cuál podría ser la posición de la práctica artística en la apertura de una nueva relación con la cuestión del sentido?

.....
364. PERETZ, E., 2017. p. 140.

365. Aquí Peretz pone a Hitler como ejemplo de autoridad auto-fundada, como instituyendo una nueva forma de divinidad.

366. Por supuesto, también puede entenderse negativamente como una privación de sentido y valor.

367. *Ibidem*, p. 141.

368. VERWOERT, J., Exhaustion and Exuberance. Ways to Defy the Pressure to Perform. En BAILEY, S. y ABU ELDAHAB, M., 2007. *Dot Dot Dot 15*. Hague, The Netherlands; New York, NY. p. 90.

Según la lógica recién planteada —la de un sentido que debe fundar su propia razón—, el peligro que acecha a la práctica artística —es decir, su modalidad de razón que se funda en el oscurecimiento del sinsentido del que parte y que se afirma como autoridad— es el sentido enigmático, esencialmente inaccesible e inalcanzable que se basa en el genio y en el existir separado de lo artístico:

esa odiosa idea: la de *obra de arte*. Una idea que aísla e hipostatiza el objeto, que permanece majestuosamente primario ante cualquier aproximación a él.³⁶⁹

Como indica Bal, “la expresión «obra de arte» debía devolverse a su etimología: «obra», «labor», y, casi sólo por accidente, «arte».³⁷⁰ El modo en que esta labor puede darse como una nueva relación con la cuestión del sentido no es todavía político. Es anterior: en el sentido que debe dar cuenta del sinsentido del que parte. Esta labor,

no nos llama a volver a una razón paterna de la que hemos sido apartados, sino a recordar un encuentro originario con el sin-fundamento, una exposición primaria a un principio de desmantelamiento y desorientación: el principio que he denominado el “off”.³⁷¹

Es decir, que debe darse como un estado de suspensión de los marcos políticos y de los mecanismos de liderazgo instituido. Es de este modo que puede abrirse la posibilidad de la política, “en la medida en que da lugar a nuevos marcos y decisiones sobre el significado del ser-en-común”.³⁷²

369. BAL, M., 2009. p. 221.

370. *Ibidem*, p. 221.

371. PERETZ, E., 2017. p. 52.

372. *Ibidem*, p. 155.

Es decir, en definitiva, que nuestro encuadre debe ser un encuadre que desencuadra, que pone en crisis el fundamento del sentido [en el sinsentido] y en el que resuena nuestro hacer sentido en común. Pero esa es, sin duda, una posición paradójica.

Peretz califica esta labor como el “liderazgo del recolector de basura” —una figura cercana al artista que describe McLuhan como alguien que convierte el cliché en arquetipo—, y la califica de “soberanía poética”. Pero yo quisiera no hablar de liderazgo, ni siquiera si es el del recolector de basura. Tampoco de pedagogía, para no caer una vez más en los mismos caminos trillados.

Por ejemplo Bal —de quien, por otra parte, he tomado tantas ideas brillantes y conceptos productivos y generosos a lo largo de este texto— dice, al hablar de algunos artistas cuyos trabajos ha comentado, que “intentan cederle al espectador el poder sobre sus creaciones, promoviendo generosamente la suspensión voluntaria de la autoridad”,³⁷³ y después, hablando de su propia práctica:

Lo que propongo es un modelo de auto-reflexión post-habermasiana que se conduzca a través del disfrute, que no se base ni en la humillación de los participantes culturales -en su supuesta estupidez o «criminalidad»- ni en la supuesta inocencia de su participación. Por tanto, se vuelven más responsables frente a las modalidades de sus actos de ver, y de este modo salen fortalecidos de este aumento en su actividad.³⁷⁴

Entiendo estas afirmaciones como lo bienintencionadas que son, pero con todo, la práctica artística no debe aspirar a suspender generosa y voluntariamente su autoridad para

.....

373. BAL, M., 2009. p. 172.

374. *Ibidem*, p. 213.

que los espectadores salgan fortalecidos del aumento en su actividad. Esa sería una forma de paternalismo no solo inaceptable sino también injustificada. El artista, igual que su audiencia, se encuentra sin fundamento, está exhausto y lo que pretende, en primer lugar, es salvarse a sí mismo encontrando un modo en el que todavía pueda trabajar. Se enfrenta, sin duda, a la paradoja que recién veíamos, al verse abocado a poner en crisis aquello que, más que ninguna otra cosa, es [lo que funda] su trabajo -el encuadre mediante el cual señala y se orienta en el sinsentido. La paradoja, para decirlo claro, está en la bruta dicotomía entre lo que hace y puede hacer —esto es, aceptar el encuadre como lo que es y sumergirse en la esfera ilimitada de las posibilidades intrascendentes (es decir, la esfera de lo estético)—³⁷⁵ y lo que hace sentido, aunque no pueda hacerlo, y le pone efectivamente a construir una cardinalidad junto a otros en el mundo —esto es, renunciar a la razón que se funda en el oscurecimiento del sinsentido del que parte y que se afirma como autoridad. La salida a esta situación, como hemos visto, es sin heroicidad, ni liderazgo, ni superioridad de ningún tipo. Está, como diría Jan Verwoert, en la interrupción de la asertividad brutal del “sí puedo” a través de la performance de un “no puedo” performado en la clave de un “sí puedo”.³⁷⁶ Exhaustos y exuberantes. La vías se abren y proliferan sin cesar en todas aquellas ocasiones en las que la práctica artística es capaz de incumplir, no cooperar, ser reticente o no alinearse con el encuadre que produce y al mismo tiempo hacer sentido verdaderamente.

.....

375. VERWOERT, J., 2007. p. 91.

376. *Ibidem*, p. 94.

Coda.
Alrededor
del encuadre

0.

¿Cómo trabajo ahora?

Nos cuidamos y nos vigilamos

1.

¿Qué forma tiene la audiencia que produce el encuadre? Estamos entre iguales, aunque incidentalmente yo esté hablando [escribiendo] y proponiendo. Teniendo la última palabra, lo cual invalida en cierto modo lo que digo. ¿Se puede interrumpir? ¿Se interrumpe? Esto forma parte de la forma, del formato, de la configuración de cada evento o agrupación humana particular. ¿Cómo descubrimos la forma? ¿En qué momento la descubrimos?

2.

Desde el momento en que el encuadre empieza a trabajar, nos cuidamos y nos vigilamos. Un movimiento de aproximación y un movimiento de alejamiento. Esto tiene a su vez dos vertientes, que en sí mismas contienen una cierta tensión:

238

2.1.

Desde el lugar de quien [circunstancialmente] escucha y/o ve: Escuchamos a los demás desde la empatía, aunque no dejemos de juzgar. Acostumbramos a sentir una cierta obligación a entregarnos a esta forma de autoridad —débil, si se quiere— de quien dice o muestra. Aún sospechando de aquello que se nos dice o de aquello que se nos muestra, hay una voluntad de acompañar con el ánimo y la atención aquello que se nos ofrece. Esta compulsión, podríamos decir, es una parte esencial del proceso de comprender.

Ya sabes lo que dicen. Que solo podemos comprender el nido como un lugar cálido, confortable y seguro si suplantamos al pájaro,³⁷⁷ es decir, si hacemos un esfuerzo entrañable de aproximación a su psicología, si sentimos como propios su tamaño, sus músculos, sus huesos, sus órganos, sus plumas. De lo contrario no habría nada que justificara, para nosotros humanos, esa ilusión de calidez, protección y seguridad. Es por esto que, aunque hayamos visto perfectamente el nido entre los árboles, nos empeñaremos en admirar lo muy bien camuflado que está.³⁷⁸

Aproximación —querer comprender— y alejamiento —sospecha que se proyecta sobre lo que se nos ofrece—.

.....

377. BACHELARD, G., 1975. *La poética del espacio*. Santiago de Chile: FCE.

378. CODERCH, L., 2017. [SHELTER].

2.2.

Desde el lugar de quien [circunstancialmente] habla o muestra: cuando reclamamos la atención de los demás, ejercemos una responsabilidad. Tenemos que decidir qué hacemos con nuestras dudas.

En fin, no quería desaprovechar la ocasión de decir unas palabras, y por otra parte, es evidente que aquí hace falta alguna explicación. Siempre debería darse una explicación cuando se pretende ocupar el tiempo y la atención de la gente durante un rato, por poco que sea. Por otra parte, una vez has reclamado esa atención, es casi de mal gusto disculparse o dar explicaciones.

Pienso que, una vez has reclamado la atención de los demás, lo mínimo es mostrar algo de aplomo. Lo contrario puede ser patético. Yo por ejemplo a veces me dejo llevar por una especie de impulso empático, por una necesidad de agradar, tal vez. No lo digo como si esto fuera algo loable, sino todo lo contrario, pienso que es una especie de compulsión idiota. En alguna ocasión, formando parte de un grupo, digamos, de un público, por ejemplo, o de una clase, en esa circunstancia en la que de pronto el conferenciante o el profesor, ante el silencio general, pregunta con disgusto “¿Qué? ¿Nadie tiene nada que decir?”, he sentido la urgencia estúpida de levantar la mano y la he levantado efectivamente para constatar, una vez ya todo el mundo me estaba mirando, que no, que no tenía nada que ofrecer, nada que decir, nada que responder o preguntar. Y en ese momento no me queda más remedio, con disgusto, que encarnar en mi persona la falta común de ideas. Algo a lo que me he prestado hasta cierto punto en contra de mi voluntad, solo por un deseo abstracto de complacer. Otras veces,

sin embargo, el simple hecho de levantar la mano y mostrar una predisposición a hablar puede revestir lo que hagas a continuación de una cierta pátina de interés, o puede mover a los demás a mostrarse favorables a sea lo que sea que ofrezcas o digas.³⁷⁹

240 Aproximación —deseo de tener presencia en los demás—
y alejamiento —miedo a la vulnerabilidad que comporta exponerse—.

.....

379. CODERCH, L., 2016. *The Rainbow Statement*.

3.

Somos un espejo para los demás, y los demás nos devuelven una imagen de nosotros.

La vida que continúa por otros medios que la vida misma

4.

En primer lugar, imaginar la obra como el lugar de un encuentro o de una relación.

5.

Stiegler habla del soporte material —lo que él llama el suplemento, refiriéndose a todo producto cultural, sea técnica u objeto—, como “la vida que continúa por otros medios que la vida misma”.³⁸⁰ El suplemento economiza la muerte. El soporte material es el lugar de una relación, en el presente, con esa vida que continúa por otros medios que la vida misma, el lugar donde encontrarnos con esa otra vida, a la que conocemos a través de un soporte.

5.1.

En relación a esta idea hace falta puntualizar dos cuestiones. La primera, que este lugar y esta posibilidad de la relación y del encuentro, antes de que alguien produjera ese soporte particular, exteriorizándolo suplementariamente, no existía. Y en segundo lugar, el hecho de que la vida continúe por otros medios que la vida misma es independiente de que ese alguien que ha producido el soporte material esté todavía vivo o no.

5.2.

Sin embargo, la autoridad que establece el encuadre por lo general se fortalece con el tiempo y todavía más en el momento en que el artista —podríamos decir: la autoridad humana detrás del encuadre— desaparece. Una vez el artista desaparece la obra continúa ejerciendo esa autoridad por sus propios medios, lo que hace que en cierto modo sea más difícil de contestar.

.....

380. STIEGLER, B., 2010.

El arte «funciona» a través del tiempo, si bien no eternamente. Pero el artista está involucrado sólo durante un tramo del camino. Desaparece, le deja su obra a un público al que no conocerá. Lo que sucede una vez que la obra ha sido producida no puede ser determinado por la voluntad artística.³⁸¹

6.

El encuentro que se da con esa otra “vida que continúa por otros medios que la vida misma” en la obra, no se da en condiciones de igualdad.

6.1.

El primer motivo es porque el encuadre —la configuración material y formal de la obra, condición misma de posibilidad de esa relación—, determina en gran medida el modo en que la relación se establece: de qué se habla y de qué no se habla, quién puede hablar y quién no. Esa es su autoridad.

6.2.

También: porque acostumbramos a sentir una cierta obligación a entregarnos a esa autoridad. Aún sospechando de aquello que se nos muestra o de aquello que se nos dice, hay una voluntad de acompañar con el ánimo y la atención aquello que se nos ofrece. Esta compulsión, podríamos decir, es una parte esencial del proceso de comprender.³⁸²

6.3.

Por último, porque nuestra relación con el soporte viene muy a menudo determinada por la ilusión de profundidad o, para usar el término que emplea Boris Groys en su *Fenomenología de los medios*, el efecto de infinitud.³⁸³ Este efecto es el producto mismo de nuestra intuición de que hay una subjetividad que se oculta tras la superficie visible del soporte material, una subjetividad que nunca es accesible directamente. Como permanece oculta, es potencialmente infinita.

.....
382. Ver punto 2.

383. Ver punto 8.

6.4.

Puntualizar que esa subjetividad de la que habla Boris Groys no es el equivalente de “la vida que continúa por otros medios que la vida misma”. La subjetividad es un producto psicológico. La “vida que continúa por otros medios que la vida misma” está en la simple constatación de la existencia del soporte o del objeto.

Me miran, y piensan que también yo sé

7.

Estamos entre iguales, intentando formular un sentido y buscando un sentido propio en aquello que otros señalan. Es desde este lugar que debería entenderse la práctica artística. Octavi Comeron escribe que el espacio del arte se abre en la triangulación particular entre Lenguaje, Vida y Trabajo.³⁸⁴

247

.....
384. COMERON, O., 2007. *Arte y postfordismo: notas desde la fábrica transparente*. Madrid: Trama.

8.

El efecto de infinitud o la ilusión de profundidad es la forma propia de producción de valor de la práctica artística —y no estoy hablando aquí de valor monetario, que se genera por otros mecanismos en interrelación con el mercado.

8.1.

248

¿Cómo se produce este valor? La posibilidad de que tenga que ver con la mediación, con la distancia, con la oscuridad. Todo aquello que hace que las cosas estén disponibles para la especulación.

Cuando alguien conocido se va al extranjero una temporada —a trabajar, a estudiar—, la primera ganancia que esa persona obtiene es el producto de la distancia misma ante los ojos de los demás.³⁸⁵

8.2.

La ilusión de profundidad o el efecto de infinitud es un fenómeno estrechamente relacionado con la condición mediática del arte.

El “efecto de infinitud” es un efecto absolutamente artificial, creado por medio de la representación de lo exterior en lo interior. Ni lo exterior ni lo interior son, en cuanto tales, infinitos. Sólo la representación de lo exterior en lo interior crea el sueño de la infinitud, y sólo ese sueño es realmente infinito.³⁸⁶

Este efecto se da siempre en nuestra relación con el soporte. Este efecto es el producto mismo de nuestra intuición de que hay una subjetividad que se oculta tras la superficie visible de ese soporte material, una subjetividad que nunca

385. CODERCH, L., 2014. *Oro*.

386. GROYS, B., 2008. p. 19.

es accesible directamente. Como permanece oculta, es potencialmente infinita.

[People in here, they know just what to do
they look at me, and they think that I know too]

Si te fijas, estas palabras incluyen, de forma implícita, la posibilidad de que los demás tampoco sepan lo que hacen. Es por esto que las canto para que me hagan compañía en momentos de dificultad. El problema de mi desorientación me parece de pronto un poco distinto. Ese sentimiento de nostalgia del que te hablaba al principio era, creo yo, la nostalgia de la profundización, de la densidad, de lo sustantivo. Una sabiduría que veo en los demás, pero nunca en mí. Pienso ahora que, a mis ojos, los demás siempre tendrán una autoridad de la que yo carezco, siempre parecerán saber todo lo que yo no sé. Pero es solo una ilusión, porque me miran, y piensan que también yo sé.

249

[they look at me, and they think that I know too]³⁸⁷

8.3.

La posibilidad de que este efecto puede conseguirse tanto por la simplicidad extrema —la superficie mediática prácticamente no está articulada, y por esta razón se resiste a cualquier interpretación simple o bien se muestra disponible para acoger múltiples significados— o por la complejidad extrema —la superficie mediática está tan articulada y tiene tantas vías de escape que es imposible mantener todos sus posibles significados presentes a un mismo tiempo—.

.....
387. CODERCH, L., 2017. [SHELTER].

8.4.

La posibilidad de que existan dos tipos de artistas: A) Los que intensifican la complejidad y B) los que intensifican la simplicidad. O, rebajando la intensidad de la afirmación, que estos sean rasgos predominantes en su trabajo. A modo de divertimento:

250

Vito Acconci es del tipo B

John Baldessari es del tipo B

Luz Broto es del tipo B

Lúa Coderch es del tipo A

Hanne Darboven es del tipo A

Pedro G Romero es del tipo A

Sherrie Levine es del tipo B

Gabriel Pericàs es del tipo A

...

8.5.

¿Hay una superioridad de unas estrategias sobre las otras?

Lo que se muestra y lo que se oculta

9.

¿Qué cantidad de trabajo hace falta para producir una imagen? Llegué a esta pregunta del siguiente modo:

Hace unos cuantos años —muchos, hablo de la infancia, digamos que a los cinco o seis años— pasé por una etapa en la cual no quería lavarme. El agua me gustaba, sí, pero no quería pasar por la obligación diaria de la ducha. Simplemente no quería hacerlo. En vez de protestar y enfrentarme a mis padres, se me ocurrió una estrategia distinta para librarme de esa rutina molesta. Me encerraba en el baño y, uno tras otro, producía cada uno de los indicios de una ducha: abría el grifo del agua caliente y la dejaba correr un buen rato para que llenara la habitación de vapor, salpicaba de forma estratégica las paredes y el suelo, me mojaba los pies y dejaba las huellas en la alfombrilla, y así. Por descontado que este procedimiento era mucho más laborioso y costoso en lo que a tiempo se refiere que si, por el contrario, hubiese decidido ducharme de verdad. Pero al final de todo este proceso lo que había logrado era producir una imagen.³⁸⁸

251

.....
388. CODERCH, L., 2015. *Hasta que tenga sentido*.

9.1.

Lo que importa aquí es la relación que hay entre lo que se muestra y lo que se oculta. Hace falta pensar en los maestros antiguos. Por ejemplo, hace falta pensar en la danza grácil —y al mismo tiempo severamente precisa— de Fred Astaire y Cyd Charisse en el parque, bajo las estrellas.³⁸⁹ Más que en la danza misma, hace falta pensar en todos los intentos fallidos que quedan fuera de la imagen, o por debajo suyo. La obra, ¿tiene que ser impecable? ¿Qué es lo que no muestra una obra impecable?

252

Me acuerdo ahora de una escena de una película que se llama *El truco final*. Es una película relativamente reciente. Esta película está ambientada en el momento cumbre de los espectáculos de magia, en el cambio de siglo pasado, justo antes de que el cine se impusiera como el espectáculo por antonomasia. En una escena bastante al principio vemos a dos aprendices de mago, rivales entre sí, que reciben un consejo de otro mago más mayor que es una especie de mentor para ellos. El consejo que les da es que, como parte de su aprendizaje, vayan a ver el espectáculo de otro mago, un anciano mago chino. Efectivamente, una noche acuden a ver el espectáculo de este mago. En el escenario aparece un señor físicamente muy decrepito que se mueve con mucha dificultad por el escenario, como renqueante y con un balanceo curioso. Va vestido con un a túnica tradicional china, y lleva una larga trenza cana y una especie de birrete. Durante su actuación el mago chino sacude una especie de trapo o de manta, y cada vez hace aparecer algo de debajo de la tela. En el momento culminante del espectáculo, ante el asombro de los espectadores,

.....
389. MINNELLI, V., 1953. *Dancing in the stars*.

hace aparecer de detrás del trapo una gran pecera con agua y un pez vivo dentro. Conmovidos por la dificultad del truco, y tratando de adivinar su mecanismo oculto, los dos jóvenes magos se quedan un rato merodeando por el teatro. Cuando el anciano mago chino sale renqueante del edificio lo siguen hasta su coche y lo ven subir con dificultad y partir. Al cabo de unos días y después de darle muchas vueltas uno de los dos magos descubre el mecanismo secreto del truco de la pecera. En conclusión: el mago ni es viejo, ni es cojo, ni está así de decrepito. Simplemente ha puesto su vida entera al servicio de ese truco. Para poder caminar por el escenario con una pecera llena entre las piernas sin que nadie sospeche, camina siempre, dentro y fuera del escenario, como si llevara una pecera llena entre las piernas. Esta pequeña historia, que vendría a ser, según he podido entender, una especie de alegoría de la película entera, parece querer insistir en la cantidad de trabajo oculto que hace falta para producir ese momento de asombro en la audiencia, que, en este caso, vendría a ser la vida entera de ese señor. Parece querer decir, efectivamente, que se trata de ocultar mucho más de lo que muestras.³⁹⁰

9.2.

Hablando de magia, dos ejemplos: El primero es *Leap into the Void*³⁹¹ de Yves Klein. Según Alan Jones,³⁹² Klein hizo circular dos versiones distintas de la misma fotografía —una con un ciclista en segundo plano y otra sin—, para revelar su naturaleza de construcción. El segundo es

390. CODERCH, L., 2016. *The Rainbow Statement*.

391. KLEIN, Y., 1960. *Leap into the Void*.

392. Ver AUSLANDER, P. 2006.

*Telemística*³⁹³ de Christian Jankovski, un vídeo grabado de la señal de televisión en el que Jankovski llama en directo al programa de diversos videntes y tarotistas y les pregunta si será capaz de hacer un buen vídeo, si el trabajo que está preparando tendrá éxito cuando lo presente en la Bienal de Venecia. A lo que los videntes le responden, en general, que sí, que tiene ideas buenas y arriesgadas y que si sigue trabajando le irá bien —aunque no en el plano económico—. El vídeo, por supuesto, fue presentado en la Bienal de Venecia y tuvo el éxito que le habían pronosticado. No sabemos si ganó mucho dinero.

.....

10.

Hace falta pensar en la dimensión política de esta relación —lo que se muestra y lo que se oculta— y en cómo todo lo que se muestra es en verdad una encerrona. Pensar en si se puede trabajar de una forma que suponga una ampliación de las capacidades ofrecidas a todos.³⁹⁴

.....
394. RANCIÈRE, J., 2010.

La distancia que nos separa

11.

Aunque sea [o parezca] imposible, ambos estaremos obstinados en anular la distancia que nos separa.

Esta imagen se corresponde con el preciso momento en el que Fitzcarraldo se encuentra con los indios. No sé si recordaréis la película Fitzcarraldo. La película está ambientada a finales del siglo XIX, en el río Amazonas. Fitzcarraldo es un hombre blanco, europeo, es un excéntrico obsesionado por la ópera, y su fijación es llegar a construir un palacio de la ópera en plena selva. Para poder llevar a cabo su sueño debe conseguir una gran suma de dinero. Se le ocurre entonces un plan audaz, casi delirante. Planea adentrarse en la selva, en el territorio de una tribu india a la que todos temen, para explotar los árboles de caucho que crecen allí. Nadie ha osado antes adentrarse en esa parte de la selva, y él se propone cruzar esas tierras con un barco a vapor. Aquí es cuando llega la escena que os anunciaba. Están Fitzcarraldo y los tripulantes del vapor remontando poco a poco el río temerosos de encontrarse con los indios. Mientras se adentran en la selva y el río se va haciendo cada vez más estrecho, observan ansiosamente las orillas a lado y lado del barco. Todo está sospechosamente silencioso. Incluso los pájaros y los monos y las ranas parecen haberse callado. Fitzcarraldo entonces sube a la cubierta superior con su fonógrafo. Con la mano temblorosa pone uno de sus discos. La aguja crepita viajando por el surco. De pronto empieza a sonar una aria en el extraño silencio de la selva. La tripulación está expectante. El frente continuo de vegetación y árboles parece una pantalla. Una pantalla que puede

ocultar o mostrar, según el momento, las señales de un peligro al que permanecen atentos, y que tarde o temprano debe manifestarse en esa superficie.

Cuando finalmente aparecen los indios y se encuentran unos y otros cara a cara y sin saber todavía de sus respectivas intenciones, Fitzcarraldo extiende su mano al que parece el cabecilla de la tribu en un gesto dubitativo. El indio extiende a su vez la mano, pero no la estrecha, sino que, casi sin llegar a tocarlo, le acaricia levemente la palma con los dedos ligeramente extendidos.³⁹⁵

257

Estamos simultáneamente a los dos lados del encuadre.

.....
395. CODERCH, L., 2016. *The Rainbow Statement*.

12.

La idea de que nunca se trata verdaderamente de un gesto generoso por parte del artista, sino de que parte, antes que nada, de la voluntad de salvarse a sí mismo.

258

Para ilustrar de una forma bonita y metafórica esta idea de dejarse llevar, no sin cierto peligro, he tomado esta fotografía de una cosa que se llama juego de confianza. Es ese juego donde un grupo de personas forma un círculo y una persona situada en el centro se deja caer hacia atrás, confiando, de aquí el nombre del juego, que alguien la sujetará y no se estrellará contra el suelo. Forzando sin ningún pudor la analogía, podría dar a entender que la persona en el centro es el lector, que bajo la influencia del carisma del escritor se deja llevar por el fluir del relato; o bien, a decir verdad la persona que se deja caer también podría ser el escritor, que se lanza esperando que otros le recojan.³⁹⁶

.....
396. CODERCH, L., 2014. Oro.

13.

Todos los artistas son escapistas. Se trata, por lo menos, de ocultar las carencias. También para eso sirve el encuadre.

Como excusa para empezar una conversación diré que lo que yo quería era no equivocarme nunca, evitar como fuera la posibilidad de equivocarme, para llegar en todos los casos y bajo todas las circunstancias allí donde estás tú. Y, como en todos los trucos, el éxito depende, en parte, de conseguir una apariencia. Pensaba en el espectáculo de un mago, o en la sesión de un vidente, en que es la apariencia la que sostiene la confianza y la expectativa.³⁹⁷

259

Puede entenderse como un fraude [¿honesto?] y el encuentro puede ocurrir a pesar de todo.

.....
397. CODERCH, L., 2014. S/T.

14.

Entender la intencionalidad como anclada tanto del lado del qué como del quién.

Lo que *vosotros* leéis de lo que *yo* escribo no es lo que *yo escribo*, es lo que *vosotros leéis* de lo que *yo escribo*: la realidad de vuestras “percepciones externas”, de lo que *vosotros* percibís de mis escritos, no son mis escritos, son las producciones de vuestro flujo de conciencia, en el sentido puramente interno a vuestro flujo de conciencia que engendráis a partir de mis escritos. Si nuestras percepciones internas pueden coincidir, eliminando así la exterioridad (lo que constituye la comunidad científica ideal que Husserl más adelante llamará un *Nosotros trascendental*) es porque mis expresiones escritas tienen por objetivo un sentido ideal que *vosotros* tenéis-leéis *también* y que tratamos de completar juntos “livisibilizándolo”. La cuestión sería: ¿en qué condiciones podemos rellenar juntos una intencionalidad?

Mantenemos que esas condiciones, temporales, son tecno-lógicas.³⁹⁸

.....
398. STIEGLER, B., 2010. p. 303.

15.

Una vez más, somos todos iguales ante la desorientación. Dar sentido es una tarea que debe emprenderse desde la solidaridad.

no se trata de emancipar al espectador, sino de reconocer su actividad de interpretación activa. De hecho, es más bien a los intelectuales y a los artistas a los que habría que emancipar en primer lugar, liberándolos de la creencia en la desigualdad en nombre de la cual se atribuyen la misión de instruir y hacer activos a los espectadores ignorantes y pasivos.³⁹⁹

261

.....
399. RANCIÈRE, J., 2010.

16.

Acerca de una aproximación fenomenológica, decir que, pese a todas las dudas que suscita, la fenomenología se deja practicar y reconocer, y resulta útil para rendir cuenta del espacio, del tiempo y del mundo “vividos”, sobre todo describiendo, más que explicando o analizando. Como dice Merleau-Ponty en su introducción a la *Fenomenología de la percepción*,⁴⁰⁰ las perspectivas se superponen, las percepciones se confirman, aparece un sentido, y ésta es la racionalidad que aparece en la intersección de mis experiencias con las de los demás, por el engranaje de unas con otras. Un prodigio, el de la conexión de las experiencias, al que asistimos cotidianamente.

262

.....
400. MERLEAU-PONTY, M., 2009. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. Tel, 4.

En solidaridad, ¡salud y hasta pronto!

Bibliografía

AAVV, 2011. *Desacuerdos 6: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Actar.

AAVV, 2012. *Katalog:: das Begleitbuch*. 3/3: dOCUMENTA (13), neue Ausg. Ostfildern: Hatje Cantz verl.

AAVV, 2010. *Pre-specifics: Access XI*. Eindhoven: Onomatopée.

AAVV, 1994. *The Duchamp Effect*. *October*, MIT Press, vol. 70.

266

ACCONCI, V., 2004. *Vito Hannibal Acconci studio*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

AGAMBEN, G., 2010. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos.

— 2005. *Profanaciones*. Barcelona: Editorial Anagrama.

ALONSO GARCÍA, L., 2002. FLUSSER, Vilém. Una filosofía de fotografía. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, no. 29, p. 249-252. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15135/14976> [Revisado: 10 junio 2017].

AUSLANDER, P. 2006. *The Performativity of Performance Art Documentation*. *Performing Arts Journal*, vol. 28, no. 3, p. 1-10. Disponible en: <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj.2006.28.3.1#WARShNyocu0> [Revisado: 10 junio 2017].

AUSTIN, J.L., 2009. *How to do things with words: [the William James lectures delivered at Harvard University in 1955]*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press.

BACHELARD, G., 1975. *La poética del espacio*. Santiago de Chile: FCE.

BAL, M., 2009. *Conceptos viajeros en las Humanidades*. Murcia: CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

BALDESSARI, J., 2009. *John Baldessari: pure beauty*. Los Angeles; Munich ; New York: Los Angeles County Museum of Art; DelMonico Books/Prestel.

BARTHES, R., 2007. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BAUMAN, R., 1975. Verbal Art as Performance. *American Anthropologist*, 77, p. 290-311.

BENJAMIN, A.E., 2005. Framing Pictures, Transcending Marks: Walter Benjamin's 'On Paintings, Signs and Marks'. En BENJAMIN, A.E. y RICE, C. (eds.), 2009. *Walter Benjamin and the architecture of modernity*. Prahran, Vic: re.press. Anamnesis. p. 129-146.

BENJAMIN, W., 1931. Small History of Photography. En LESLIE E. (ed.), 2015. *On photography*.

— 1998. *The origin of German tragic drama*. London. Verso.

BERGER, J. (ed.), 1972. *Ways of seeing*. London, Harmondsworth: British Broadcasting Corporation; Penguin.

BERGSON, H., 1993. *Le rire, essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France.

BOURRIAUD, N., 2013. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

BREA, J.L. 2004. *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac. Ad Hoc. Ensayo, 3.

BUCHLOH, B.H.D., 1990. Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*, MIT Press, vol. 55, p. 105-143.

BUREN, D., 1973. *5 Texts*. New York: The John Weber Gallery.

BUSKIRK, M., 1994. Interviews with Sherrie Levine. *October*, MIT Press, vol. 70, p. 99-112.

BUTLER, J., 2011. *Bodies that matter: on the discursive limits of «sex»*. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge. Routledge classics.

CHAROLLES, V., 2013. *Philosophie de l'écran: dans le monde de la caverne*. Paris: Fayard.

CONLEY, T. 1981. A Message Without a Code? *Studies in 20th Century Literature*: Vol. 5: Iss. 2, Article 4. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1102> [Revisado: 10 junio 2017].

COMERON, O., 2007. *Arte y postfordismo: notas desde la fábrica transparente*. Madrid: Trama.

— 2007. *La fábrica transparente. Arte y trabajo en la época postfordista*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.

COMOLLI, J.-L., 2012. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique*. Lagrasse: Verdier.

CRARY, J., 2001. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. S.I.: MIT Press.

CRIMP, D., 1979. Pictures. *October*, MIT Press, vol. 8, p. 75-88.

— 1980. The Photographic Activity of Postmodernism. *October*, MIT Press, p. 91-101.

CROWTHER, P., 2009. *Phenomenology of the visual arts (even the frame)*. Stanford, Calif: Stanford University Press.

CULLER, J., 1989. *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*. Oxford: University of Oklahoma Press.

DANTO, A.C., 1996. *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Seventh printing. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.

— 2013. *What art is*. New Haven: Yale University Press.

DERRIDA, J. y STIEGLER, B., 2002. *Echographies of television: filmed interviews*. Cambridge, UK: Malden, MA: Polity Press; Blackwell Publishers.

DERRIDA, J., 2013. *Artes de lo visible (1979-2004)*. Pontevedra: Ellago Ediciones.

— 2001. *La Verdad en Pintura*. Buenos Aires: Paidós. Espacios de saber.

— 1988. *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

DÉOTTE, J.-L., 2012. *¿Qué es un aparato estético?: Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

DICKIE, G., 1969. Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, No. 3, p. 253-256.

DIDI-HUBERMAN, G., 2007. *La Imagen mariposa*. Barcelona: Mudito & Co.

— 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

FLUSSER, V., 2015. *El universo de las imágenes técnicas: elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

— 1990. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas: Sigma.

— 2012. *Sinopsis de tres ensaios*. Disponible en: <http://flusserbrasil.com/art249.pdf>. Art. 249. [Revisado: 10 junio 2017].

FOSTER, H., KRAUSS, R.E., BOIS, Y.-A. y BUCHLOH, B.H.D., 2006. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos: Akal Ediciones.

FOSTER, H., 2004. *Diseño y delito y otras diatribas*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones.

269

— 1994. What's Neo about the Neo-Avant-Garde? *October*, MIT Press, vol. 70, p. 5-32.

FOUCAULT, M., BOUCHARD, D.F. y SIMON, S., 20. *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press. Cornell paperbacks.

FOUCAULT, M., 1988. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.

— 1971. The Discourse on Language. En ADAMS, H. y SEARLE, L. (eds.), 1986. *Critical theory since 1965*. Tallahassee: Florida State University Press.

FRASER, A., 1985. From the Archives: In and Out of Place. *Art in America*, vol. Jun. 1985 Issue. Disponible en: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/from-the-archives-in-and-out-of-place/> [Revisado: 10 junio 2017].

FRIED, M., 1998. *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press.

GARCÉS, M. Más allá del acceso: el problema de cómo relacionarse con el conocimiento. En RODRÍGUEZ, M., WHAT, HOW AND FOR WHOM (ORGANIZATION) y MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (eds.), 2014. *Un saber realmente útil*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

— 2013. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra. Serie general universitaria, 131.

GELL, A., 1996. Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps. *Journal of Material Culture*, vol. 1, p. 15-38.

GOFFMAN, E., 2006. *Frame analysis: los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

GRAY, C., 2004. *Visualizing research: a guide to the research process in art and design*. Aldershot, Hants, England ; Burlington, VT: Ashgate.

GREENBERG, C., 1999. *Homemade esthetics: observations on art and taste*. New York: Oxford University Press.

GROYS, B., 2008. *Bajo sospecha: una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos.

— 2002. *Sobre lo nuevo*. Artnodes. Disponible en: <http://doi.org/10.7238/a.v0i2.680>. [Revisado: 10 junio 2017].

— 2005. *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.

GUASCH, A.M., 1997. *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995*. Barcelona: Del Serbal. Cultura artística, 11.

— 2002. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Ed. Alianza forma, 145.

HARMAN, G., 2015. *Hacia el realismo especulativo: ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja negra.

JACOBS, S., 2011. *Framing pictures: film and the visual arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Edinburgh studies in film.

JAMESON, F., 1994. *The seeds of time*. New York: Columbia University Press. The Wellek Library lectures at the University of California, Irvine.

KAPROW, A., 1993. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press. Lannan series of contemporary art criticism, 3.

LEBENSZTEJN, J.-C., 1988. Framing Classical Space. *Art Journal*, vol. 47. Issue 1: The Problem of Classicism, p. 37-41.

LECOLE-SOLNYCHKINE, S. y DESPAX, A., 2007. Excroissances du séquoïa de Vertigo dans La Jetée et L'Armée des 12 singes. *Entrelacs*, no. 6, p. 59-69.

LIPPARD, L.R., 1997. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press.

MACCANNELL, D. 1999. *The tourist: a new theory of the leisure class*. Berkeley: University of California Press.

MCLUHAN, M. y MCLUHAN, E., 1988. *Laws of media: the new science*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press.

MCLUHAN, M., 1969. *The Playboy Interview: Marshall McLuhan*. Playboy Magazine. Disponible en: http://www.mcluhanmedia.com/m_mcl_inter_pb_03.html. The Marshall McLuhan Center on Global Communications [Revisado: 10 junio 2017].

— 2013. *Understanding media: the extensions of man*. New York: Gingko Press.

MERLEAU-PONTY, M., 2009. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. Tel, 4.

MINISSALE, G., 2009. *Framing consciousness in art. Transcultural perspectives*. Amsterdam: Rodopi.

MORRIS, R., 1993. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass. : New York, N.Y: MIT Press ; Solomon R. Guggenheim Museum.

O'DOHERTY, B., 1986. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Santa Monica: Lapis Press.

O'GORMAN, M., 2010. Bernard Stiegler's Pharmacy: A Conversation. *Configurations*, vol. 18, no. 3, p. 459-476.

ORTEGA Y GASSET, J., 1963. Meditaciones sobre el marco. En *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente, t. II.

OWENS, C., 1994. *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. S.l.: University of California Press.

PERETZ, E., 2017. *The off-screen: an investigation of the cinematic frame*. Stanford, California: Stanford University Press. Meridian: crossing aesthetics.

RANCIÈRE, J., 2009. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

— 2010. La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada. *Público*. 14 mayo 2010. Disponible en: <http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>. [Revisado: 10 junio 2017].

— 2006. *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. London ; New York: Continuum.

SARTRE, J.-P., 1998. *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*. Buenos Aires: Losada.

SCHAPIRO, M., 1972. On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 6, no. 1, p. 9.

STEYERL, H., 2009. In Defense of the Poor Image. *e-flux journal* #10
Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> [Revisado: 10 junio 2017].

STIEGLER, B., 2010. *La técnica y el tiempo. II. La desorientación*. Hondarribia: Hiru.

— 2005. *Pasar al acto*. Hondarribia: Hiru.

STOICHITA, V.I., 2000. *La Invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Serbal.

TAGG, J., 2009. *The disciplinary frame: photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

TALBOT, W.H.F., 1844. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans. Disponible en: <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf>. Project Gutenberg [Revisado: 10 junio 2017].

TUCKER, Marcia. John Baldessari: Pursuing the Unpredictable. En *John Baldessari*. 1981. The New Museum, New York & University Art Galleries, Wright State University. Dayton, Ohio: Robert and Elaine Stein Galleries, Wright State University. Disponible en: http://corescholar.libraries.wright.edu/restein_catalogs/4/. [Revisado: 10 junio 2017].

VARTO, J., 2009. *Basics of artistic research: ontological, epistemological and historical justifications*. Helsinki: University of Art and Design Helsinki. Publication series of University of Art and Design Helsinki. B, 94.

VERWOERT, J., Exhaustion and Exuberance. Ways to Defy the Pressure to Perform. En BAILEY, S. y ABU ELDAHAB, M., 2007. *Dot Dot Dot 15*. Hague, The Netherlands; New York, NY.

WALLIS, B. (ed.), 2001. *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones.

ZOLGHADR, T., 2016. *Traction: an applied and polemical attempt to locate contemporary art*. Berlin: Sternberg Press.

Lúa Ruiz-Giménez Coderch
2017

POLÍTICA DEL ENCUADRE: ESPACIOS DE ENUNCIACIÓN CRÍTICA EN LAS PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

TESIS DOCTORAL DE: LÚA RUIZ-GIMÉNEZ CODERCH
DIRECTORA: ALICIA VELA CISNEROS
TUTORA: ANTÒNIA VILÀ MARTÍNEZ

PROGRAMA DE DOCTORADO: H0907 — ESTUDIS AVANÇATS EN PRODUCCIONS ARTÍSTIQUES.
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: 100252 — ART EN L'ERA DIGITAL. TIPO DE TESIS: C.-MIXTA

BARCELONA, 2017.

ESTA TESIS SE HA REALIZADO EN LA FACULTAT DE BELLES ARTS DE LA UNIVERSITAT DE
BARCELONA GRACIAS A UNA BECA DE FORMACIÓN DE PROFESORADO UNIVERSITARIO
DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE EN EL PERÍODO 2013-2017.