



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Desmaterialización de los elementos de trascendencia en el lenguaje de las nuevas tecnologías

Amparo Sard

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

DESMATERIALIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS DE TRASCENDENCIA
EN EL LENGUAJE DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS _ AMPARO SARD

Directora_

Dra. Antònia Vilà Martínez

Programa de Doctorado_

Estudios Avanzados en Producciones Artísticas

Línea de investigación_

Arte en la era digital

Sublínea de investigación o temática principal_

Arte y tecnología

Tipo de tesis_

Mixta

AGRADECIMIENTOS

Dar sentido a todo los conocimientos adquiridos ha implicado muchos debates con los que me rodean, en todos los ámbitos. A ellos les dedico el esfuerzo que a supuesto este proyecto, porque sin ellos no habría sido posible.

A Antònia Vilà, por su complicidad a la hora de entender los tiempos de una artista nómada, por el impulso que a supuesto contar con ella para poder concluir este proyecto, pese a la constante competencia laboral que implicaban mis exposiciones, por la alegría que ha supuesto siempre hablar con ella y por su conocimiento siempre enriquecedor.

A Fernando Gómez de la Cuesta por poner la *Luz* a toda la *Sombra* del *Tiempo* de nuestro trabajo del proyecto expositivo.

A Yolanda Peralta y a todo el equipo de Tenerife Espacio de las Artes.

A todos mis galeristas por su paciencia.

A mis padres, a mi familia y amigos por su constante apoyo.

INDICE DE CONTENIDOS

Introducción_

Capítulo 1_ Aportaciones tecnológicas. Conceptos y términos. _ p.17.

1.1_ Evolución hacia el ordenador y los metamedios.
Breve historia de la automatización.

1.2_ Un nuevo escenario interdisciplinar.

1.3_ El collage expandido.

Capítulo 2 _ Acotaciones entre los nuevos medios tecnológicos y “lo siniestro”. _ p. 55.

2. 1_ Lo siniestro, la metáfora y la búsqueda de la información.

2. 2_ El desprestigio de la imagen.

2. 3_ Cuatro modelos de un marco referencial.

_ James Turrell.

_ Mike Kelley. La imagen signo.

_ Cindy Sherman.

_ Joana Vasconcelos. La excepción que confirma la regla.

_ Anish Kapoor.

Capítulo 3 _ Conexiones entre intuición y trascendencia. De lo siniestro del Todo a lo siniestro primitivo. _ p.191.

3.1 _ La extrañeza o error como valor añadido.

3.2 _ La inconsciencia en la memoria del error.

3.3 _ La revelación del cambio como verdad absoluta y trascendente.

3.4. _ Reacciones materiales en la era de las nuevas tecnologías.

Capítulo 4 _ La complejidad poética en el proceso de producción y exposición. *Luz. La sombra del tiempo.* _ p. 225.

4.1 _ Proceso de producción y exposición.

4.2 _ Conexiones siniestras con las obras de Arte-media.

4.2.1 _ Screenshapes: y la intrascendencia de las imágenes (sala 4).

4.2.2 _ Paisaje de luces y la amplificación de los sentidos (sala 5).

4.3_Conexiones siniestras en el regreso a la materia. Lo siniestro en la materia.

4.2.1_Los papeles perforados. Confusión entre objeto y ser vivo (sala1).

4.2.2_Inteligencia emocional. Lo amorfo y lo gore (salas 2 y 3).

4.2.3_Paisaje desubicado. Lo inabarcable (sala 3).

Conclusiones_ p. 313.

Bibliografía_ p. 322.

INTRODUCCIÓN

El artista es un individuo que nada en el mar de las emociones y que sabe cómo conseguir con éstas que las obras trasciendan. Pero en la era tecnológica el tratamiento y función de las imágenes ha evolucionado tanto que el artista lo percibe, y se adentra en un nuevo camino para percibir i sujetar mantener una búsqueda y un sentido de la trascendencia. Por ese motivo, esta tesis comienza centrándose en el nexo que se crea entre emociones, el sentido de trascendencia e imagen, para comprender que la revelación de verdad es precisamente lo que despierta que una imagen posea trascendencia, pero cómo dicha iluminación aportada por la imagen, ahora se percibe de diferente manera. La imagen ha cambiado. En esta última afirmación nos referimos a que los mecanismos de revelación de conocimiento han evolucionado a lo largo de la historia. Para llegar a ese punto, abordaremos cómo las tecnologías y la ciencia se han posicionado por delante de *la verdad* tal y como la conocíamos hasta ahora. Lógicamente, todo este cúmulo de sucesos ha dado desenlaces dramáticos a la hora de experimentar la trascendencia en la obra de arte; comprobaremos que se nos presenta una obra que estimula las emociones, unas emociones que a su vez nos hacen recurrir a la intuición -tanto por parte del artista como del espectador- para conseguir una respuesta, una verdad.

Pero en esta tentativa de rodear los aspectos conceptuales que fundamentan la motivación del artista en su compromiso de enlazar la realidad en la emoción y su verdad, que se enmarca en el examen de la tecnología como instrumento en que desarrollar una nueva narratividad, se esconden otros objetivos en este ensayo. Frente a la complejidad tecnológica, el objetivo general de esta tesis es descubrir dónde está el alma de lo que se presenta hoy ante nuestros ojos. Dicho así puede parecer un planteamiento demasiado subjetivo o personal, pero

no resulta tan difícil comprender la importancia del vínculo alma/artista para que una obra creada cobre sentido. El alma que mueve al artista y que trasciende al espectador.

Para ello la presente tesis consta de dos partes, una inicial cuyo propósito es reflexionar sobre esa complejidad de la realidad artística que estamos viviendo, con la evidente omnipresencia del arte de tecnologías en el arte contemporáneo, tanto para la ideación o fabricación de las obras que se ayudan de ellas, como en la lectura que las mismas obras pueden dar, una combinación que no pone de relieve a simple vista las motivaciones que genera la interacción de interdisciplinariedad; y una segunda parte, donde se pretende analizar la complejidad poética y del proceso de producción y exposición a la que se ve sometido el artista contemporáneo. Para esta segunda fase se utilizará mi exposición *Luz. La sombra del tiempo*, llevada a cabo en Tenerife Espacio de las Artes, exposición que se inauguró el 9 de noviembre de 2016.

La primera consideración a tener en cuenta en la metodología ha sido dibujar una tesis a partir de las preguntas e inquietudes en relación al arte y el contexto que vivimos, o mejor dicho, que me ha tocado vivir como artista que siente el cambio y traslado del sentido de dicha trascendencia. La búsqueda de la trascendencia en la imagen de hoy, de lo que está por encima de otras apreciaciones, de lo que nos "despierta el interés". Desde un punto de vista filosófico, el concepto de trascendencia incluye la idea de superación o superioridad, en la tradición filosófica occidental en cambio, hay una sutileza que da muchas pistas de cómo concluirá esta tesis: la trascendencia supone un "más allá" del punto de referencia. Trascender significa la acción de "sobresalir", pero también pasar de "dentro" a "fuera" de un determinado ámbito, superando su limitación o clausura. Esas limitaciones van siendo modificadas en el ser humano a medida que va transcurriendo la historia. El cristal con el que miramos la obra de arte puede cambiar de color según nuestros conocimientos adquiridos, que a su vez dependerá de otros condicionantes como la sociología, antropología o evolución científica, por ejemplo. No podremos abarcar todos los *colores del arcoíris* posibles desde que sale y se esconde en el horizonte, pero sí cierta variedad que nos permita vislumbrar una perspectiva lo suficientemente amplia como para poder sacar conclusiones. Es importante tener claro que el ser humano aprende, asume y evoluciona hacia nuevos horizontes de percepción. Horizontes que no siempre son explicables, por ese motivo la filosofía de Freud –entre otros- sirve a menudo de punto de referencia en esta

tesis, para poner un entendimiento al comportamiento humano conocido y ampliamente estudiado. Que nos permita ir "más allá", de salir de "dentro" a "fuera".

El primer capítulo girará en torno a la consideración de que el *color del cristal* con el que miramos dependerá de una *nueva lectura*, necesaria en el arte de nuevas tecnologías. Para ello, y siguiendo la misma metodología, analizamos los desplazamientos que ha ido sufriendo la idea o concepto de trascendencia en la imagen y/o la percepción que tenemos de esta imagen a lo largo de la historia, aunque desde la consideración del artista. Un artista que con una extremada sensibilidad percibe los cambios y los adapta a la creación. Posibilitando el cambio de paradigma no solo en la creación sino en la lectura.

Una breve historia de la automatización, de la evolución del ordenador y los metamedios, será suficiente para describir la actitud inconformista o *visionaria* del artista. Actitud que ha desembocado en este ambiente tecnológico que nos envuelve en el mundo del arte, donde las máquinas trabajan para el artista. Constataremos que se trata de un ambiente que nos aboca hacia un nuevo escenario interdisciplinar, concepto que como veremos, a su vez nos lleva directamente a la consideración del espacio del entorno de la obra, una situación que implicará descubrir y describir una nueva temporalidad: el tiempo de recorrido como condicionante de la percepción misma, así como algunas de sus consecuencias, como sucedió con la cámara fotográfica, que provocó un distanciamiento de la representación objetiva, pero también una detección y concepción del tiempo absolutamente nuevo, como puede ser la representación del propio tiempo. Éstos son solo ejemplos de una nueva realidad de las muchas que aparecen con la aplicación de las nuevas tecnologías al arte, una nueva realidad que crece con nuevas ramificaciones e infinitas conjugaciones, un nuevo escenario interdisciplinar, concepto que también identificaremos aquí. El tiempo y el espacio aumentan gracias a la interdisciplinariedad, entre otras cosas de internet y los navegadores cuya multimedialidad adyacente nos coloca como espectadores dentro de un collage expandido. Eso es, frente a una flexibilidad formal que implica una expansión no solo material, sino también sensorial. Nos enfrentamos así a las primeras consideraciones sobre que "el medio es el mensaje" como acertó a afirmar Marshall McLuhan¹, por eso

¹ McLuhan, M., Fiore, Q., 1998. *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Barcelona : Paidós Studio.

profundizaremos sobre la comunicación de la narratividad en las instalaciones. Ciertamente hay muchas narrativas, pero en esa nueva manera de narrar o entender lo que vemos, parece haber una interdependencia entre la metáfora y la condensación de información necesaria para comprender en la era de las nuevas tecnologías. Con todas estas apreciaciones, analizaremos los orígenes de la instalación y la nueva percepción del espacio/tiempo, comprobando que el artista –ahora multifacético– está frente a un nuevo medio. Un nuevo medio que implica desarrollar un nuevo entendimiento, como puede ser “un nuevo recorrido” de lectura para una nueva consideración del espacio que debe ser “leído”.

A partir de entonces, revisamos lo que podríamos considerar la historia de la amplificación del espacio, y cómo ésta desemboca en las instalaciones tal y como las conocemos hoy; con el objetivo de llegar a la conclusión de que experimentarlas supone una “experiencia introspectiva”. Una experiencia para la que la metáfora es necesaria. Así lo creemos gracias a las aportaciones de Eugeni Bonet, Julia Kristeva o Mijail Bajtin, quienes nos ayudarán a entender que la acumulación de tanta información a la que estamos sometidos hoy, nos obliga a desarrollar un análisis que funciona de manera muy similar a lo que en literatura se llama intertextualidad. El relato también sufre una expansión en el carácter acumulativo de la instalación, proporcionando cortes transversales a su lectura, que pueden aparecer como referencias a otro texto, tiempo o historia, por ejemplo. Autores como Ricoeur o Arendt, nos trazarán la posible respuesta de por qué frente a esa nueva manera de “leer” o acumular información, la metáfora se nos presenta como solución más eficaz: porque nos abre una nueva dimensión. Puesto que ella, nos permite poner cierta distancia para observar mejor el panorama, viajando en una realidad paralela a la realidad que necesita ser comprendida.

En el capítulo 2 se aborda directamente la eficacia o funcionamiento de la metáfora en el arte de los nuevos medios tecnológicos. Hemos mencionado la expansión espacial y sensorial en el collage del nuevo escenario interdisciplinar; pero es esta última, la sensorial, la que nos ayudará a continuar con el desarrollo de la tesis. El capítulo busca indagar, ahora sí con ayuda de Freud, Lacan o Trías entre otros, sobre el concepto de lo siniestro desde la perspectiva del psicoanálisis; no desde la estética, sino como territorio de análisis de las emociones del alma para detectar sus mecanismos. Una articulación que luego intentaremos aplicar en el arte de tecnologías. El objetivo del capítulo es pues,

explicar cómo la metáfora consigue hacer aflorar *lo sensorial*, para que nuestra comprensión resulte más rápida y selectiva. Como ya hemos adelantado, este cambio de funciones en la percepción del entorno trae consigo cambios drásticos, el desprestigio de la imagen en términos de trascendencia es uno de ellos. Al comprobar que la pérdida de trascendencia es en él la parte simbólica de la imagen, ahondaremos sobre cómo es *la sensación* de siniestro la que consigue transmitir trascendencia.

Entonces recurriremos a Didi-Huberman, quien nos introducirá en este capítulo valoraciones en torno a la importancia de *la temporalidad de una imagen*, muy parecida a la temporalidad experimentada en el recorrido de las instalaciones, aunque en este caso, nos servirá para hacer referencia a la memoria de la experiencia. Entenderemos cómo comprender mejor una imagen implica amplificar el significado de una imagen, y eso implica que una imagen puede ser también sensorial. Intentaremos demostrar pues, que se trata de una temporalidad que hace referencia a la experimentación de un momento para entender el sentido completo de lo que vemos, una verdad más cercana a lo que nos transmite la imagen, aunque la imagen se nos presente fija y sea la memoria la que nos da el movimiento de la imagen.

A partir de las reflexiones donde se toma en consideración la memoria, utilizaremos las definiciones de siniestro de Lacan y Freud entre otros, y nos arriesgamos a lanzar una hipótesis, que consiste en afirmar que al igual que aplicamos la *figurabilidad* –proceso por el cual creamos o sustituimos imágenes- en nuestros sueños, así procedemos con las metáforas con la misma función: poder concluir nuestras historias. Las metáforas posibilitarían con la asociación o aproximación el cierre y comprensión de una determinada narración frente a tanta información tecnológica, sea de lo conocido o de lo *desconocido* que se presenta en esta era tecnológica.

Es entonces cuando se decide buscar un marco referencial de diferentes artistas que funcionen como modelos de aproximación poética, que nos ayuden a analizar diferentes contextos donde lo siniestro esté presente, para observar las diferentes causas que puedan modificar una percepción en la historia del arte, diferentes *colores del cristal*. Para verificar cómo pese a dichas diferencias todos siguen un mismo patrón, que confirma que *lo sensorial* lo es por su condición de siniestro o *des-familiar*. Diferentes situaciones con diferentes tipos de siniestro, para asegurarnos de que es ahí –en lo siniestro- donde

encontramos la trascendencia. En la tensión sensorial de James Turrell, en el desconcierto que puede proporcionar la relación entre lo ético y lo estético en la obra de Kapoor, en la detección del peligro de la integridad ya sea física como encontramos en la obra de Mike Kelley, o social en Cindy Sherman. Cabe remarcar que el apartado de Joana Vasconcelos se aporta como ejemplo de excepción, que confirma que lo siniestro es nuestro objetivo a perseguir, para poder demostrar que la parte sensorial de la imagen debe ponerse en valor, lo que no sucede en su obra.

Es precisamente el apartado de Kelley el que tratará por primera vez la intención de diferenciar entre imagen símbolo e imagen signo en profundidad. Con autores como Yves-Alain Bois, Krauss, Peirce, Barthes o Gadamer se defenderá que la imagen símbolo ha ido perdiendo prestigio y eficacia en la transmisión de *verdad* o trascendencia, mientras que la imagen signo ha ido ganando terreno.

El tercer capítulo pretende dar credibilidad a que reconocemos la verdad gracias a que somos capaces de percibir una cierta tensión, que es la sensación de siniestro la que activa la tensión en nosotros, y que esa tensión. Se unen por primera vez los conceptos de tensión y trascendencia en la tesis. Un breve recorrido por la historia de la trascendencia, nos hará entender que la trascendencia está unida a la comprensión total de determinada narración o información, comprensión que pretende evitar dicha tensión. Una historia cerrada sin cabos sueltos. La historia de la humanidad evoluciona y hace que diferentes resortes deban reestructurarse para que podamos definir conceptos como el de trascendencia. Recordaremos algunos ejemplos que así lo constatan. Por ejemplo, hemos pasado de recurrir a la religión para conseguir atar los cabos sueltos a nuestro entendimiento y poder explicar el sentido de la vida, a apoyarnos en la filosofía; o más recientemente en la ciencia para hacernos más *verdadera* cierta información.

Es entonces cuando retomamos la definición de metáfora como la gran aliada par permitir la trascendencia. Autores como Ortega y Gasset ponen inicio a este capítulo para reescribir algunos pensamientos sobre cómo apresar la vida. También su discípula Zambrano y el *saber experiencial*, o Maillard quien defiende que no se puede hablar de una *razón objetiva*, ni de una filosofía con espíritu *científico* serán de gran ayuda para seguir desarrollando este capítulo.

Finalizaremos con las aportaciones de Najmanovich, en torno a que hoy *sentir es la emergencia*.

A partir de este capítulo se intentará dejar claro que sentimos porque percibimos el cambio, que nuestra intuición se despierta frente a lo siniestro que nos proporciona el reconocimiento de una tensión o cambio hacia lo desconocido. Consideraremos que la detección del cambio en sí mismo es la mínima verdad absoluta que podemos contemplar; el cambio se presenta como la verdad absoluta y trascendente. En este sentido, Henry Bergson hizo un estudio que ha resultado fundamental para esta tesis. El filósofo francés, quiso entender el cambio percibido en la intuición analizando la memoria vital, para ello hizo una serie de experimentos con la memoria de la materia, manipulándola, deformándola, y haciendo que luego ésta regresara a su origen. Aplicando esta hipótesis de la deformación de la materia y la memoria a nuestra tesis, conseguimos interesantes afinidades a muchas de las reacciones de los artistas y la obra que encontramos hoy en el arte.

A esta altura, el marco referencial conseguido con los artistas seleccionados nos habrá traído definiciones a modo deducciones, pero resulta interesante hacer una serie de comprobaciones en una situación menos subjetiva y más actual. Comprobaciones de las reacciones materiales en la era de las nuevas tecnologías. Se tomarán para ello algunas de las propuestas más comentadas en la última edición de la Bienal de Venecia, como son el Pabellón italiano, la doble exposición de Hirst, o el exposición *Intuition* en el Palazzo Fortuny.

El cuarto capítulo extenderá las comprobaciones a la complejidad poética en el proceso de producción y exposición en ese entramado que resulta la creación artística hoy. Para ello, puesto que mis prácticas artísticas son el espejo y respuesta de mi pensamiento artístico, la exposición *Luz. La sombra del tiempo* se irá desgranando con el fin de ir presentando el proceso de investigación que se ha dado a lo largo de su creación así como de nuestras conclusiones y puntos fuertes del estudio. Tratando de ponerlos en relieve a medida que vamos describiendo la muestra. Es por eso, un capítulo que materializa en el proyecto *Luz. La sombra del tiempo*, las claves de mi trabajo y que siguen constantes en mi emocionalidad; una perseverancia que ha hecho a lo largo del tiempo un recorrido: conocer e interpretar el contexto en el que vivo desde la percepción de mi emocionalidad. *Luz. La sombra del tiempo* es una exposición que

proyecta mis fantasmas en una dialéctica con el contexto contemporáneo, haciendo emerger el miedo y el dolor.

Por ese motivo comprendo que queda ampliado y justificado el análisis de mis propias emociones frente a la consideración de lo siniestro en las imágenes, se trata de tomar mis emociones como baremo en esta metodología, resultaba arriesgado pero necesario. *Sentir es la emergencia*, y así debían analizarse las imágenes. Se abrieron muchas puertas y reafirmaciones incluso dolorosas que no se han podido cerrar sin antes realizar un gran esfuerzo de prospección personal y de mucha conciencia implicada en los análisis. Pero pienso que al final, aún considerando que esta tesis ha resultado ser un ensayo poco convencional -por poner el foco en una reflexión sobre las emociones y dar tanta importancia a las emociones personales en esta tesis- que se ponen en relieve mediante el análisis de la idea trascendencia de la imagen, aparece un acercamiento a las prácticas artísticas que hace intuir y comprender mejor hacia dónde se dirige el arte hoy.

Resulta así más sencillo, entender y explicar cómo se posiciona el artista ante un gran número de cuestiones que no atañen solo el punto de vista histórico de la expresión singular o de un modo de trabajar, o las relaciones sociales, o como mecanismo de ejercicio de poder por parte de la burguesía, sino también como examina éste como elemento revolucionario, crítico con el orden establecido y al mismo tiempo lo *somatiza* en su obra. Así, contemplando al artista como agente activo en el cambio político o social, pero a la vez indagando ciertas claves como la consideración de la búsqueda de lo sensorial, he podido comprender por qué se producen dichas emociones que luego me afectarán a la hora de tomar decisiones en mi obra. Obra donde aparecen imágenes intrascendentes, que a su vez amplifican los sentidos, o repetidas sensaciones de confusión entre objeto y ser vivo, formas amorfas o incluso elementos o instalaciones inabarcables, como se describe en este último capítulo. La búsqueda de los indicadores que sustentan mi trabajo, las he investigado con más pertinencia durante la creación de esta exposición y su relato. Por consiguiente, la tesis dialoga permanentemente en lo que suponen mis interrogantes sobre: la condición humana y la huella de las dudas que surgen de pensar y filosofar sobre la existencia, aspirando a mostrarla desde fragmentos o temporalidades distintas, que pretenden crear una cadena de instalaciones donde a través del uso de la ficción, nos aproximan a una realidad aumentada.

Capítulo 1 _ APORTACIONES TECNOLÓGICAS. CONCEPTOS Y TÉRMINOS.

El ser humano y la etapa que le ha tocado vivir ha estado siempre ligado a los avances científicos y tecnológicos del momento, y sobre ellos ha girado su entorno social, laboral o en el caso que nos ocupa, el artístico. Cuando Unamuno dijo "*renovarse o morir*", no solo hablaba de una lógica de adaptación natural al progreso, esas palabras hacen también referencia a una realidad en la Historia del Arte y a una actitud por parte de un artista que, entre otras cosas, necesita sorprenderse con sus propios trabajos como motivación para seguir creando. McLuhan llega incluso a dotar a los artistas, que perciben los cambios en la percepción sensorial, de una capacidad o habilidad "especial" para buscar soluciones y llevar a cabo sus necesidades creativas. Según el teórico, los nuevos medios artificiales y sus efectos son generalmente inadvertidos por el hombre común durante sus períodos de innovación. Solamente personas como los artistas llegan a percibirlos inicialmente y no sin dolor. McLuhan retoma aquí las ideas románticas del artista hiperlúcido y en consecuencia le asigna el papel de alertar y preparar a la sociedad moderna para el cambio. Advierte que cuando el artista percibe las alteraciones causadas por un nuevo medio, reconoce que el futuro es el presente, y utiliza su trabajo para preparar el terreno².

El interés por nuevas vías para la realización de sus obras a dado verdaderas revoluciones para la comunidad artística. Como comprobaremos a continuación,

² McLuhan, M., Fiore, Q. y Agel, J., 1971. *Guerra y Paz en la Aldea Global*, Ediciones Martínez Roca: Barcelona, p. 17.

el artista ha ido creciendo junto a los nuevos descubrimientos y materiales, en ocasiones inventando ellos mismos lo necesario para realizar sus sueños. Pero esa inquietud por parte del artista y la progresiva incursión en las nuevas tecnologías hará que la obra de arte sufra drásticos cambios en su proceso de fabricación y como veremos, también en el concepto de la misma. Sol Lewitt ya hizo referencia a que ante la novedad, ante el uso de nuevos materiales o técnicas, "el concepto de una obra de arte puede implicar el material de una pieza o el proceso por medio del cual se realiza. Es preciso entender y aceptar una redefinición de un nuevo paradigma estético a partir de la ruptura del significante"³. Otro ejemplo muy útil para entenderlo es la *luz*, que ha evolucionado como material y como herramienta de trabajo para los artistas a lo largo de toda la historia del arte. Con las nuevas tecnologías los artistas ya no trabajan sólo con la luz natural o generada artificialmente por una bombilla, sino que incluyen elementos procesados de forma muy distinta como pueda ser una proyección de luz creada a partir de unos parámetros matemáticos en un programa de imagen realizado por ordenador. Hoy el material eléctrico forma parte de una nueva concepción de arte, confiriéndole nuevas líneas de expresión que han generado nuevas posibilidades estéticas. Han surgido y siguen surgiendo métodos de trabajo en la vertiente artística que mucho tienen que ver con lo que aporta la electricidad y su relación con la producción de luz en sus diferentes manifestaciones. En la actualidad "las artes electrónicas y mediales contribuyen a la afirmación de aquella poliexpresividad que ya anticiparon los artistas y portavoces del Futurismo, al hacerse eco de los hallazgos científicos y tecnológicos que se iban incorporando a los nuevos horizontes del arte y del conocimiento; en el cenit de la cultura de la electricidad y la velocidad, que, con el paso del tiempo, alumbró la era del bit y del chip, con el renovado futurismo del mundo digital"⁴.

Con el ejemplo de la evolución de la luz, no solo vemos como el artista inventa materiales, según sus necesidades, o cómo el material tiene la capacidad de adaptarse a las necesidades conceptuales como nos advertía LeWitt, también nos hace intuir que si echamos la vista atrás y valoramos la relación entre

³ LeWitt, S., Noviembre 17, 1970 – Enero 3, 1971. *Sol LeWitt*, catálogo de exhibición, Pasadena Art Museum, Traducción Florencia Fragasso.

⁴ Bonet, E., en el Cd-Rom: *ArteVisión – Una historia del arte electrónico en España*.

tecnologías y arte podremos percibir cómo paulatinamente se va gestando el cambio de paradigma.

Nos vamos hasta finales del siglo XVIII donde se inicia la Revolución Industrial. Por aquel entonces la principal fuente de poder venía de motores de vapor conectados a la máquina. Máquinas a motor, que se mueven por sí mismas y que generan movimiento. Que a su vez, como dice José Díaz Cuyas, nos traerán, no solo obras manufacturadas, sino también "imágenes, vistas y visiones, auténticas novedades producidas para el consumo de los ojos". En mismo ensayo Díaz Cuyas ya hace referencia al cambio de paradigma al que nos llevará la industrialización. Con un símil da a entender que la "nueva imagen" podría tener la categoría de auténtica máquina de vapor, "puesto que es también de la nube, como se verá, de donde procede su potencia." Interpretando con su alusión a la nube o al vapor que se refiere a la dificultad de vislumbrar y percibir cuando este interfiere en el acto de la visión. Nos adentra de esta manera en el mundo de lo desconocido⁵.

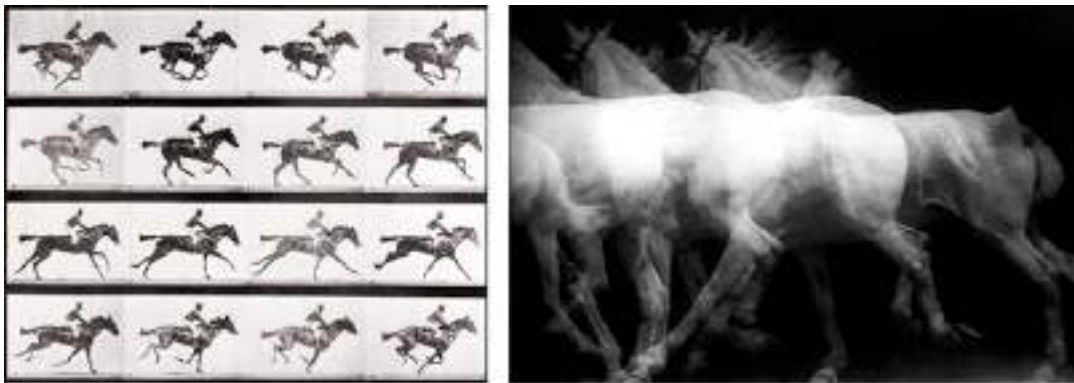
La motivación del artista vendrá promovida por la sorpresa proporcionada por los nuevos descubrimientos. Los Futuristas, las incursiones sonoras de Duchamp, el Dadaísmo o del Surrealismo nos sirven como ejemplo.

Desde los primeros años de la Revolución Industrial muchos de los movimientos de las Vanguardias empezaron a experimentar como elemento importante en la creación artística y esta experimentación configuró además una parte importante de su estética. Esta mentalidad experimental tecnológica fue más evidente a principios del siglo XX ya que muchos de los trabajos reflejaban la fuerte convulsión social que se vivía en el momento. Un largo e intenso periodo bélico que abarcaba la Primera y Segunda Guerra Mundial, el período de entre guerras y la posguerra.

En ese periodo vemos como las Vanguardias de principios de siglo se fascinaron por las máquinas a causa de la industrialización y a la migración de la gente a la gran ciudad. Algunos movimientos artísticos pronto se abrieron a la tecnología y a la utilización en sus trabajos dando paso al arte tecnológico, experimentos en los que se empezaba a plantear la obra de arte creada a partir de una máquina.

⁵ Díaz Cuyas, J. "Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y aeronauta" [en línea], <https://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/visiones_cuyas.pdf> [consulta: 10/2/2016].

A comienzos de siglo, las fotografías de imágenes en movimiento conseguidas por Muybridge y Marey, habían evolucionado hasta llegar a la "ilusión" del movimiento producido mecánicamente que es el cine. "En pocos años se desarrolló una estética de la imagen poética, y la imagen captada (o filmada), con la ayuda de Lászlo Moholy-Nagy y su contemporáneo Alfred Stieglitz, asumió la indiscutible legitimidad de una forma de arte. El arte y la tecnología, representados por la fotografía y el cine, iban a quedar definitivamente unidos mientras la dicotomía temática entre arte y vida iba desapareciendo gradualmente ante la ubicación de las máquinas"⁶.



Eadweard Muybridge, E. / Étienne-Jules Marey.

Una referencia más cercana la encontramos en Nam June Paik. Basada en el principio de Duchamp del "no arte" aplicado a la tecnología, concretamente a la televisión, Paik nos introduce en el Videoarte, definiéndolo como "el pasatiempo pasivo de la televisión en una creación activa". Él creó el término de televisión abstracta con frases como esta: "creo que entiendo el tiempo mejor que los video artistas que vienen de la pintura-escultura. La música es la manipulación del tiempo. Todas las formas de música tienen estructuras diferentes. Tal como los pintores entienden el espacio abstracto, yo entiendo el tiempo abstracto"⁷.

⁶ Rush, M., 2002. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Destino: Barcelona, p. 20.

⁷ "I think I understand time better than the video artists who came from painting-sculpture. Music is the manipulation of time. All music forms have different structures and buildup. As painters understand abstract space, I understand abstract time. —Nam June Paik (Paik and Schimmel, 1974)". De "Rewind. Surveying the First Decade. Video Art and Alternative Media in the U.S., 1968-

Asimismo, tomó el término de “ruido” establecido ya en los Manifiestos Futuristas y lo materializó, con las manipulaciones de las señales de audio y vídeo⁸. Paik, rompió con el realismo establecido y los esquemas narrativos clásicos: “La tecnología es pensada como medio para reproducir de una manera más perfecta la realidad. Esto a mí no me interesa”⁹. Se experimentaba investigando los medios, dando más cabida al azar y al *work in progres*. Paik por ejemplo, lo hacía con la distorsión de las dimensiones horizontales y verticales del video, con el color o con el soporte en sí mismo.

Finalmente, el ordenador considerado como herramienta dentro del mundo del arte contribuyó sobremanera al cambio de paradigma. Empezó a verse en los años 80, pero hasta los 90 y con la aparición de Internet no se popularizó y amplió su campo de acción. Para entonces la producción del ordenador ya no resultaba tan cara y los lenguajes de programación se adaptaban fácilmente a un público masivo.

El *computer-art* pasó por diferentes etapas. En la primera se le dio mucha importancia a las posibilidades técnico/estéticas, lo que hizo que desembocara en una estética moderna y formal. Más adelante fue evolucionando hacia una atención en el proceso y el contexto de la obra.

No se ha considerado necesario redactar una historia detallada de las tecnologías vinculadas al arte, sino dar a entender cómo la actitud pionera del artista unida a las tecnologías ha colaborado al cambio de paradigma en la creación –y percepción– de la obra de arte. La historia de la producción y reproducción mecánica de obras de arte es demasiado extensa y variada para incluirla en nuestra hipótesis. A veces es más efectivo dar un claro ejemplo para hacerse entender mejor. La fotografía fue una fecha señalada donde confluyen todos los elementos de nuestro discurso. A partir de esta se logra una semejanza convincente con la realidad y empezaremos así a ver la tendencia

1980”. [en línea]. Ed. Video Data Bank. Chicago, 2008, p. 59.

<http://www.vdb.org/sites/default/files/Rewind_VDB_July2009.pdf> [consulta: 20/2/2016].

⁸ Es recurrente dentro de las piezas del “nuevo arte” la experimentación sobre el soporte mismo y sobre la misma tecnología, como también sucede con el *net-art* y su experimentación con la programación, punto que analizaremos más adelante.

⁹ Groisman, M. (compilador. VVAA), 2007. *Apuntes pixelados: Reflexiones sobre el diseño y los medios audiovisuales. Del kinetoscopio a la revolución celular*. Nobuko: Buenos Aires, p. 84.

hacia una autoidentificación del arte, desde Manet y Cézanne hasta el Cubismo. Pero es un cambio más bien morfológico de la imagen. Fue Marcel Duchamp el primero en cuestionar la función del arte con su "*readymade* no asistido". Un cambio de paradigma que va desde lo morfológico a la función, desde la apariencia a la concepción y el arte conceptual.

1.1_Evolución hacia el ordenador y los metamedios. Historia de la automatización.

El ordenador podría ser un ejemplo más de herramienta tecnológica como lo ha sido la cámara fotográfica –o cámara oscura- comentada anteriormente. Si la fotografía nos simula una realidad, el ordenador se nos presenta como un medio que simula a otro medio. Las consecuencias de este fenómeno llagan a ser tan importantes que se merece un apartado por si solo.

El ser humano, desde hace siglos ha construido máquinas que imiten las partes del cuerpo humano. Los antiguos egipcios unieron brazos mecánicos a las estatuas de sus dioses. Brazos que eran movidos por sacerdotes, quienes clamaban que el movimiento de estos era inspiración de sus dioses. Los griegos construyeron estatuas que funcionaban con sistemas hidráulicos, que también se utilizaban para fascinar a los adoradores de los templos.

Durante los siglos XVII y XVIII en Europa se construyeron ingeniosos muñecos mecánicos, como los de Jacques de Vaucansos, quien fabricó unos músicos de tamaño humano. Esencialmente se trataba de robots mecánicos diseñados para un propósito específico: la diversión.

En 1805, Henri Maillardert construyó una muñeca mecánica que era capaz de escribir y dibujar gracias a una serie de palancas que se utilizaban como un programa para el dispositivo. También invenciones mecánicas igualmente ingeniosas de la revolución industrial, que estaban dirigidas al sector de la producción textil y otros. La evolución de la tecnología ha sido tan eficaz que ha permitido que los mecanismos autómatas se vayan flexibilizando para desempeñar importantes tareas dentro de la industria. Ya en la década de los 50's, cuando la investigación en inteligencia emocional desarrollo maneras de

imitar el procesamiento de la información humana con computadoras electrónicas, se empezaron a fabricar los primeros robots.

Como se ha señalado ya, el ingenio por automatizar viene de la voluntad del ser humano por encontrar la manera de que una máquina haga su trabajo, y son esta serie de innovaciones las que desembocan en la invención del ordenador y el cada vez más rápido desarrollo tecnológico. Fue el matemático Alan Turing en 1939 el primero en proponer un modelo teórico para una máquina capaz de emular cualquier otra clase de máquina –basado unos y ceros, o síes y noes. Lo que después se llamó metamedio. Más tarde Turing participaría en la generación de los primeros ordenadores propiamente dichos.

Está de más mencionar lo importante que ha sido el invento del ordenador para el arte y para toda sociedad en general; pero recordemos que el metamedio, al ser un medio -sin serlo en sí- al simular otros medios incluso sin una encarnación física, presenta una característica fundamental para entender el siguiente capítulo: el metamedio permite homogeneizar el lenguaje entre diferentes campos facilitando la colaboración y la interdisciplinariedad. A partir de ellos, la comunicación empezó a adquirir dimensiones vertiginosas debido a la cibernética, y a favorecer la competitividad y la innovación para las necesidades de la sociedad.

Ejemplos como la teleología describen muy bien el resultado de la relación metamedios e interdisciplinariedad. La formalización, incluso la azarosa de algunos software, asiste una teleología, es decir, una previsión de los resultados. Con las nuevas tecnologías, la teleología aumenta su efectividad, ya que cuenta por ejemplo con la programación o la cosmovisión de la que se inscribe su "misión" (eficiencia, negación de la incertidumbre, claridad, precisión, rentabilidad, exactitud, lógica e incluso previsión del capital necesario). Se unen conocimientos e investigación de diferentes campos –ciencia, tecnología, arte, economía, etc.-, aportando soluciones y procesos de fabricación nuevos. Se generan así nuevas perspectivas de investigación y nuevos escenarios, también en el arte.

1.2. _Un nuevo escenario interdisciplinar.

La primera vez que se consideró el vídeo, las imágenes digitales y electrónicas como una forma de arte fue en el texto "Cine expandido". Supuso un hito en la historia del arte marcándose como el origen del pensamiento sobre lo que actualmente conocemos como Arte-media, arte electrónica o arte y tecnología. El autor del libro fue Gene Youngblood, quién lo escribió después de unos artículos entre 1967 y 1970 para The Angeles Free Press, el primer y más influyente de los periódicos underground que florecieron en los Estados Unidos en esa época. Las columnas sobre nuevos medios aparecieron bajo un logo que rezaba "Cine expandido", un término acuñado en 1966 por el cineasta experimental y artista pionero de multimedios norteamericano Stan Vanderbeek¹⁰.

Aquí en España es una referencia imprescindible la exposición "El discreto encanto de la tecnología. Artes en España", que se presentó en el MEIAC de Badajoz en 2008. Una selección de más de cien piezas que cubría la producción artística española en el campo del arte, de la ciencia y de la tecnología. Disciplinas como las artes audiovisuales, electrónicas, telemáticas, y digitales estaban representadas en esta muestra. Una exposición institucional - presentada por el Ministerio de Cultura- que ya evidenciaba el fuerte vínculo entre el arte media y la interdisciplinariedad¹¹.

El artista llega a ser interdisciplinar por la naturaleza experimental de las manifestaciones artísticas; o dicho de otro modo, por la necesidad de adecuar la idea -por medio de la técnica/tecnología- a su materialización. Deja de encontrarse en la estricta pintura o escultura e incorpora nuevos materiales en su trabajo que incluso pueden llegar a ser fragmentos de objetos reales o de fotografías. Alejándose un poco más de la representación objetiva, para acercarse a una expresión más personal del arte, como ya se ha mencionado. El hecho de que el arte gire entorno al artista y no al lienzo, facilita expresar cualquier concepto por cualquier medio, disciplina o la combinación de ellas. En definitiva, que la interdisciplinariedad aparece como un resultado generado

¹⁰ Youngblood, G., 1970. *Expanded cinema*. Clarke, Irwin & Company Limited: Toronto y Vancouver. Versión [en línea], <http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html> [Consulta: 25/2/2015].

¹¹ La exposición tuvo lugar en el MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo en Badajoz, del 25 junio al 24 agosto de 2008.

mediante intercambio o fusión de procedimientos de varias disciplinas y metodologías .

No obstante, si con las nuevas tecnologías –como la cámara fotográfica– aparece ese distanciamiento de la representación objetiva de la imagen, por otro lado, nuevamente las tecnologías nos ayudarán a entender mejor el sentido de la imagen, gracias a una nueva “detección” y concepción del tiempo, el espacio y por consiguiente el movimiento. Para ello primero haremos una aproximación a la “historia del arte interdisciplinar” relacionado con las tecnologías para así poder comprobar cómo nos dirigimos hacia un collage expandido, hacia una experiencia multimedia donde nos encontraremos ante una “nueva imagen” también multimedia, una imagen sensorial que cobra sentido gracias a el tiempo, el espacio y el movimiento.



Detalle de la actuación de la compañía *Merce Cunningham Dance* en colaboración con John Cage, durante el festival Grec 1985 en Barcelona.

Hemos visto cómo las nuevas tecnologías, analógicas o digitales, favorecen un mayor uso del término “interdisciplinar” en ámbitos artísticos recientes. Para poner algunos ejemplos podríamos remontarnos nuevamente al trabajo de Duchamp, Oskar Schlemmer, el compositor Philip Glass o el escenógrafo Robert

Wilson. También hay precedentes de situaciones colectivas de artistas de diversas disciplinas, que por ejemplo se agrupan en torno a un lugar, desde la Florencia del siglo XVI hasta hoy, pasando por el Black Mountain College de EEUU del siglo XX, de donde salieron el músico John Cage y Merce Cunningham, quienes colaboraron en Barcelona para Festival Internacional (de teatro, danza, música y circo) Grec en 1985. Por aquel entonces Cage ya manifestó que su colaboración con Cunningham se planteaba como la creación de un ambiente, de un clima, para los bailarines. "La música no crea un ritmo para los bailarines sino un espacio, un ambiente. Es como en la calle, donde la actividad humana no tiene nada que ver con los ruidos del entorno. La danza es movimiento y el movimiento no necesita excusas¹²".



Diego Velázquez, *Las Hilanderas*, 1657.



¹² El País [en línea], <http://elpais.com/diario/1985/07/25/cultura/491090405_850215.html> [Consulta: 2/1/2016].

El movimiento ya despertó interés en artistas de finales del XIX como Seurat o Degas, incluso en el siglo XVII encontramos su representación en *Las Hilanderas de Velázquez*, representado en el giro de la rueda de hilar, también en las propias hilanderas cuando realizan su labor, o incluso en la sensación borrosa junto a la mujer agachada recogiendo las lanas. Pero el movimiento no se convirtió en obra hasta que llegaron los futuristas. En "El Funeral del anarquista Galli" que Carlo Carra pinta en 1911, se representa la revuelta entre anarquistas y policías que se produjo durante el entierro de Angelo Galli. La obra es demasiado abstracta como para pintar los claveles rojos que estaban presentes en la escena real, en cambio si presta atención al color rojo, la luz y el movimiento en los palos que consigue pintándolos varias veces seguidas representando así la trayectoria.

Si la implantación de la fotografía en el arte fue como se introdujo la dimensión de la temporalidad¹³, fue posteriormente la cinematografía, heredera y desarrollo de la fotografía, lo que supuso la aparición explícita de tiempo y movimiento en el arte plástico occidental, factor muy importante de la actividad artística contemporánea. No solo en el campo cinematográfico, también en lo que se ha llamado arte cinético óptico. El colectivo Grupo Zero de Alemania, fundado en 1957 por Heinz Mack y Otto Piene inicialmente, al que se unió mas adelante se Günter Uecker –y con los que colaboraron una multitud de artistas repartidos por todo el globo–, les interesó mucho el potencial para crear impresiones ópticas a partir de vibraciones conseguidas con estructuras seriadas. Buscaban dotar a sus trabajos de movimiento real y virtual. En el segundo número de los tres que Mack y Piene coeditaron de la revista Zero entre 1958 y 1961, insistieron precisamente en el valor sugestivo de dinamismo de la repetición, una idea subyacente en buena parte de las obras de los creadores internacionales vinculados al movimiento. Algunos llegaron a emplear motores, adelantándose a la corriente cinética, como es el caso de Uecker en una de sus obras esenciales: *New York Dancer I* (1965). Se trata de una escultura dinámica que incorpora sonidos cacofónicos de clavos golpeándose unos a otros y que representa, en último término, la agitación propia de los movimientos juveniles que florecieron en los años sesenta.

¹³ Exactamente en 1878 cuando Muybridge fotografió sus famosos caballos en movimiento y cuando Marey realizó la exposición múltiple de los fotogramas del caballo en movimiento.

En los escasos pero intensos años de historia del grupo Zero (se considera que se extinguió en 1966), la luz, el movimiento y el espacio no dejaron de ser preocupaciones esenciales para sus artistas, que ampliaron sus intereses más allá de la pintura y la escultura para llevar a cabo instalaciones e intervenciones fuera de los espacios habitualmente destinados a exposiciones¹⁴.

Con la entrada del video primero y de otras formas de arte tecnológico más tarde, la temporalidad ha ido ganando más terreno en el contexto del arte actual. Desde entonces hasta hoy el movimiento, el tiempo y el espacio aparecen como los pilares de estos nuevos formatos artísticos. No solo como un tema recurrente, sino como un parámetro constitutivo de la naturaleza propia de la obra de arte.

La combinación que se produce gracias a la asociación de disciplinas consigue también en el arte, modificar la percepción y multiplicar los sentidos, convirtiendo la obra de arte en una experiencia en torno a la percepción visual, mas que como un simple objeto.

Ante la asequibilidad de las nuevas tecnologías desde el siglo XX, que sin duda facilitaron enormemente su aplicación, la colaboración entre arte y tecnologías ha ido creciendo exponencialmente. De ese modo los artistas también han adoptado capacidades que eran de dominio de ingenieros y técnicos y han hecho de estos escenarios ampliados combinaciones muy variadas tanto plástica como conceptualmente.

James Turrell, o el arquitecto de la luz, como se le conoce, hace una consideración de la luz en sus instalaciones donde da protagonismo a los aspectos de tiempo y espacio. Lo consigue trabajando con la luz como una realidad física con entidad corpórea.

También para las instalaciones de gran formato de Anish Kapoor, quien suele explotar las cualidades místicas y emocionales del color, ha sido necesaria la llegada de la interdisciplinariedad al arte. Una interdisciplinariedad que para alguna de sus piezas se ha basado sobre todo en las nuevas tecnologías e

¹⁴ “Grupo ZERO: cuenta atrás hacia el mañana”, Mas de arte [en línea], 16 de octubre de 2014. <<http://masdearte.com/grupo-zero-cuenta-atras-hacia-el-manana/>> [consulta: 15 /1/ 2016].

ingeniería industrial, como sucede por ejemplo en *Marsyas*, realizada para la Sala de Turbinas de la Tate Modern. Para conseguir la forma de tímpanos, o trompetillas fue necesario soldar tres anillos de acero que se unieron con membrana de PVC. Con la monumentalidad, el color y la sonoridad del eco, el artista consigue un efecto sensorial que acaba provocando al espectador un estado de asombro.



Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002.

La libertad de Mike Kelley para ir en contra de toda jerarquía fue también una gran aportación a la cultura de su tiempo. Este hecho unido a su pertenencia al posmodernismo y sus convicciones teóricas, hacían de sus instalaciones un cúmulo de disciplinas que obligaba al espectador a una expansión sensorial para entender la obra como un todo. En ese proceso de distorsión de la percepción y expansión sensorial, las tendencias dominantes en los nuevos medios y performances, videoarte, instalaciones de vídeo y arte digital, incluido el

tratamiento de imágenes fotográficas, la realidad virtual y otras formas interactivas, se convierten con esa interdisciplinariedad en un acto de “apropiación” en la que una disciplina busca algo que llevarse a su terreno.

En este acto de apropiación la realidad virtual es un factor importante. Sabemos que es una simulación audiovisual de un entorno real por medio de imágenes de síntesis, no reales. Pero lo que debemos considerar es que además de movimiento, espacio, tiempo y apropiación, también se combina lo virtual con lo real y se desarrollan modos y códigos nuevos para una menos innovadora representación de la realidad. Todo ello se convierte en una bomba de información que nos llega de diferentes sentidos y que nuestro cerebro procesa de forma simultánea creando un conglomerado que llamamos percepción. Una nueva percepción, de “un ambiente interdisciplinar”, que permite crear mediante procedimientos y formas más variadas, presentando nuevos esquemas mentales.

Lo virtual es pues, en un conjunto de variaciones bastante amplio, la novedad en cuanto a procedimiento creativo que más se ha extendido. Quizá porque por un lado ha liberado a la forma de sus limitaciones materiales -ahora todo puede ser representado- y por otro lado desmaterializa la imagen.

La desmaterialización es otro concepto que debemos tener en cuenta. La importancia de las tecnologías relacionadas con la transmisión de la información ha sido tan grande que ha desembocado en la desmaterialización de la obra de arte. La desmaterialización facilita la transmisión de la información y lo que es fácil de comunicar va en aumento. Del mismo modo que va en aumento el uso que ha hecho el arte contemporáneo de la tecnología y el intento por nombrar y definir todas sus combinaciones. Desde el video-arte, cd-interactivos, el arte de Internet, la holografía e innovadoras formas de fotografía; hasta los mundos envolventes de la realidad virtual; ecosistemas tecnológicos que utilizan interfaces transparentes gracias a la tecnología de visión artificial; o incluso la composición musical, hasta llegar a las nuevas formas de expresión artística experimentales como son las nuevas tecnologías de la genética, la transgénesis, la bio-informática, la robótica comportamental o la biónica . En definitiva, las nuevas ideas acerca de nuestra mente y conocimiento artificial, natural y aumentado.

Las redes sociales, abren nuevas formas de creación y colaboran en la expansión sensorial. Juan Martín Prada ya advierte que “en muchas ocasiones

se ha afirmado que el arte expande e intensifica nuestro campo de experiencias ofreciéndonos la posibilidad de tratar el mundo como imagen, dándonos la posibilidad de vivirlo como lo "otro" de sí mismo". Pero también hace mención al proceso de "apropiación", advirtiendo sobre la pérdida de la subjetividad del artista: "el web art es un tipo de actividad artística que, al caracterizarse por la existencia de infinitos originales (cada una de las posibles visualizaciones de la obra en la pantalla), ha supuesto uno de los más importantes cuestionamientos de las lógicas basadas en la cultura del 'original' dentro del arte contemporáneo reciente"¹⁵.

El aura de la obra de arte deja de ser una característica fundamental en las prácticas artísticas en Internet y, por eso la creación ya no se entiende como una proyección directa de la subjetividad del genio creador. Como expuso Benjamin, gracias a la tecnología de reproducción se emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. En este sentido, el arte en Internet pretende, en línea con las aspiraciones de la vanguardia, el cuestionamiento del propio estatuto artístico de la obra así como de sus mecanismos de legitimación¹⁶.

Este nuevo escenario interdisciplinar que no para de crecer. Fue precisamente con la aparición de Internet y los navegadores cuando se quiso integrar el vídeo o los mundos 3D en el ciberespacio. Desde entonces apareció lo que conocemos como multimedia.

Se ha comentado que el abaratamiento de los equipos electrónicos y la combinación de estos con Internet o los multimedia aportó una versatilidad e inmediatez que desembocó en el *net.art* y una difusión casi universal. Tanta información disponible a nuestro alcance hizo necesario desarrollar la capacidad de seleccionar. Quizá por eso empezó a tener importancia la interactividad.

La interactividad también nos dirige hacia una forma de instalación. Si tenemos en cuenta que la interfaz es una zona de encuentro entre el hombre y la

¹⁵ Prada, J. M., 2015. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Akal: Madrid, p. 86.

¹⁶ Benjamin, W., 1982. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*, Taurus: Madrid, pp 15-61.

máquina, podríamos considerar que el empleo del ratón, el teclado o nuestro propio cuerpo que recibe información mediante sistemas de visión artificial, implica una cierta performatividad, una acción que consigue transformar el entorno expositivo. La interactividad no es un concepto que llega con las nuevas tecnologías, pero en este caso contribuye a explicar la evidencia del nuevo espacio interdisciplinar por su evidente inclusión en la multimedialidad. Podríamos decir que arte interactivo es el que involucra al espectador en la obra de arte y esa definición puede abarcar muchas posibilidades como happenings, performances o instalaciones donde el espectador debe participar de algún modo. Pero hoy además incluimos la máquina en esa interacción, con ayuda de la interfaz.

En la realidad virtual encontramos también la multimedialidad, ya que se trata de un medio que abre la posibilidad de juntar diversas disciplinas de las artes y las ciencias para la experimentación de nuevos modelos de representación o códigos de comunicación. A partir de la realidad virtual se puede crear una obra abierta donde el espectador participe activamente. Por eso, la evolución tecnológica a desarrollado interfaces fáciles de manejar (como joysticks, guantes y trajes de datos o gafas de cristal líquido), pero en este tipo de obras, al igual que sucede en una instalación, el espectador percibe la obra como objeto sensorial antes que como objeto estético. Estamos entonces, ante un conjunto de estímulos percibido en una unidad.

En este proceso parece haber una desvinculación entre arte y vida, primando la vivencia, la experiencia o la expansión de los sentidos por encima de la obra de arte o de la mera contemplación de ésta.

1.3_ El collage expandido.

En el título de este capítulo el término "collage" hace referencia, como se ha explicado en el capítulo anterior, al acto de apropiación que tiene lugar en el escenario interdisciplinar; mientras que el término "expansión" se utiliza para señalar la consecuencia de esta acumulación de disciplinas. Una expansión que por un lado viene dada por un aumento de dimensión -como podría suceder con el mero hecho de acumular objetos en un espacio determinado-, a esta expansión la que llamaremos *expansión material*; y por otro lado, como comprobaremos, una *expansión sensorial*, causado por un aumento de las

necesidades perceptuales -por todo lo explicado hasta ahora: la nueva visión, la interactividad, la intermedialidad, las nuevas tecnologías, etc. Veremos como a la hora de experimentar la instalación aparece el relato, que nos ayudará a resolver nuestra incógnita.

Francesc Torres ya sintetizó en los conceptos de *narratividad* y *collage* los rasgos más frecuentes del arte de la instalación o, más específicamente, de la instalación multimedia. Y nos recuerda por qué la instalación es al arte que mejor encaja en los nuevos medios. Para Torres constituye la quintaesencia de dicho arte: “El factor fundamentalmente definitorio de la instalación es su flexibilidad formal y su capacidad de incorporar nuevos medios y estrategias estéticas a medida que aparecen, y al mismo tiempo establecer puentes con otras disciplinas ya consolidadas”¹⁷.

Como ya hemos advertido en la cita de Francesc Torres, toda esta confluencia de disciplinas y de técnicas más o menos nuevas, tecnológicas o no, ha desembocado en una forma de arte muy propia de nuestro tiempo que generalmente viene acompañada por la palabra “instalación”. Las instalaciones artísticas, que comenzaron a tomar un fuerte impulso a partir de la década de 1950, ya se planteaban desde sus orígenes los límites de la obra de arte, ligadas a la reflexión sobre el museo, el mercado y los espacios expositivos. Pero en el siguiente análisis se hará referencia a la instalación en el sentido más básico de su definición, el espacial, y a como la acumulación de procedimientos propicia experiencias en relación con el espacio y la percepción, a la materia (inmaterial o mixta) y a la forma. Se describirá así, un aumento dimensional de la obra de arte.

Aunque podríamos afirmar que el arte de la instalación tiene diversos antecedentes a lo largo del siglo -desde el futurismo, dadá y el constructivismo, hasta el arte mínimo, pop, conceptual, por apenas nombrar algunos-, no siempre fueron obras que podemos vincular fácilmente con el concepto de instalación, sino que se trataba más bien de aspectos vinculados; como por ejemplo, maquetas y diseños para teatros mecánicos, escenografías, esculturas que estallan en el espacio, o la consideración misma del espacio como sensación inmatérica. Podemos recordar algunos importantes en la historia del

¹⁷ Torres, F., “El espacio de la instalación: una práctica equívoca”, El País (suplemento Artes), 17 de febrero de 1990.

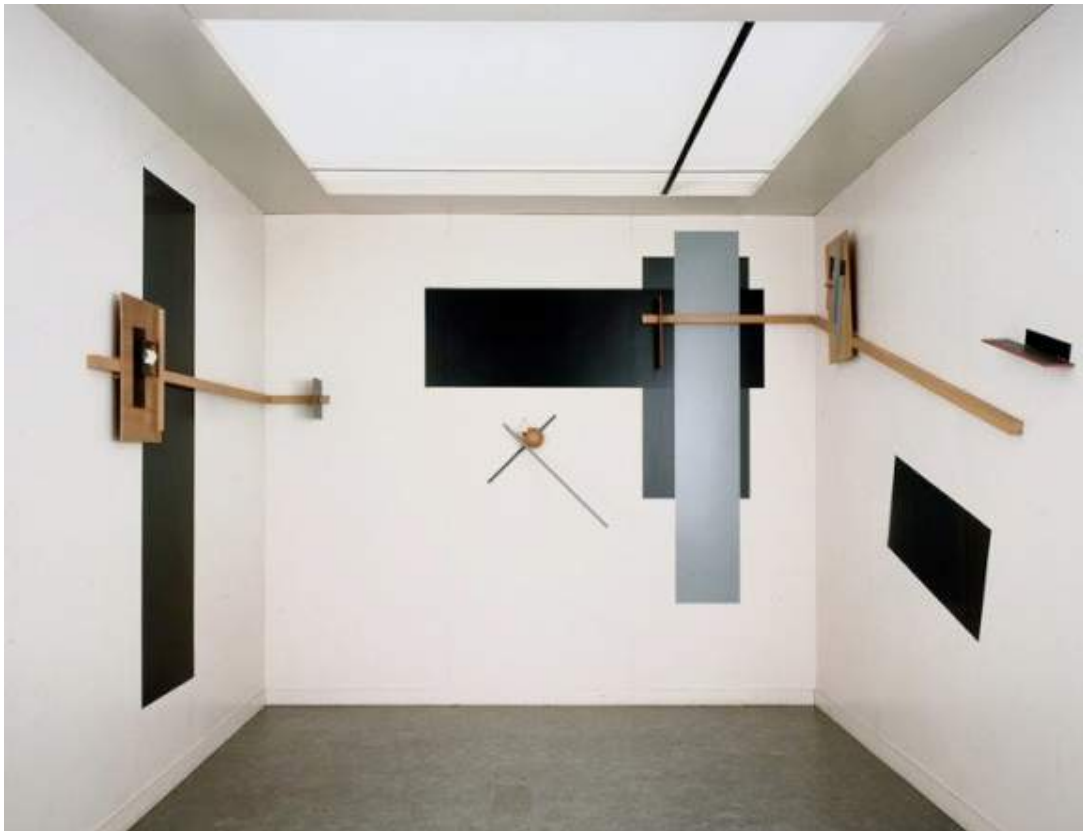
arte moderno como Schwitters, quien utilizó el término Merz acuñado por él mismo para describir sus propios proyectos. Posteriormente llamó a todos sus proyectos con variaciones del nombre, como el Merzbau. A partir de 1923, Schwitters comenzó a convertir las habitaciones en su casa de Hannover en obras de arte arquitectónicas. A medida que el proyecto se amplió a las salas, comenzó a tomar influencia del cubismo. Estuvo en constante evolución hasta que en 1936 tuvo que huir de Alemania por el régimen nazi. La Merzbau de Hannover, está entre la arquitectura, la escultura, la pintura y el collage; consistió en la total alteración del espacio inicial, añadiendo volúmenes geométricos realizados con todo tipo de materiales y objetos de toda condición.



Kurt Schwitters, *Merzbau*. Hannover 1919-1937.

También Lissitzky fue uno de los que mejor supo cabalgar sobre esas olas experimentales, y dio rienda suelta a todo lo que salía de su mente durante la primera mitad del siglo XX. Para Lissitzky el arte debía ser una respuesta a las

exigencias de su tiempo, un tiempo de crisis y cambios profundos, un tiempo de fe en la industria y la revolución. Para lograrlo rompió las fronteras formales entre artes y géneros, y fue capaz de fusionar arquitectura, diseño y pintura. Era un artista multidisciplinar para quien trabajo y arte estaban inextricablemente unidos. Lissitzky desarrolló sus obras a través de pinturas, grabados y dibujos a los que denominó Proun (prounen). Conformados por elementos geométricos bi y tridimensionales representados muchas veces de forma axonométrica desafiando las relaciones espaciales y la gravedad. Sus obras Proun le inspiraron también para diseñar arquitecturas, vestuario, maquinaria y escenografías.



El Lissitzky, *Prounenraum*, de 1923. Esta instalación del estilo Proun fue creada en 2014 en un espacio de 3,20 x 3,64 x 3,64 metros, para la exposición de Lissitzky en el Museo Picasso de Málaga.

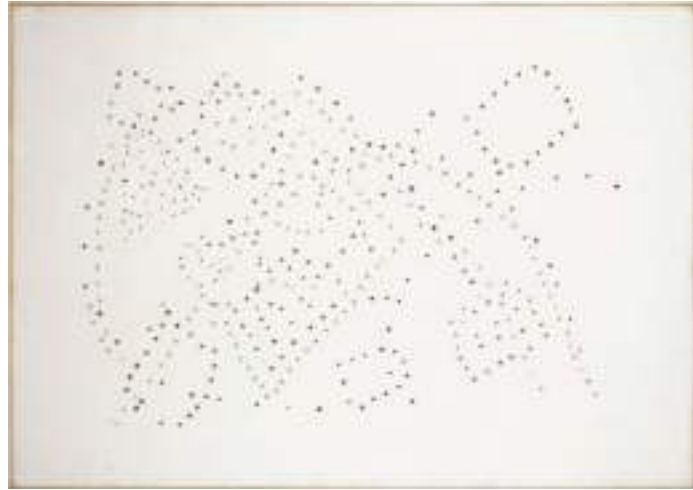
No debemos olvidar a Duchamp, padre del performance, del happening y la instalación, quien resulta ser el primer artista que trata "seriamente" la desmitificación del arte Occidental tal cual se conocía. La obra de arte se

degrada a mercancía, a producto de consumo popular y, por lo mismo, se dan como objetos banales, anaestéticos, al igual que un urinario o una rueda de bicicleta. Además, el objeto artístico se convierte en un detonador de la experiencia estética en el espectador, quien termina la obra. Pero Duchamp nos recordaba que es él como artista quien determina la posición en la que lo debe de observar. El arte se convierte en una experiencia interactiva en un tiempo / espacio determinado.



Marcel Duchamp juega a ajedrez con Julian Wasser en el Museo de Pasadena en 1963.

También Lucio Fontana incide en una línea de investigación que busca una nueva definición espacial para el medio pictórico, desarrollada por medio de la desmaterialización de la obra. En todas las obras englobadas en el título genérico de *Concetto spaziale* (1950-1968), "Fontana propone la abolición del espacio ilusorio y su sustitución por el espacio real, unos principios que desarrolla en su teoría del Espacialismo, publicada a partir del Manifiesto blanco de 1946. Su teoría se materializa en estos "conceptos espaciales", constituidos por obras monocromáticas, alteradas a base de *buchi* y *tagli* (agujeros y cortes).



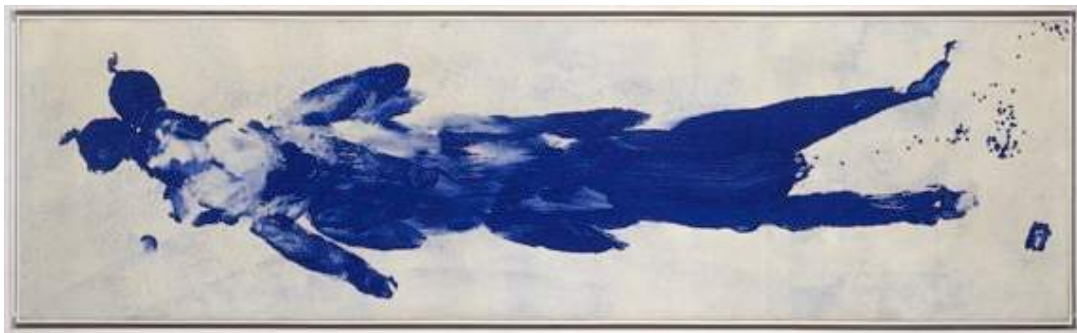
Lucio Fontana, *Concepto espacial*, 1950.

Sus rasgaduras insertan en la propia obra un espacio real y envolvente del que el espectador llega a formar parte. Asimismo, la obra se centra en el material - lienzo en este caso- como un elemento inerte sin capacidad comunicativa por sí mismo, pero con el potencial de erigirse en indagación conceptual¹⁸. La propuesta de Fontana trasciende la categoría tradicional de la pintura y su diferenciación de la escultura desde una obra cuya naturaleza se prolonga más allá del objeto y plantea la contradicción entre serialidad y gesto individual, una propuesta que preconiza las nuevas prácticas artísticas que se desarrollan, a modo de cambio de paradigma de la modernidad, a partir de la década de 1960.

Otro de los grandes en la historia del arte que es un referente en los orígenes de las instalaciones es Yves Klein, quien comenzó a trabajar con colores puros a finales de los años cuarenta y en 1956 inauguró en París la exposición *Yves: propositions monochromes*. Estas propuestas monocromas con variaciones perceptibles únicamente en la textura del soporte suponen la utilización del color tratado como espacio abierto, así como la ruptura con la convención pictórica del cuadro. "Klein utiliza preferentemente el azul ultramarino, un pigmento que el propio artista patentó bajo la marca IKB (International Klein Blue). Antropometría sin título (ANT 56) pertenece a la serie

¹⁸ MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) [en línea], <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/concetto-spaziale-concepto-espacial-1>> [Consulta: 20 /1/ 2016].

de Antropometrías en las que el artista practica la técnica denominada *pinceau vivant* (pincel vivo), consistente en cubrir de pigmento azul a modelos que evolucionan sobre el lienzo dejando así sobre el mismo, como en forma de escritura gestual, sus huellas corporales. Estas pinturas de Klein son el resultado de performances, eventos e instalaciones, que suponen una experimentación alejada de las convenciones visuales modernas que preconizan posteriores desarrollos perceptibles en el arte conceptual y en Fluxus. Klein, en sus antropometrías, representa el cruce de caminos que se da en el arte europeo entre 1957 y 1962, donde se encuentran estrategias basculantes entre el trabajo con el cuerpo, el *ready-made* y el espectáculo”¹⁹.



Yves Klein, *Antropometría sin título (ANT 56)*, 1960.

Resulta interesante no obstante, que el origen del término instalación nos remita sin duda alguna a los artistas multidisciplinares. Eugeni Bonet lo sitúa en el momento en que la sociedad artística hizo un intento por definir la obra de uno de los referentes de estos artistas multidisciplinares: Dan Flavin. Obra que en ese intento por ser clasificada, y esto es lo importante, ha hecho que sus piezas hayan sido definidas como esculturas, objetos de luz, ambientes o instalaciones, entre otras. Bonet también incluye un cita de Merike Talve que creo interesante recuperar. En ella defiende que la instalación es “la única de las formas contemporáneas de arte que soporta directamente el peso de la vanguardia”, y lo reafirma con otra cita de Ellen Handy para dejar claro que en la práctica artística de la instalación las categorías predefinidas es algo

¹⁹ MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) [en línea], <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/antropometria-sin-titulo-ant-56>> [Consulta: 20 /1/ 2016].

consustancial: "Justamente, parte de lo que se pretende es una liberación de los encorsetamientos de la forma, y un distanciamiento de las jerarquías de la tradición" (Handy, 1989) ²⁰.

Con esa liberación de los encorsetamientos de la forma está abriendo la puerta a la nueva visión necesaria para entender o aprehender el arte. Se trata de una nueva visión que será necesaria porque además de la instalación -expansión material de la obra de arte- nos encontramos ante una expansión sensorial.

Para entender la expansión sensorial, sería interesante hacer un análisis exhaustivo de la historia de la instalación y ver cómo cada nueva aportación material va enriqueciendo la nueva visión y en consecuencia el nuevo lenguaje o los nuevos códigos que nos reafirmarán la existencia de esta ampliación sensorial. Pero dicha labor se extendería sobremanera para poder mantener el hilo conductor de esta tesis, por lo que será necesario acotarla centrándonos en el período en el que los nuevos medios toman contacto con las instalaciones.

La asequibilidad y facilidad de uso de los nuevos medios dan la oportunidad a todo el que quiera, artista o no, de convertirse en un "creador". Esta tesis se centra en la escena del arte, pero no está de más recordar que por la misma regla de tres, los artistas también se favorecen con los nuevos medios, facilitándoles otros trabajos no relacionados directamente con el arte. El artista como individuo contemporáneo y su capacidad resolutive no es menos importante en este fenómeno. Hoy día todo evoluciona tan rápido que cualquier cosmopolita debe asimilar el ritmo voraz que exige la vida cotidiana. El artista, que ya tiene la necesidad de hacer aprehender su obra con múltiples disciplinas, también debe ser capaz de llevar todo los trabajos colaterales de promoción, proyección y desarrollo, por citar algunas de estas tareas colaterales.

Los primeros ejemplos de artista pluriempleado que mezcla de disciplinas y tecnología lo encontramos precisamente en los trabajos cinematográficos. El trabajo del ruso "Serguéi Eisenstein. Es una clara evidencia de la interacción entre arte, tecnología y vida del período de la vanguardia soviética (aproximadamente de 1915 a 1932). Representaba un nuevo tipo de artista multifacético con formación en matemáticas, ingeniería y arte, y que en su

²⁰ Giannetti, C., et. al., 1995. *Media Culture*. ACC L'Angelot: Barcelona, pp. 25-27.

juventud fue durante varios años escenógrafo de teatro”²¹. Remarcando que Einseinstein fue uno de los primeros cineastas multidisciplinares, Michael Rush nos sigue clarificando que “perfeccionó la técnica del montaje cinematográfico - iniciada por D. W. Griffith-, lo que le permitió manipular las reacciones emocionales por medio de vibrantes procesos de edición”²².

Empezamos a vislumbrar como gracias al factor tiempo, una imagen que solo requería una lectura lineal, va gradualmente introduciendo una imagen/sensación. En el caso de Einseinstein aportado por un uso determinado de la edición. Tiempo que, como hemos mencionado anteriormente, nos conectará con esa nueva manera de aprehender la imagen y la obra de arte.

No es casual que los primeros ejemplos del cambio de paradigma de la percepción visual sean de cinematógrafos. Descubrir un nuevo medio, como veremos más adelante, implica desarrollar un nuevo entendimiento de lo que estamos percibiendo. Hemos hablado de cómo la implantación de la fotografía en el arte supuso la dimensión de la temporalidad -con sendas referencias a los caballos de Muybridge y Marey- pero fue la cinematografía lo que proporcionó la aparición explícita del tiempo. El tiempo real, no la representación de movimiento, cuyas consecuencias serán dramáticas.

En ese sentido Deleuze tiene un gran análisis sobre cómo después de la guerra surge la imagen-tiempo gracias al cine, cuando las sensaciones sensoriomotrices dan paso a situaciones ópticas y sonoras puras (neorrealismo), aunque bajo formas muy diversas -desde Ozu, Mankiewicz, e incluso la comedia musical-, hacía tiempo que se estaba preparando el cambio. Advierte además de cómo la imagen-tiempo no suprime a la imagen-movimiento, sino que invierte la relación de subordinación. El tiempo deja de ser el número o la medida del movimiento, es decir, una representación indirecta, y el movimiento no es ahora sino la consecuencia de una presentación directa del tiempo: por eso mismo es un falso movimiento. A partir de ahí el autor argumenta que es un error decir que la imagen cinematográfica está forzosamente en presente. La imagen-tiempo directa no está en presente, como tampoco es recuerdo²³. En definitiva, Deleuze contribuye a crear discursos

²¹ Rush, M., *Op.cit.*, p. 19.

²² *Ídem*, Rush, M.

²³ Deleuze, G., 1987. *La imagen-tiempo*. Paidós Iberica: Madrid, pp. 36-38.

y dudas sobre la realidad del tiempo. Sobre si lo que vemos debe ser percibido como real o representación de lo real. Dándonos las primeras señales de la existencia de la confusión entre real y ficción que proporcionará el tiempo.



El Cineorama fue inventado y registrado en 1897 por Raoul Grimoin Sanson.²⁴

Es muy complejo describir las innumerables posibilidades que resultan de las combinaciones del ingenio del artista y las tecnologías audiovisuales. Desde los

²⁴ Consistía en filmar con diez cámaras simultáneamente distribuidas en un círculo de 360 grados, generando una imagen panorámica. Para el momento de la proyección se volvía a reconstruir la escena de filmación simulando el descenso de un globo. Para ello, se proyectaban las filmaciones tomadas por las diez cámaras a través de diez proyectores sobre diez pantallas ubicadas alrededor del globo.

primeros sistemas de proyección cinematográfica sobre pantalla circular de 360° (*Cinéorama-ballon*) de Raoul Grimoin-Sanson, que datan de los mismos inicios del cine y presentado en la exposición Universal de París del 1900. O el Photorama, un panorama de proyecciones fotográficas sobre pantalla circular de los hermanos Lumière, presentado en la misma feria. También el *Théâtrescope*, combinación de múltiples proyecciones de imágenes coloreadas y con acompañamiento sonoro de Alfred Bréard, evidenciaban que la imagen cinematográfica quería crecer y multiplicarse.

Las instalaciones fílmicas se han destacado con frecuencia hacia la creación de ilusiones ópticas, fantasmaóricas, apariciones mágicas. Proyecciones sobre objetos o sobre formas recortadas para acoplarse a la imagen (Bill Lundberg en *Cardplayers*, 1976). Proyecciones alineadas en una misma secuencia (Chris Welsby en *Shore line*, 1976). Otra vertiente distinta, muy propia de la dirección que tomó el cine de vanguardia en los años 70, tiene un carácter esencialmente autorreferencial (Paul Sharits y sus instalaciones con proyecciones múltiples).

Taka Limura, por aquella misma época realizó un número de construcciones donde la película misma, los proyectores u otros elementos del aparato fílmico son expuestos en el espacio como dispositivos escultóricos. Utilizando casi siempre bucles de película transparente y opaca, sus instalaciones establecen concisas dualidades cuyo objeto es el propio medio fílmico, restringido a unos extremos de luz / oscuridad, positivo / negativo, tiempo físico / real. También Anthony Mc Call, de 1973 a 1975, ha realizado una serie de films y films expandidos, con una dramática reducción a unos elementos mínimos, aunque con una peculiar sensualidad.

Mientras que las pantallas circulares y otras envolventes a gran escala han sido el patrimonio propio de esa otra gran área del cine expandido que tiene en las ferias universales su principal escaparate, algunos artistas han inventado sus propios aparatos y sistemas panorámicos o envolventes. El distintivo principal de algunos de estos sistemas reside en que no se trata ahora de una imagen circular, sino de una imagen que circula por el espacio alrededor, una imagen en circunvalación. Podemos encontrar precedentes, como las proyecciones móviles previstas por Moholy-Nagy para su *policinema*, los *move-movies* (1965) de Stan Vanderbeek, y sobre todo, los *moving movies* realizados por Michael Naimark a finales de los años 70, donde, por ejemplo, la imagen proyectada se

desplazaba por el espacio resiguiendo los movimientos de una toma panorámica del mismo recinto.

Eugeni Bonet sobre la instalación fílmica comenta que ha llegado a ser definida como una práctica *contra natura*, un obstinarse en forzar el medio, en desplegarlo en una dimensión de la que carece, en darle una torsión a la que se resiste, por lo contrario podría decirse que la noción de instalación es consustancial al vídeo. Algo que se refleja en el carácter ubicuo que han adquirido sus componentes: mobiliario hogareño, dispositivo de vigilancia, *display* tecnológico-mercantil. La instalación vídeo, así, ha entrado fluidamente en nuestro entorno contemporáneo, construyendo una forma artística de un particular atractivo, aunque aún acogida con visibles reticencias en los ámbitos más tradicionales del arte.



Peter Campus, *Dor*, 1975. En las sutiles instalaciones de Peter Campus, el espectador, al cruzar el umbral de un espacio, percibe en la pared colindante su propia entrada, como si un *alter ego* acudiera a su encuentro.



Kira Perov fotografiando a Viola en una gota de agua para la instalación.

Las primeras instalaciones, *enviroments*, piezas escultóricas que han involucrado el dispositivo de CCTV (circuito cerrado de televisión), obras de Aldo Tambellini, Wolf Vostell, Les Levine, Frank Gillette / Ira Schneider en la segunda mitad de los años 60-, buscaban la implicación del espectador en la propia obra, su co-presencia o simbólica "integración" por medio del vídeo como espejo electrónico, siguiendo la idea establecida de que el espectador es también información, *You are information*. Bruce Nauman ha sido uno de los primeros artistas en especular sobre las múltiples articulaciones posibles del dispositivo CCTV en piezas de rotunda concepción escultórica, sus videos *corridors* y otras instalaciones del fin de los años 60, que sugieren a su vez incómodas sensaciones de opresión y vigilancia. En los años 70, Dan Graham, Peter Campus y Taka Limura desarrollaron largos ciclos de instalaciones de este tipo, en las que el espectador mismo era protagonista y motor instantáneo. Graham en sus *architecture / video projects* de 1974-1978, investiga la yuxtaposición del vídeo y la TV con los códigos o funciones arquitectónicas de conexión, mediación y separación de espacios, creando "salas de espejos" o instalaciones en recintos públicos que determinan múltiples e intrincadas percepciones espacio-temporales, mediante la combinación de espejos convencionales o de

doble cara (transparente / opaca), del espejo electrónico del vídeo en circuito cerrado, y del espejo temporal de las mismas imágenes en desfase de algunos segundos. Estas instalaciones producen siempre una experiencia sorprendente e introspectiva. La pieza de Bill Viola titulada *He Weeps for You* (1976), ofrece además una elegante metáfora del proceso temporal de formación de la imagen electrónica.

Podríamos afirmar que la video instalación o video-escultura comienza a principios de los 60 cuando Nam June Paik y Wolf Vostell, vinculados al extremismo neo-dadá de Fluxus y a la práctica de los *happenings*, los *events*, los *environments*, presentaron sendas exposiciones de televisores desarreglados, manipulados, transformados salvajemente. Pero, el aspecto autorreferencial de la mayoría de las instalaciones CCTV y la amplia exploración que se ha dado de dicho dispositivo, justifican acaso que en los 80 disminuyera sensiblemente el relieve y la abundancia de las obras de este tipo.



Bill Viola , visión general de *He weeps for You*²⁵, 1976. / Detalle de la instalación .

²⁵ Viola, B., "He weeps for you", [archivo de vídeo] [en línea], 1976 <
<https://www.youtube.com/watch?v=qaXI90nScSM>> [Consulta: 20/2/2017].

La noción de vídeo-objeto o vídeo-escultura podría pues caracterizarse en términos de una transformación o integración de uno o más monitores o televisores en / dentro de una construcción volumétrica singular –o como una metamorfosis (y, con frecuencia, transgresión) de su apariencia objetual-, creándose además una determinada relación entre el ente objetual o escultórico, y el contenido interno de la pantalla o pantallas. La fórmula básica de vídeo-escultura podría decirse que es: una imagen, un objeto, pero sobre todo una idea donde ahora se introduce la noción de “tiempo”, que será el causante del desbordamiento de uno de los aspectos centrales del núcleo estético tradicional de las artes plásticas, lo que la tradición llamaba el momento pregnante. De esta manera el tiempo nos separa de la escultura clásica y de su momento pregnante, de la fijación estática del momento decisivo de la clave argumental, empujando a la obra de arte hacia un encadenamiento temporal de las imágenes, a la noción de relato.

Otra variedad es el vídeo multicanal, ingrediente habitual en muchas vídeo-instalaciones. Aquí el dinamismo viene acentuado por el carácter multimedia de las imágenes masivas. Es decir, al alinearse con otros medios, materiales, elementos, el vídeo u otro medio audiovisual se sumerge de lleno en la trama multimedia, en las referencias entrecruzadas de los diversos componentes que entran en juego. Un formato expandido en si mismo y no solo por su ocupación material del espacio como veremos a continuación, sino también por el sensorial. La intención artística de la obra se desplaza, experimenta una deriva, precisamente hacia el contraste y la confrontación con la imagen masiva. Todo ello desemboca en un “pluriestilismo”, eclecticismo o posmodernismo donde la acumulación de tanta información obliga a desarrollar la capacidad de análisis que funciona de una manera similar a lo que en literatura se llama intertextualidad. Se trata de un término acuñado por Julia Kristeva en 1969, para explicar una idea del filósofo ruso Mijaíl Bajtín, quien advirtió que el texto tiene una capacidad de transmitir que va más allá del relato. La intertextualidad es la relación que el texto (oral o escrito), mantiene con otros textos, ya sean contemporáneos o anteriores; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso. La implicación más importante que tiene la intertextualidad es que ningún texto es original o único, sino que a menudo descansa sobre otros para revelar su estructura y su significado. El texto aparece como fenómeno lingüístico a estudiar, no como algo inerte, sino como estructura en crecimiento y relación

externa. Como si hiciéramos un corte transversal al texto para desgranar de dónde salen las ideas. En esta perspectiva, los teóricos de la literatura definen el texto como un instrumento translingüístico. En ese sentido quizá podríamos decir que es un análisis transversal de los textos, una lectura vertical y no lineal.

Si aplicamos esta teoría de la multi-información de la trama lingüística al contexto multimedia, a la trama multimedia, intuimos que el relato también sufre una expansión. Es más, el carácter acumulativo de la instalación y de la interdisciplinariedad debería hacer que la ruptura de la linealidad sea mayor. Si damos una vuelta de tuerca más en este análisis de la comunicación y tenemos en consideración la semiología, también llegamos a conclusiones interesantes. Recordemos que la semiología es la ciencia que abarca los sistemas de comunicación dentro de las sociedades humanas, analizando las propiedades generales de los sistemas de signos, como base para la comprensión de toda la actividad humana.

La semiología de Kristeva toma el texto como una estructura completa que reproduce otra similar más compleja histórica y social (cuando entran en juego los otros textos o referencias). Bajtin en cambio opina que el autor va construyendo su mundo, considerando el tiempo y el espacio artísticos como elementos arquitectónicos básicos de la novela. Pero también advierte que el tiempo y el espacio son manejados por el autor en la construcción de ese mundo. Es decir, el autor materializa en texto la realidad ideológica. De ahí surge el término de ideologema de Kristeva: "El ideologema es esa función intertextual que se puede leer "materializada" en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales"²⁶.

Esta afirmación resulta fundamental. Como hemos adelantado, los cortes transversales que nos proporciona la intertextualidad nos hace vislumbrar referencias que nos llevan a otros textos, a otro tiempo, a otras historia. Pero la intertextualidad en los nuevos media también hacen de filtro del contexto social. Es decir, ante la masiva información, las nuevas tecnologías nos ofrecen herramientas que facilitan seleccionar o descartar, y del mismo modo que pasa con plataformas como Google, que consiguen identificar los gustos del individuo simplemente posicionando nuestro selector en la pantalla, la información

²⁶ Kristeva, J., 1981. *Semiótica I*. Fundamentos: Madrid, p. 148.

acumulada en las instalaciones multimedia proyectará unas coordenadas para definir -en términos generales- la sociedad en la que acontece. En el territorio de las video-instalaciones se ha explorado con mucha inventiva por un gran número de artistas. Como resultado un cierto vocabulario (formal/estructural) ha terminado por establecerse, pasar al dominio público, y hasta industrializarse, tal como ha sucedido con los sistemas de muro multipantalla.

El relato ampliado de los multimedia –que consigue agrupar nuevas imágenes, nuevos medios, nuevos discursos, nuevos conceptos o nuevos códigos, etc.- se mezcla con objetos no tan nuevos del mundo real para amueblar el espacio. La imagen se enmarca ahora en un ambiente diseñado, construido, preparado a escala humana. Aún así, toda esta organización de la realidad objetual, raramente obedecen a una intención de realidad, ilusionismo o simulacro. El mobiliario, el *atrezzo* o la arquitectura de estas instalaciones introduce frecuentemente una estilización, distorsión o desproporción intencionada. La noción de instalación se aproxima más a lo teatral, a lo escenográfico, a lo alegórico, a la poesía visual o incluso a lo metafórico. Porque cuando la instalación se combina con el film, el video y otras tecnologías de la imagen, se convierte en una forma de collage multidimensional puesto que adopta las mismas estrategias de descontextualización y recontextualización, apropiación y acumulación de sedimentos discursivos, como lo puede ser la metáfora. Por otro lado, ha disminuido sensiblemente el factor sorpresa que hace años podía tener cualquier artefacto objetual o escultórico que incorpora uno o más monitores con mayor o menor ingenio. El artista, que sigue de cerca la novedad tecnológica, ya ha pasado por los avances en pantallas, software o canales de comunicación por internet, o incluso la industrialización y universalización del medio. Quizá por eso, el poema o la ocurrencia visual (y simultáneamente objetual) tan abundante en el desarrollo primerizo de la video-instalación, se ha visto desplazado en un determinado momento por un cierto monumentalismo, aparatoso y espectacular, mensurable por el número de monitores empleados y por los metros cúbicos ocupados por la obra.

Con el perfeccionamiento y la mayor asequibilidad de los sistemas de proyección de vídeo, por otra parte, se perfila una nueva tipología de instalaciones basadas en la proyección, aunque algunos artistas como Peter Campus o Bill Viola, ya han introducido este elemento en los años 70. Y, mediante la proyección de imágenes electrónicas sobre el espacio o sobre objetos reales o simulados, estas instalaciones se alinean con la dramaturgia de

las fantasmagorías e ilusiones cinematográficas. Aunque ahora con un propósito menos agradable, más con segundas intenciones. Por ejemplo: en la primera fase del video *Three Transitions* (1973) de Peter Campus, vemos como el artista corta con un cuchillo una pantalla plana de papel situada frente. La acción está siendo grabada y al mismo tiempo se proyecta sobre su espalda, dando la impresión de que el cuchillo está descuartizando su propio cuerpo atravesando su espalda. Son imágenes que adentrándose en la confusión - entre realidad y ficción- conectan con la experiencia de lo siniestro, con la angustia de lo desconocido e inestable, con provocación de nuestros miedos más primitivos, el de supervivencia en este caso.



Peter Campus, *Three Transitions*²⁷, 1973.

Para concluir con el análisis de la conjunción instalación/nuevos media/tiempo, Claudia Giannetti señala que "en las obras de instalación o escultura audiovisual, la imagen quiere adherirse a, anclarse en, confundirse con el espacio, la arquitectura, los objetos. Quiere ser plenamente, parte del entorno – que usualmente es un interior, un espacio construido delimitado por cuatro paredes- cuando no pretende crear, incluso, su propio entorno, un espacio donde solo cuentan las imágenes (y los sonidos), cuyo sùmmum sería una realidad virtual holográfica, de relieve palpable"²⁸.

²⁷ Peter Campus, "Three Transitions", [archivo de vídeo] [en línea], 1973
<<https://www.youtube.com/watch?v=zjoEzDv5rPs>> [Consulta: 10/1/2016].

²⁸ Giannetti, C. (compilador VV. AA). Op. cit., p. 33.

Si no existiera video en la instalación, también el tiempo sería imprescindible para esa comunión con el espacio, porque para recorrer una instalación necesitas de un determinado tiempo de aprehensión. Eugeni Bonet utiliza precisamente esa tipología de temporalidad para encontrar una similitud entre instalación y cinematografía: de nuevo el relato, el discurso, la narración. Advierte que “la instalación ha venido a decirse una y otra vez, sería el paso siguiente a la escultura. La escultura elevada a un plano dimensional superior, a una cuarta dimensión que inevitablemente asociamos al añadido de un factor tiempo”. Y a continuación señala que la temporalidad en la instalación aparece por dos motivos: por la circunstancia efímera o puntual por la que la instalación cobra cuerpo; y por la temporalidad inherente al recorrido-lectura que sigue el espectador, como puede pasar en el cine o el teatro. Recorrido donde se puede incluir registros visuales y/o sonoros que pueden acrecentar esta dimensión temporal de la obra, y afectar así nuestra percepción de la misma. También advierte que la dedicación que nos requiere puede ser más o menos breve según la complejidad de los elementos que intervienen; según el grado de narratividad, discursividad, variedad o interactividad que introduce; y, obviamente, según el éxito o el fracaso en la resolución global del conjunto²⁹. Por ese motivo, podríamos decir que se trata de un arte que toma cuerpo en una dimensión fractal o expandida, quizá entre la escultura y el teatro, donde el espectador, activa por sí mismo la “maquinaria escénica” que ello comporta. Esta actitud posiciona al espectador como sujeto activo, donde el tiempo le permite no solo mirar, también imaginar, opinar, construir, incluso crear metafóricamente lo que él mismo mira.

Ciertamente hay muchas narrativas, pero en esa nueva manera de narrar o entender lo que vemos, parece haber una interdependencia entre la metáfora y la condensación de información necesaria para comprender en la era de las nuevas tecnologías.

Hannah Arendt una de las pensadoras más importantes del siglo XX, afirma que el texto que se libera y se condensa (con capacidad transformadora de la información... o intensificadora) es la metáfora. Se trata de una narrativa que debe contener las imágenes que substituyen a las imágenes de la historia narrada. Narrativas que deben conectar esas conexiones expandidas. Cerrar vacíos. Para Paul Ricoeur “el discurso poético transforma en lenguaje aspectos,

²⁹ *Ibidem*, p. 27.

cualidades y valores de la realidad, que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que sólo pueden decirse gracias al juego complejo entre enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras. Por consiguiente me he arriesgado a hablar no sólo de sentido metafórico, sino de referencia metafórica, para expresar este poder que tiene el enunciado metafórico de re-describir una realidad inaccesible a la descripción directa.”³⁰

La metáfora además, nos permite el encuentro con lo inabarcable, con lo siniestro, con lo indescriptible. Sobre la habilidad de conectar con lo siniestro, lo angustioso, con la maldad, Arendt advierte que la conmoción que provoca el encuentro con el acontecimiento se refleja, *prima facie*, en la incapacidad del lenguaje para nombrarlo. Explica como el horror del nazismo trastorna de tal manera la comprensión que esta enmudece por un instante, y luego comienza una búsqueda sin descanso para poder decir lo indecible. La torpeza del lenguaje se percibe con claridad sólo frente a determinadas experiencias para las cuales no encontramos la palabra adecuada, esto es, la palabra que logre decir y suscitar la densidad de lo vivido. Sin embargo, una experiencia que permanece muda no está en condiciones de acceder a la dimensión del significado. Por ello, debemos operar un *cambio de registro semántico* que nos permita, al menos, circundar la experiencia del mal.

El lenguaje es rico en recursos, tiene las herramientas para hacer emerger a la superficie de logos lo que aún se mantiene en la oscuridad de lo indecible. Una experiencia nueva, requiere una innovación semántica, una experiencia que conmueve amerita un lenguaje conmovido; y para ello debemos realizar una transposición de los códigos literales. Ricoeur ha sido uno de los que, en los últimos años, mejor ha advertido la relación entre profundidad de la experiencia del mal y necesidad del “lenguaje indirecto”, “figurado”. “No hay, en efecto, un lenguaje directo, no simbólico, del mal padecido, sufrido o cometido. Ya sea que el hombre se reconozca como responsable o como víctima de un mal que lo invade, lo expresa desde el principio en una simbólica”³¹.

La primera dificultad pareciera ser, entonces, lingüística. Cuando aparece la «novedad» no sabemos (bien) de lo que se trata hasta tanto no lo expresemos.

³⁰ Ricoeur, P., 1995. *Tiempo y Narración I*. México: SXXI. p. 33.

³¹ *Ibidem*, p. 27.

El lenguaje es a un tiempo creativo y descriptivo. No inventa lo que sucede, pero tampoco lo refleja. La seriedad de la palabra yace en su capacidad de alumbramiento, en su efectividad para poder clarificar lo que ya está ahí.

La literalidad de los códigos lexicales está funcionalmente adherida a la habitualidad de ciertas experiencias. Es decir, el lenguaje se asienta en lo literal cuando, tanto el sentido como la referencia descansan en la familiaridad de lo "ya sabido". Por ello, cuando en el espacio de experiencia emerge lo extraño, el lenguaje necesita suspender la referencialidad primaria, literal, para abrir la dimensión metafórica. La metáfora es el recurso que tiene el lenguaje para desenvolverse con lo nuevo, con lo que rompe la habitualidad. En términos de Ricoeur, la metáfora, y todo discurso poético, no es un mero ornamento, un maquillaje que ponemos sobre algo pre-existente, sino que abre una nueva dimensión de la realidad que de otra forma no accedería al sentido. La metáfora no es un medio que podamos cambiar por otro, es el catalizador de una experiencia única.

Respecto a esta capacidad de "innovación semántica" que acerca la metáfora a la narración, para Arendt, la configuración narrativa es el medio en el cual el acontecimiento revela algo de su sentido. En otras palabras, solo a la luz de la historia lo que está sucediendo se hacen comprensible.³² Y explica que esto sucede porque la construcción de la trama opera una síntesis de elementos heterogéneos, dándoles unidad y permitiendo así que emerja el sentido. El acto por el cual identificamos una "figura" en la masa aparentemente informe de los hechos se llama "configuración"³³. Advierte Ricoeur que configurar es hacer de los "muchos" (ya sean personajes, acciones, incidentes, sentimientos, efectos deseados y no deseados, azares, personajes, lugares, etc.) "uno". El significado de los acontecimientos sólo se deja ver cuando lo disgregado se enlaza en una trama. Es esta idea de "lazo", de conjunción, lo que permite advertir la teleología implícita de los acontecimientos. Lo que sucede solo se hace inteligible cuando se muestra su inter-conexión; es decir, los acontecimientos no significan por sí mismos, sino por su lugar en el relato. En otras palabras, es la narración la que hace la unión, aunque no la crea totalmente ya que toma sus elementos de la realidad. Lo que está en el fondo de esta afirmación en favor de la narración es la idea de que sólo en la totalidad (*holos*) aparece el sentido. Aunque las

³² Arendt, H., 2016. *Entre el pasado y el futuro*. Ediciones península: Barcelona. p. 303-346.

³³ Para un tratamiento más detallado del acto configurante, Ricoeur. P., *Op.cit*, pp. 80-113.

totalidades que recorta la narración son *totalidades parciales*, lo cierto es que “comprender es siempre captar una totalidad”.³⁴ Y teniendo en cuenta que esta tesis busca la trascendencia en nuestra reacción ante lo siniestro, en un escenario que se nos presenta fraccionado y expandido, incapaz de ser abarcado linealmente, parece claro centrarnos en el estudio de la metáfora como elemento que generaliza toda narrativa del discurso.

³⁴ Ricoeur, P., 1990. *Historia y Verdad*. Madrid: Encuentro, p. 157.

Capítulo 2_ ACOTACIONES ENTRE LOS NUEVOS MEDIOS TECNOLÓGICOS Y LO SINIESTRO.

Nos hemos preguntado sobre como gracias a la integración de diferentes disciplinas y del tiempo -portador de una cuarta dimensión- se consigue la expansión material de la obra. Pero el collage expandido no solo se materializa en una expansión física, también implica una expansión sensorial. Este capítulo busca indagar sobre el concepto de lo siniestro en el arte de tecnologías desde la perspectiva del psicoanálisis. Para lograr tal objetivo, se entablará un diálogo entre obras y teoría que da como resultado una construcción del concepto de lo siniestro como categoría crítica, más que como noción estética en el sentido clásico del término.

2.1_ Lo siniestro, la metáfora y la búsqueda de información.

Lo primero es entender que lo siniestro al que nos referimos surge de nuestras ideas, no de la realidad. Freud ya lo advertía en el número 5 de la revista *Imago* -publicada en Viena en 1919- en su primera referencia a lo siniestro. Defendía que las ideas son más efectivas, nos pueden hacer creer que se pueden realizar los deseos, o que existen las ocultas fuerzas nefastas o el retorno de los muertos, que son básicamente los miedos en los que se apoya este siniestro. Son creencias de nuestros antepasados primitivos, pero incluso hoy nosotros podemos llegar a aceptar que todos esos procesos pueden pasar. Se supone que hemos superado esas creencias, pero no parece que nos sintamos muy seguros. Es como si las antiguas suposiciones regresaran esperando ser confirmadas. Por eso, cuando sucede algo en esta vida, susceptible de confirmar aquellas viejas convicciones supuestamente abandonadas,

experimentamos la sensación de lo siniestro. En realidad se trata de algo que pretende probar la realidad, de una cuestión de realidad material³⁵.

Freud afirma que se produce una situación siniestra cuando "se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que hablamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente"³⁶. Consiste en provocar una sorpresa o una duda angustiosa en el espectador a partir de enseñar lo insólito, lo extraño e irreal. Por ese motivo, lo siniestro está relacionado con el miedo y con la angustia, o con la soledad. Advierte también que mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poética y viceversa. Además, la ficción cuenta con muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real.

Hace una distinción de siniestro, asociada a nuestra infancia más que a nuestra condición humana. Concluye el ensayo con la siguiente formulación del concepto: "lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación"³⁷. Se trata de reanimar fantasías o deseos censurados de alguna manera por la sociedad o la tradición cultural, pero que inicialmente han sido familiares o íntimos. Eugenio Trías tiene una acertada definición donde se basa en este análisis: "lo fantástico encarnado, tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro"³⁸. En este sentido Trías vuelve elástica una interpretación del propio Freud: siniestro es lo que aparentemente muerto se manifiesta como vivo.

Cuando en el capítulo anterior hemos hablado de la narrativa y de cómo los nuevos medios y la instalación conllevan una ampliación de los sentidos hemos visto como es en gran medida gracias a la ficción o deformación de la realidad. Al respecto Freud analiza en un capítulo especial lo siniestro en la ficción, "ya que mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además,

³⁵ Freud, S., 1975. *Lo siniestro, seguido de ETA. Hoffmann El hombre de la Arena*. Barcelona - Palma de Mallorca: Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius.

³⁶ *Ibidem*, p. 30.

³⁷ *Ibidem*, p. 33.

³⁸ Trías, E., 1988. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel. p. 20.

la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real³⁹. El artista puede alejarse del mundo real, admitiendo como evidentes situaciones sobrenaturales y evitando así su valor siniestro, o puede situarse aparentemente en el espacio de la realidad cotidiana y entonces todo lo que es siniestro en la vida real lo será también en la ficción. En este caso el creador puede acentuar lo siniestro mucho más que en la realidad, es decir, puede crear nuevas situaciones claramente siniestras y que no habíamos tenido en cuenta hasta ahora.

El mismo año en que Freud empezó a escribir sobre lo siniestro, el artista Giorgio De Chirico también profundizó en este tema en la revista *Valori Plastici*⁴⁰. Su maniquí da mucha cuenta de ese alejamiento del mundo real para aceptar situaciones más sobrenaturales. Cuando empezó a trabajar con él, durante el desarrollo del tema de la plaza de Italia entre 1911 y 1915 en París, el maniquí al final resultaba humanizado. Se pregunta "sobre los enigmas irresueltos de las relaciones con la naturaleza, la historia de la humanidad y la poesía, que se encuentran siempre detrás y por encima de todas las cosas. De Chirico dio forma a una suspensión del tiempo y el espacio en la meditación metahumana de sus personajes, que muestra en complejas construcciones de hombres y máquinas: el hombre es demasiado poco para comprender la realidad, mientras que al maniquí le hacen falta su alma y su cuerpo sensible para poder observarla con la intimidad del poeta"⁴¹. Por eso entendemos que mientras describía los principios de su estética en la revista, argumentaba que la metafísica del arte consistía en descubrir el aspecto "des-familiar" (desacogedor) de los objetos en principio cotidianos –por ejemplo cuando los rostros familiares se nos vuelven extraños, algo que hasta ahora se solía relacionar con estados oníricos o de demencia.

De este modo Chirico relaciona este nuevo sentimiento estético, este arte metafísico con una alteración psíquica, con una locura, al descubrir el aspecto fantasmagórico, melancólico, terrorífico o siniestro de cosas o situaciones

³⁹ Freud, S., Op. cit., pp. 32-33.

⁴⁰ De Chirico, G., párrafo final del artículo "*Sull'arte metafísica*", *Valori Plastici*, año I, núm. 4-5, Roma, abril-mayo, 1919.

⁴¹ Margozzi, M. y Robinson, K., 2017. *El mundo de Giorgio De Chirico. Sueño o realidad*. Catálogo de exposición Fundación La Caixa y Ediciones Invisibles: Barcelona, p.20. Catálogo de la exposición en Caixaforum de Barcelona.



Giorgio de Chirico, *Hijo pródigo*, 1965.

cotidianas. El ejemplo que pone para darse a entender es muy parecido al cuento de el arenero de ETA. Hoffmann, que Freud utiliza en su artículo. El joven Nataniel perdió a su padre de joven en una muerte misteriosa. La madre, para que los hijos se acostaran pronto los amenazaba con que vendría el hombre de

la arena, "un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con los cuales parten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien".

Una vez analizado el cuento de *El arenero*, Freud estudia las situaciones que pueden ser consideradas siniestras:

- La duda de que un ser aparentemente animado no esté en efecto vivo, y a la inversa, de que un objeto sin vida esté de alguna forma animado: figuras de cera, muñecas, autómatas...
- La mutilación de algunos órganos, sobre todo de los que poseen una especial importancia como los ojos. Tal y como demuestra Freud estas imágenes están estrechamente relacionadas con la angustia de la castración. En general, los miembros del cuerpo separados del todo son considerados siniestros.
- El tema del doble, del otro yo, en todas sus variantes, telepatía, desdoblamiento del yo, sustitución del yo, constante retorno de lo semejante, repetición de lo mismo en diferentes situaciones, la casualidad, la fatalidad, el *deja vu*.
- Individuos o situaciones que provocan mala suerte (pensemos en el gafe el mal de ojo, las supersticiones, las premoniciones o los presentimientos).
- En general todo lo relacionado con la muerte y con los cadáveres, con los espectros y fantasmas, con la oscuridad y lo espeluznante, todo ello muy próximo a veces con las angustias infantiles.

Freud afirma que en definitiva se produce una situación siniestra cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente⁴².

⁴² Freud, S., Op. cit., p. 30.

Esos límites *entre* falsedad y verdad es donde sucede la *magia* de lo siniestro. Ser conscientes de ello y aplicarlo a nuestro estudio hace que fácilmente encontremos similitudes en la recepción de información que tenemos en la era que nos ha tocado vivir. Un momento tecnológico que nos obliga a prestar atención a múltiples focos al mismo tiempo y unos artistas que presentan instalaciones utilizando diferentes media en una sola obra. Como si la acción de *leer entre* fuera precisamente una metodología de nuestra percepción para conseguir la máxima información posible, y así tener una aproximación a la verdad. O extrapolándolo al mundo del artista, como si el artista utilizara la metodología de *leer entre* las fuentes de información, para poder cerrar la narración en su obra. Se trataría de una metodología eficiente. Ciertamente son demasiadas afirmaciones para una tesis, pero se aportan ahora para saber que no solo debemos preguntarnos por ¿qué particularidades debería tener una obra de arte para suscitar el efecto de lo siniestro?, o por otro lado ¿qué tipo de sensibilidad e intención ha de poseer el artista para llegar a adquirir las destrezas necesarias para que sus obras contengan lo siniestro? Ambos cuestionamientos hacen que parezca que toda la importancia está solo en la obra de arte o el artista, cuando en realidad, como veremos a continuación, es el medio de comunicación lo que nos resulta especialmente interesante, sobre todo por cómo maneja la información para que de es efectividad en la percepción.

De esta manera se entiende que en este análisis no solo hay que detectar lo siniestro como categoría estética útil para referirse a un contenido determinado⁴³, sino también y principalmente como un concepto que va a posibilitar el abordaje de la obra de arte en la era de las nuevas tecnologías desde la perspectiva psicoanalítica, y con un sentido dialógico. Así pues, a partir de estas consideraciones suscitadas de los puntos anteriores, se ha hecho una selección de artistas que trabajan dentro del contexto de la instalación y las tecnologías y que usan el concepto de siniestro en su obra. Con el análisis de sus obra y su pensamiento así como de las aplicaciones que devienen de él, se irá construyendo la definición de lo siniestro para a su vez indagar, en el diálogo entre las obras y la teoría, la conexión entre siniestro y el nuevo uso de los media y la nueva visión.

⁴³ Un contenido causante de la extrañeza característica de lo ominoso freudiano que da lugar al momento de lo siniestro.

Como estamos abordando muchos conceptos y de diferentes disciplinas –quizá por ser precisamente la multidisciplinariedad uno de esos conceptos, valga la redundancia- creo necesario hacer un breve resumen de cuáles son los pasos a seguir para asociar la obra de los “artistas sensoriales” a lo siniestro. Así se intentará encontrar respuestas a cuestiones como por qué estamos predispuestos a la *imagen sensorial* y qué relación tiene todo esto con la metáfora.

Sabemos que el hombre tiende a cerrar imágenes, como explica perfectamente la Teoría de la Gestalt, o a cerrar historias, también. Comprobaremos como algo parecido pasa cuando creamos historias en nuestros sueños mediante lo que en términos psicoanalíticos se llama *figurabilidad*⁴⁴, o *miramiento por la figurabilidad*, concepto desarrollado por Sigmund Freud para designar una particular condición o exigencia a la que se ven sometidos los procedimientos oníricos de figuración: los pensamientos del sueño deben poder ser representados por imágenes visuales, lo que requiere transformarlos y seleccionar aquellos para los que existan las imágenes adecuadas. Teniendo en cuenta que la metáfora, en cierta medida, está presente en todo el arte, y es un concepto fundamental para ir acotando en nuestra investigación, que los artistas en la era de las tecnologías trabajan con metáforas, nos arriesgaremos a encontrar relación entre el trabajo de *figurabilidad* y el trabajo metafórico. Es decir, que cerrar historias en nuestros sueños es muy parecido a crear metáforas. De esta manera surgirán preguntas que nos marcan el camino a seguir desde ahora en la investigación.

La metáfora consiste en un tipo de analogía o asociación entre elementos que comparten alguna similitud de significado para sustituir a uno por el otro en una misma estructura. Una metáfora expone dos cosas en conjunto que permiten la sugerencia a compararse como un solo concepto. Se encuentra básicamente en todos los campos del conocimiento, puesto que responde a convenciones semánticas dadas por una cultura, y por tanto que están implícitas en el lenguaje. Cuando analizamos en el arte la expresión metafórica, hay que recordar que las obras de arte tienen la particularidad de que buscan no solo referirse a las cosas como meras representaciones, sino también decir algo sobre ellas. El arte además intenta expresar las creencias y actitudes sobre

⁴⁴ Profundizaremos sobre el concepto de *figurabilidad* y sobre su comparación con la metáfora en el siguiente apartado.

aquello que dice quien, a través de representaciones, dice lo que dice. Tiene propiedades expresivas en sentido metafórico, que se dan a la obra mediante los rasgos estilísticos del artista quien, de esta forma, les da cuerpo, *encarna* los ideales, el estilo de vida, el espíritu de una época y, en general, muestra su significado materialmente. La obra de arte también se entiende como la exteriorización de la consciencia del artista, como sacar afuera su subjetividad, "como si pudiéramos contemplar su manera de ver y no sólo lo que vio"⁴⁵.

La metáfora ofrece así la posibilidad de representar esas manifestaciones de nuestra existencia subjetiva y personal que no son susceptibles de representación, como puede ser la actitud del artista hacia el contenido o tema de representación. ¿Cómo captar el espectador, o como representar el artista, ese algo que no puede ser representado? Sabemos que el artista necesita de los recursos retóricos, el estilo y expresión. Sabemos que ese es el medio con el que cuenta el artista para mostrar el elemento expresivo, y con el que va a mostrarnos su visión de las cosas. El medio será el *vehículo del significado* que nos trae el *contenido*. Si lo pensamos así, las propiedades estéticas parecen pasar a un segundo plano, mientras que el carácter significativo pasa al primero.

La metáfora se nos presenta como mediador, o como el medio; es decir, la metáfora es la posibilitadora, que en esa visión del artista, da además una información más completa de la obra de arte, seleccionando el *contenido*. Recordemos que las cualidades significativas pasan a un primer plano, mientras que las estéticas pasan a un segundo plano. Si hiciéramos una selección de artistas de la era tecnológica que trabajan con la metáfora, quizá simplificaríamos el estudio si tomamos esa premisa en nuestra búsqueda de la trascendencia, centrándonos en la información que pasa al primer plano.

En el arte, de manera genérica también diferenciamos entre forma y contenido, algo que en literatura se conoce más como la distinción entre forma y fondo. Hay que saber que se quiere decir (fondo) y después expresarlo de alguna manera específica (forma). La forma produce el placer de la lectura, hablamos también de la obra de arte, y el fondo es la trama propiamente dicha.

La "profundidad del fondo", la intensidad larga o corta, define lo que trasciende de esos relatos metafóricos, pero debemos dar un tercer paso para el "entendimiento" de la obra, algo que como hemos visto parece estar más

⁴⁵ Danto, A. C., 2002. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Paidós: Barcelona. p. 237.

conectado con el ser y estar del artista en este mundo. Según lo descrito hasta ahora casi podríamos afirmar que finalmente todo se tratará de una metáfora de su identidad, de sus inquietudes, aunque es pronto para este tipo de afirmaciones. Porque, siguiendo con comparaciones literarias, podríamos decir que tanto el fondo como la forma vienen definidas por muchos factores: tema predominante, argumento, estructura del relato, personajes, tiempo y espacio en el que se desarrolla la acción, idea central sobre la que bascula el argumento, etc. Por lo que nos conviene hacer una selección de artistas que nos den un marco referencial para llegar a las conclusiones pertinentes.

Analizando la obra o el marco sensorial que se produce a través de las sensaciones en los espacios de instalación conseguiremos la idoneidad de la metáfora en conceptos de eficacia; conseguiremos captar la calidad de información, lo que nos suscita y *capta el interés* en cada una de las metáforas de los artistas seleccionados. De la misma manera que lo siniestro se asocia con nuestra sensorialidad para hacernos detectar lo importante, lo des-familiar, como hemos comentado. Por ese motivo ese es nuestro fin ahora: entender cómo la obra nos comunica con lo siniestro a partir de lo sensorial, cómo atribuimos lo siniestro a lo que es lo sensorial, porque nos comunica con nuestros instintos más primitivos y estos nos remiten al terror, al miedo.

El concepto de trascendencia aparece entonces en su primera consideración en esta tesis. Lo que trasciende en la experiencia de lo siniestro de cada ejemplo, con ayuda de la metáfora. Nos referimos a una trascendencia como síntoma, como posición espiritual o metafísica. La que describía Kant⁴⁶ cuando estableció que más allá de los objetos de nuestro conocimiento estaba el modo en que podíamos conocer esos objetos. Porque Kant pensaba que los objetos de nuestro conocimiento se formaban gracias a las estructuras cognoscitivas del sujeto que conoce. Es decir, los sentidos que organizan las intuiciones de la experiencia y las categorías o conceptos puros del entendimiento, que ordenan los conceptos para formular juicios. Así que para Kant lo trascendente son nuestras estructuras subjetivas que posibilitan el conocimiento. En esta estructuración que hemos creado ¿qué trasciende cuando pasamos ciertas obras por un tamiz, cuyo grosor del filtro lo establecen parámetros como la época tecnológica, la multimedialidad, la sensorialidad de lo siniestro, o el abuso de información y las *imágenes amplificadas* entre muchas otras cosas?

⁴⁶ Kant, I., 2013. Crítica de la razón pura. Taurus: Barcelona.

Veremos en este capítulo las dificultades que comporta ese análisis en autores como James Turrell, Mike Kelley, Cindy Sherman o Anish Kapoor, haciendo una breve referencia a Joana Vasconcelos como ejemplo de excepción. Haciendo una lectura de cada uno de ellos, tratando para desgranar mejor su trabajo, establecer cómo consiguen que trascienda el mensaje en su obra.

Turrell nos adentrará en una narrativa donde se nos presentan conjuntamente la "imagen experiencial" y la conexión con el espíritu, para entender mejor cómo el nuevo medio tecnológico se cofunde con el mensaje, lo que como veremos, hace posible que la convivencia de una tensión que nos comunica con ese fondo de trascendencia.

La obra de Mike Kelly, con sus instalaciones y muñecos deformes o amputados, nos servirá para mostrar la transgresión de lo moral; nos remitirá a través de "los signos" que aparecen en un individuo contemporáneo irritado con su entorno socio-cultural, a nuestros instintos más primitivos de supervivencia.

Una preocupación que Cindy Sherman prolongará a la "supervivencia social", por lo que abocaremos nuestras divagaciones a cuestiones sobre la necesidad de la identidad relacionadas al poder.

Joana Vasconcelos aparecerá dentro del apartado de Cindy Sherman, porque solo la utilizaremos como ejemplo del daño colateral que han sufrido reivindicaciones pasadas con una actitud del artista de hoy. La extravagancia, artificiosidad femenina, la fabricación del arte en cadena o las técnicas raras que aparecen en la artista para recuperar esa subjetividad perdida, o de cómo el virtuosismo de la técnica ha ganado terreno al artista virtuoso.

Finalmente comprobaremos que artistas como Anish Kapoor manejan metáforas de una gran profundidad y carga trascendental. El arte se nos presenta como experiencias "reveladoras" donde el artista pretende meter al espectador en la experimentación de una "nueva visión" reveladora de "la verdad". Conceptos universales sobre los que ahondaremos con la ayuda de Chantal Maillard entre otros.

2. 2 _El desprestigio de la imagen.

Hemos comprobado cómo lo siniestro y la metáfora es una combinación con una buena funcionalidad, porque juntos proveen de una *abertura* a la imagen o a la narrativa que es la que hace que salte nuestra imaginación. Creatividad en búsqueda de información. Pero esa acción de creación de información tiene un momento en el que sucede. Es esta la tercera temporalidad que aparece en la tesis. Pero resulta muy difícil definir un tiempo que no vemos ni representado, como por ejemplo consiguieron Muybridge y Marey, ni lo experimentamos - porque somos incapaces de medir el tiempo que necesitamos para que nuestras neuronas se conecten. Pero se trata de un tiempo realmente importante, porque como veremos a continuación, la calidad o cualidad de la imagen para transmitir trascendencia queda dependiendo de él. Trascendencia que le otorgará una mayor o menor "sensorialidad".

Recuerdo que Scott McCloud tenía varias metáforas en *Understanding comics: The invisible art*⁴⁷ (Entendiendo los cómics: El arte invisible), que nos servirán para adentrarnos a esa definición de temporalidad. El autor dedica un capítulo exclusivamente a explicar el empleo del tiempo en los cómics. En él describe como las viñetas no son simples fotogramas, sino que el tiempo se introduce en ellas de modos muy diferentes. Por una analogía equivocada con el cine, se toman los cuadros de cada cómic como si fueran fotogramas que representan instantes. En este caso McCloud se encargará de mostrar con cuidado cómo en muchos de los casos los paneles de los cómics nos cuentan un período más amplio y muchos de ellos habrán de ser leídos temporalmente. Conociendo la regla de la lectura de Occidente, de izquierda a derecha y de arriba abajo, el narrador aprovechará ese "movimiento de los ojos" para llenar de tiempo cada imagen y cada página. El panel se convierte entonces en objeto de análisis del libro y, al ser examinado como signo mismo, se presentarán los modos en que puede ser usado para estructurar el tiempo de una escena. Al cortarlo y estirarlo, al mezclar paneles largos con paneles cortos, este signo servirá para manejar el tiempo e incluso permitirá narrativas experimentales: bifurcaciones o bucles.

⁴⁷ McCloud, S., 1993. *Understanding comics: The invisible art*. Mark Martin Editor: Nueva York, pp. 67-89.

La otra noción temporal fundamental en los cómics tiene que ver con el modo de representar el movimiento en imágenes fijas. McCloud al igual que hemos hecho aquí, utiliza las imágenes de Muybridge.



Ilustración de *Understanding comics: The invisible art*, de Scott McCloud.

Pero para la temporalidad que queremos definir nosotros ahora nos interesa un concepto al que él llama La clausura. Un concepto que curiosamente el autor no lo incluye en el capítulo del tiempo. La "clausura", tal como la concibe McCloud, sería la característica fundamental de la percepción, según la cual concebimos un todo cuando sólo recibimos una información parcial (al escuchar el ruido de la puerta asumimos que alguien entró). Explica en una introducción como cómo existen muchos modos en los que la clausura forma parte de nuestra vida, para

finalmente profundizar cómo la clausura tiene lugar en los cómics: el “canal” entre viñeta y viñeta, la línea blanca que separa las viñetas. A partir de dos imágenes una al lado de la otra, el lector debe entender una acción, una situación, una idea completa. La habilidad del que escribe cada historia está en el modo como lleva al lector a “completar la historia”; en muchos casos, esa colaboración parecerá intuitiva; en otros tendrá que ser mucho más activa. McCloud propone distinguir seis tipos de salto entre viñeta y viñeta:

- Momento-a-momento.
- Acción-a-acción.
- Tema-a-tema.
- Escena-a-escena.
- Aspecto-a-aspecto.
- Non-sequitur.

Partiendo de esta clasificación, crea un modo de análisis para cada cómic: mediante un diagrama de barras representa la proporción del uso que se hace de los distintos saltos. Y uno de los aspectos más notorios que encuentra es que en la mayoría de los cómics, tanto norteamericanos como europeos (desde los de superhéroes, pasando por Eisner, Manara y Tardi, hasta Tintin), el esquema es el mismo: la mayoría de cortes son del tipo 2 acción-a-acción (65%), con una cierta medida de los del tipo 3 tema- a-tema (20%) y del tipo 4 escena-a-escena (15%). En todos los casos, en este tipo de cómics el eje está en la narración, en contar una historia, y ésta “avanza” principalmente por secuencias de acciones.

De todos modos, lo que a nosotros nos interesa es tener claro que es en la línea blanca que separa dos viñetas sucedía la acción. El tiempo que transcurre en la narración será mayor o menor, pero el tiempo de cálculo que transcurre en nuestro cerebro de considerar que entre dos imágenes sucede una acción es otro. Pongo un ejemplo: Imaginemos que en una viñeta vemos un boxeador con el brazo en alto a punto de golpear a un segundo boxeador, y en la segunda viñeta este último está ya convaleciente en el suelo. Es en la línea blanca que separa las dos viñetas donde ha sucedido la acción y la reacción. La acción, la

intención, en definitiva el tiempo, es lo que hace entender la imagen. Es lo que da sentido a la imagen.

Algo parecido es lo que intenta explicar con su metáfora de la mariposa Didi-Huberman, uno de los grandes teóricos contemporáneos de la imagen: "Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Pero si quieres conservar la vida que al fin y al cabo es lo más interesante, solo verás las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos". Todos estos ejemplos nos recuerdan al "principio de incertidumbre" descrito por el físico Werner Heisenberg hace casi un siglo, quien estableció que si se determina con gran exactitud la posición de una partícula, eso se paga con una gran incertidumbre sobre su velocidad, nos resultará imposible conocer su "momento".

La conclusión del filósofo Didi-Huberman, va en la misma dirección que el físico alemán, aunque evidentemente no en el mismo sentido. Concluye que debemos considerar el momento de la imagen como esa unificación de tiempos la imagen te hace recuperar la experiencia real, y por eso mismo se abre a esta dimensión viva de la experiencia. "Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que solo nos muestra su capacidad de verdad en un destello.", dice Didi-Huberman en entrevista con Pedro. G. Romero⁴⁸. Así Didi-Huberman vuelve a poner sobre la mesa las múltiples consecuencias de la inexistencia de la imagen y de cualquier ontología de esta. En cambio, al igual que lo hace Freud no les quita importancia a cuando entran en reacción.

Con todo esto, esta tesis esta dando a entender que es cierto que un cuadro y una escultura tenían un momento pregnante, ya definido anteriormente, pero desde que las nuevas tecnologías -con ayuda de Marey y Muybridge- han diseccionado ante nuestros ojos el movimiento, y desde que la cinematografía nos lo ha hecho experimentar, es lógico que los teóricos o filósofos ahora resuelvan mejor las cuestiones para dar sentido a "la vida", entre ellas la imagen. Por eso la imagen ha encontrado su penicilina. Ahora sabemos que el tiempo le da sentido, que debemos considerar una imagen que unifica tiempos. La experiencia real, la del mismo tiempo en el acontecimiento.

⁴⁸ Romero, P. G. "Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman", Minerva, n. 5. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.

En realidad, podríamos estar hablando de algo así como el tiempo descrito anteriormente para recorrer y entender la instalación. La diferencia en experimentar el vuelo de una mariposa o el recorrido de una instalación quizá sea la velocidad –de las alas o de los pasos– y la acumulación de la información que percibimos. El trabajo que nos queda ahora es demostrar que la imagen por sí sola, aún sabiendo que necesita de ese tiempo para tener sentido –como explican los teóricos de la era de las nuevas tecnologías– sigue teniendo sentido gracias a la metáfora. Una metáfora cargada con lo siniestro que existe en nuestra ansiedad por represiones infantiles o miedos primitivos. Una metáfora que sucede donde se crea la acción, por ejemplo en la línea blanca que separa dos viñetas a las que hace referencia McLuhan, a ese tiempo que nos hace entender la imagen experiencial.

La imagen, la que ahora sabemos que necesita del tiempo para tener sentido, también tiene un “recorrido”, una narrativa, por muy corta que sea –nuevamente entendiendo por recorrido el camino y el tiempo utilizado para la aprehensión de una instalación. Cualquier argumento para explicar el momento de la mariposa necesita más de una palabra: “El movimiento de las alas, ligereza de la mariposa, mariposa viva, movimiento de la mariposa, etc”. En ese caso, debería existir la posibilidad de introducir una metáfora. Dicho de otro modo, si consideráramos que la “temporalidad-recorrido” de la instalación, es la misma que tenemos en la “temporalidad-movimiento de alas”, lo único que variaría es la cantidad y calidad informativa en proporción al tiempo.

En un contexto exclusivamente artístico nos encontramos con que la metáfora tiene la misma ambigüedad. La metáfora siempre ha estado presente en el arte. En mayor o menor medida. Incluso en el mimético. Según la teoría clásica del arte, el arte representativo intentaba mostrar la realidad lo más fielmente posible. Es decir, se buscaba un símil entre arte y el mundo, haciendo la obra de mediador. Pero ya en el Arte clásico se pasa de la tridimensionalidad del mundo a un plano, eso es una transposición y no exactamente un símil. Algo que podemos aplicar a todas las obras (incluso las contemporáneas). En el caso de las vanguardias, estas no solo han demostrado que a partir de entonces el arte puede ser metafórico, sino que, a través de su mirada crítica a la historia de su disciplina, han mostrado como el Arte es en su totalidad esencialmente metafórico, ya que existe siempre una transposición interpretativa, mediada lingüísticamente, del universo simbólico, es decir, del mundo.

Entendiendo que la idea de metáfora implica una lectura y una interpretación, podríamos considerar que la instalación es, por excelencia, un arte de la metáfora. Porque la instalación precisa de una lectura y una interpretación donde el tiempo y de desplazamiento por sus elementos –recorrido– es fundamental. En la construcción de la escenografía para ser transitada por el espectador, el trabajo asociativo es muy importante en el despliegue de objetos, imágenes, sonidos o textos en el espacio. Además, la metáfora siempre ha estado presente en el arte, modificando la carga e intensidad simbólica y la manipulación del espacio para adaptarse a la época y a las corrientes.

Los psicoanalistas tienen un término que no solo nos puede ayudar a entender cómo funciona esa versatilidad de la metáfora, sino que además nos remite a nuestros impulsos más primitivos. Se trata de la figurabilidad. Con un ejemplo de Freud podemos resumir que el trabajo de figurabilidad es “esa transformación que hacemos en nuestros sueños”⁴⁹, donde se crean y asocian imágenes para dar sentido a las historias oníricas. Me recuerda a la Teoría de la Gestalt⁵⁰, al “principio de continuidad” de la Psicología de la Gestalt. Según este principio, si se nos presenta una circunferencia abierta, por poner un ejemplo, nosotros la percibimos como cerrada. Aunque los elementos estén interrumpidos o separados por un espacio tendemos a agruparlos entre sí. Con la figurabilidad parece que en lugar de cerrar circunferencias estamos cerrando historias. Probablemente ambos procesos están conectados. La palabra alemana Gestalt muchas veces se traduce por forma, representa ese proceso por el que construimos marcos de percepción de la realidad. La teoría de la Gestalt propone que lo que experimentamos es más que la suma de sus partes, y que por lo tanto existe como un todo, una figura que solo puede ser considerada entera. Así pues, lo que ocurre es que la globalidad de nuestras “formas” mentales se impone a lo que nos va llegando a través de los sentidos, y no al contrario.⁵¹

⁴⁹ Freud, S., “La interpretación de los sueños”. *Obras Completas, Vol. IV*. Buenos Aires: Amorrortu. p. 529. Versión [en línea] <<http://bibliopsi.org/docs/freud/14%20-%20Tomo%20XIV.pdf>> [Consulta: 12/7/2016].

⁵⁰ La Psicología de la Gestalt es una corriente de la psicología moderna, surgida en Alemania a principios del siglo XX. Sus exponentes más reconocidos fueron los teóricos Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin.

⁵¹ Arnheim, R., 1979. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza: Madrid.

Lo curioso en el trabajo de figurabilidad es que lo hacemos por necesidad, para evitar el sentimiento de “lo siniestro”. Intentamos evitar confrontarnos con nuestro “arenero”, porque la naturaleza humana está predispuesta a evitar lo desconocido, a entenderlo todo, a cerrar circunferencias y a cerrar o acabar historias. Es un mecanismo para transformar o deformar los pensamientos inconscientes y evitar cualquier posible censura –de imágenes demasiado dolorosas- en la elaboración de la historia, para que el contenido pueda expresarse en cierta forma.

Si el ser humano necesita entender lo que ve es porque el vacío desconocido nos crea una tensión angustiosa. Y esa angustia es lo que nos da conexión a lo siniestro. Serge Tisseron, en su análisis de las operaciones psíquicas que definen un inconsciente de la fotografía, va más allá: “Es traumático aquello que no puede ser psíquicamente “metabolizado” en forma de una elaboración psíquica, es decir, “simbolizado”. Según el mismo psicoanalista, la fotografía es un modo de luchar contra este traumatismo, tanto mediante imágenes como mediante su práctica, porque la fotografía aparece como mediación entre aparato psíquico y el cuerpo. “La presencia de la imagen cumple la función de favorece asimilar sensaciones, sentimientos y estados del cuerpo, cuya percepción activa o cuya memoria reactiva (...)”. Además advierte que permite esclarecer el mundo por medio de su imagen⁵².

Lacan explicó esa angustia de “no ver” o no “entender” que nos comunica con “lo siniestro”, advirtiendo que si a un sujeto se le presenta una verdad -no una realidad, sino una verdad para él-, cuyo vislumbramiento puede ser perturbador, entonces el sujeto perderá la calma. Lacan llegó a situar el concepto de lo siniestro en la angustia como el único afecto.

Podríamos definir la figurabilidad como la función donde nuestro pensamiento crea imágenes para hacer entender a partir de asociaciones una determinada narración. Parece que estamos hablando nuevamente de la metáfora. La metáfora es un tipo de analogía o asociación entre elementos que comparten alguna similitud de significado para sustituir a uno por el otro en una misma estructura.

⁵² Tisseron, S., 2000. *El misterio de la cámara lúcida*. Ed: Universidad de Salamanca: Salamanca. p.20-24.

La figurabilidad hace lo mismo. Se ha comentado ya que el proceso substituye imágenes que puedan resultar demasiado dolorosas por otras que permitan un desenlace del sueño. Según Freud, con el lenguaje figural necesitamos poner el pensamiento onírico, ya que así tendremos una expresión abstracta o conceptual que no es tan rico y doloroso como lo podría ser su puesta en términos más concretos (imágenes psíquicas de tipo sensorial)⁵³. Es decir, algunas veces Freud se referirá a la figurabilidad sólo en términos de la imagen: "trasposición de los pensamientos en imágenes que se produce durante la formación del sueño", aunque otras veces se referirá al análisis de la figurabilidad como la "transposición del pensamiento latente u onírico en una imagen sensorial"⁵⁴.

El proceso de figurabilidad parece seguir una patrón similar a la elaboración de la metáfora. ¿Y al revés?, ¿tiene la metáfora la misma sofisticación que la figurabilidad? En los dos casos se substituyen imágenes para conseguir una determinada narración. Pero como hemos acabamos de ver, la figurabilidad trabaja no solo en términos de imagen, también con la imagen sensorial. Es decir, la imagen de nuestro sueño antes de ser soñada se substituirá por su "sucedáneo sensorial". ¿Trabaja también la metáfora de la misma manera que la figurabilidad?

2.3_ Cuatro modelos de un marco referencial.

Pretender definir un mundo donde la información se nos presenta como si estuviéramos frente a un abismo, donde las múltiples combinaciones de esta información posibilitarían incontables definiciones de siniestro, quizá no tiene lógica. Teniendo en cuenta que lo siniestro lo aporta la metodología del medio, de la metáfora, son el grupo de artistas seleccionados los que deberían ayudarnos a crear un patrón que nos sirva de referencia. Así, analizando las narrativas de los artistas, que simbolizan, las perspectivas que proponen, por ejemplo, estaremos frente a cuatro siniestros diferentes que algo tendrán en común. Un marco de selección que por un lado, como se ha descrito ya, engloba una época tecnológica, multimedia, de espacio expandido y donde la "imagen

⁵³ Freud, S., "La interpretación de los sueños", *Obras Completas, Vol. IV*. op. cit., pp. 226-230.

⁵⁴ Ibid, Sigmund Freud, op. cit., p. 350.

sensorial" estará presente en diferentes aspectos. Pero sobre todo, un marco en el que reconocemos a artistas que trabajan con la metáfora y la imagen sensorial. Aunque cada uno de ellos se puede situar en un contexto diferente, nos interesa funcionarán como modelos de aproximación poética, donde lo siniestro y lo sensorial prevalece como fuerza portadora de trascendencia en el significado y comprensión de su obra. De esta manera, por la conexión que ya sabemos entre siniestro y trascendencia, nos ayudarán a concretar mejor dicho concepto de trascendencia, para continuar nuestra investigación.

Se trata de artistas que nos permiten reconocer una gran carga o tensión psicológica, para poder comprobar dónde está la imagen sensorial, o cómo esa imagen consigue ser sensorial en cada uno de los casos. Que nos permitan un acceso fácil a esa nueva temporalidad siniestra. En definitiva, que nos den la posibilidad de ahondar sobre la nueva temporalidad que aparece frente a la abertura de lo des-familiar, para finalmente comprobar qué hay de común en todos ellos. De esta manera entender mejor la trascendencia.

Tras nuestros cuestionamientos anteriores ya sabemos que nos plantearemos preguntas tales como, ¿qué imagen crea más tensión en cada una de las obras?; A partir de entonces, si se da el caso, enfocaremos el análisis hacia nuestras sospechas sobre la bifurcación de la función de la imagen, o cómo hoy la "imagen símbolo" ha perdido su exclusividad a la hora de transmitir trascendencia, para asociarse con la "imagen signo" en dicho cometido. Nos encontramos frente a una imagen que debe recurrir a su experiencia, a un tiempo, a un recorrido, a una experiencia vivida para cobrar sentido. Una experiencia que nos aporta sentido, verdad y trascendencia a lo que vemos/experimentamos. Analizando las diferencias entre los artistas seleccionados entenderemos mejor lo que les une, lo que trasciende, y observaremos que su objetivo es: despertar la intuición.

_JAMES TURRELL

Hemos hablado de cómo a partir de mediados del siglo XX, sobre todo en las décadas de los sesenta y setenta, el arte se expande adoptando nuevos materiales, espacios y actitudes. La escultura lo ejemplifica muy bien, abandonando el pedestal y expandiendo su campo de desarrollo dejando atrás su relación ancestral con el concepto de monumento y asentamiento en un lugar. El punto de vista de Rosalind E. Krauss en ese sentido resulta muy interesante para esta tesis. En *Escultura en el campo expandido*⁵⁵, la autora hace un recorrido del concepto de escultura y de los distintos pasos que han llevado hasta lo que ella denomina *campo expandido*. Para definirlo empieza ejemplificando la narración con una obra en la que su modo de presentación no es la convencional, además, Krauss habla sobre todo del límite entre el exterior y el interior. El ejemplo en cuestión se trata de una obra donde Mary Miss crea una escultura que es una obra en la tierra.

En ese análisis de la dirección que toma el campo de la escultura y las nuevas corrientes que se generan a partir de 1960 con el minimalismo, la autora va haciendo unas reflexiones donde entrevemos que hace una constante búsqueda de los límites de este nuevo periodo de la escultura. En ese cometido, advierte que con el cambio de década hubo cambios, en los que la palabra escultura empezó a ser más difícil de pronunciar. Una consecuencia de todos estos cambios es que el historiador/crítico comenzó a construir sus genealogías con datos de milenios en vez de unas décadas, para poder *justificarse*, y que

⁵⁵ Krauss, R. E., 1979. *La escultura en el campo expandido*. Paidós: Barcelona. Versión [en línea], <<https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>> [Consulta: 22/1/2011].

cualquier cosa podía ser llevada ante el tribunal para rendir testimonio de esta conexión de la obra con la historia y legitimar así su condición de escultura.



Mary Miss, *Perimeters/Pavilions /Decoys*, 1977–1978 .

Este escudo en el historicismo deja de tener sentido cuando la escultura entra en una condición negativa y se deslocaliza, pierde su hábitat, entonces el *monumento* se convierte en una señal que no tiene que tener un significado específico. Es como si la escultura pasara a ser nómada, caracterizándose más por su materialidad y su construcción. Ésta deslocalización se empieza a desarrollar con el minimalismo y en este tiempo podríamos decir que la *escultura* está en el aire. La escultura sólo se puede caracterizar por lo que no era. Es decir, que la escultura es lo que está delante de un edificio y no es el edificio y lo que está en el paisaje y no es el paisaje. En este momento entramos en una pura negatividad, en la que basa sus ideas, donde escultura puede ser tanto un no-paisaje como no-arquitectura. Llegando a la conclusión que no-paisaje no es más que arquitectura y no arquitectura, paisaje.

A raíz de esta dualidad de los dos términos opuestos de no-paisaje y no-arquitectura, desarrolla en su teoría un diagrama para poder ver en que campo se está moviendo la escultura. Para ello, piensa que no se tiene que reducir todo a los dos términos opuestos sino que no hay razón para no incluir también en este nuevo campo los conceptos positivos de paisaje y arquitectura. De este

modo, el campo de la escultura se expande ya que pasa de ser un término a medio camino entre no-arquitectura y no-paisaje a formar parte de un conjunto donde los cuatro términos que se relacionan y crean tres nuevos espacios de actuación:

-La construcción localizada: donde la escultura es un híbrido entre arquitectura y paisaje.

-Lugares señalados: la escultura forma parte del paisaje.

-Estructura axiomática: en el que la escultura parte de una arquitectura existente para transformarla.

Cuando leemos estas definiciones nos vienen a la cabeza una palabra que generalizaría todas ellas para simplificar nuestra explicación: *ambiente*. La palabra ambiente se origina del latín "ambien-ambientis" que significa que va por uno y otro lado, que engloba un entorno; que rodea.

Hoy, sabedores de esa expansión y cambio de paradigma, nos serviría aportar otras definiciones, de ambiente, como es el conjunto de elementos naturales como el aire, el agua o el suelo y sociales que hacen factible la vida en el planeta; en otras palabras es el entorno donde el ser humano se desenvuelve, desarrolla y prolonga su vida. Este entorno está constituido por seres biológicos y físicos como la fauna, los seres humanos y la flora, y ambos elementos naturales o biológicos están correlacionados para el buen funcionamiento de dicho ambiente, aunque también se califica como ambiente al fluido que rodea o envuelve una materia. Pero regresando a Krauss, en *Paisajes de la escultura moderna*⁵⁶ hace referencia a la consideración del ambiente, entendiendo por éste el espacio ocupado por la luz que invade el entorno y que acaba proyectando la dimensión de la obra de arte. Advierte que se trata de un ambiente que influirá en el comportamiento del espectador, alterando su percepción del espacio. En esa consideración del arte donde los límites se confunden, así como sus definiciones y significados, la luz también parece estar sujeta a dicha evolución. A ese cambio de paradigma que perseguimos incansablemente en esta tesis. La utilización de la luz como medio y motivo artístico se podría fijar en la época medieval por sus vitrales de iglesias y

⁵⁶ Krauss, R. E., 2002. *Pasajes de la escultura moderna*. Akal: Madrid.

mezquitas. Podríamos incluso alejarnos más y considerar el tragaluz del Panteón de Roma, y todos los posteriores, como formas de utilizar la luz como arte. Incluso Platón la utiliza como metáfora en su famosa Alegoría de la Caverna: las luces y las sombras pueden engañarnos. Pero el cambio que supone la creación de ambientes es como considerar el aire que la envuelve o que proyecta la propia instalación. Una luz considerada como material. Es un cambio que implica explorar nuevas formas de desarrollo en el espacio, incluso asumir una nueva temporalidad como uno de sus constituyentes.

Dan Flavin fue pionero en la creación de ambientes, de esos espacios modificados o irreales. Para él, en el espacio expositivo de la instalación, los límites de la pintura y la escultura se confunden, haciendo que el espacio (que el propio artista solía describir alrededor de formas y colores) apareciera como real, no como una representación.



Dan Flavin, *Una barrera artificial de luces fluorescentes azul, rojo y azul*, (Dan Flavin para Flavin Sturbucks Judd), Guggenheim Berlin (1999-2000). En 1968 construyó por primera vez la misma instalación en el Gemeentemuseum Den Haag de Holanda.

Tuvo muchos seguidores. El *Light Art* apareció a finales de los 60 cuando un colectivo de artistas del sur de California, y con ayuda de elementos del *Op Art*, el Minimalismo y la Abstracción Geométrica se dedicaron a trabajar bajo la idea de luz y espacio, intentando alterar la percepción de la luz, el volumen y la escala, con obras tridimensionales, dinámicas y en el caso de algunas, efímeras.

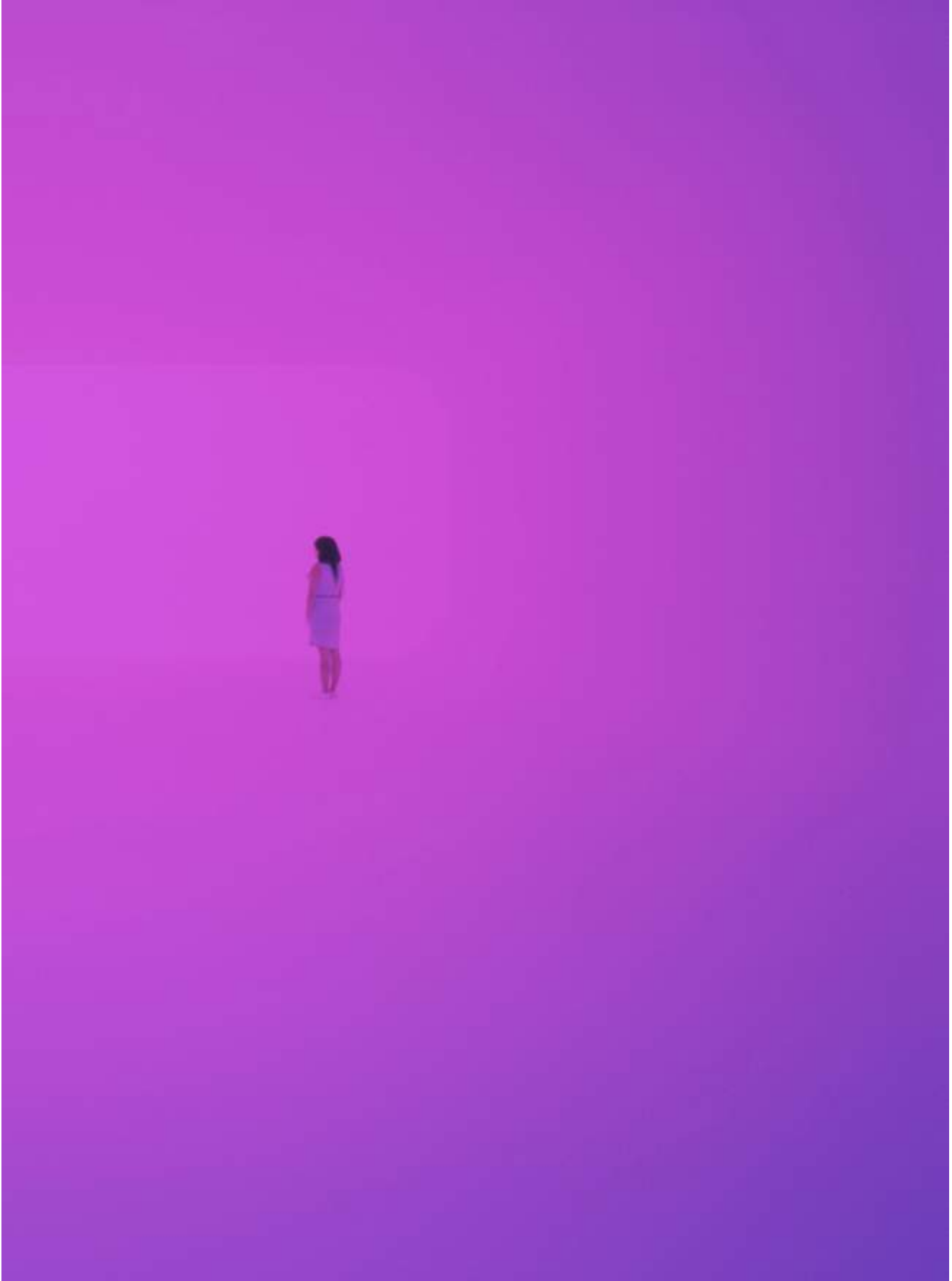
El grupo Light and Space, compuesto por Robert Irwin, Larry Bell, Eric Orr y James Turrell, fueron algunos de sus seguidores. Conseguían efectos similares de irrealidad y misterio con ayuda de dispositivos luminosos como neones, vídeos y otros artilugios. Las reflexiones de Turrell en torno a la luz dejan mucha evidencia de la influencia que tuvo de Flavin: "La cuestión de la luz. En primer lugar, quisiera decir que no existe la ausencia total de luz, al igual que al entrar en una cámara anecoica, que absorbe todos los sonidos, se descubre que no es posible el silencio porque uno se oye a sí mismo. Con la luz ocurre lo mismo: estamos en contacto con la luz interior, un contacto que a veces olvidamos hasta que tenemos un sueño lúcido.

Preguntarnos de dónde proviene la luz del sueño lúcido nos lleva a estas ideas sobre el poder de la luz. Este poder es, en primer lugar, el poder de su presencia física. Me gusta llevar a un lugar una luz como la del sueño, que se percibe por sí misma, no como algo que ilumina otras cosas, sino como una celebración de la luz como objeto, su presencia material, la revelación de la luz en sí misma. Esto permite a la luz vivir más allá de su formación. Aprender a trabajar con la luz, que no se modela con las manos, como la arcilla, es en gran medida trabajar la luz con el pensamiento. Existe una arquitectura del pensamiento, la estructuración de la lógica, del pensar, del espacio del pensamiento, que concierne a la arquitectura tanto como la construcción de los edificios en los que trabajamos y que utilizamos de manera pragmática. La música también lo estructura, como hacen determinadas cosas en el arte. Se despierta la sensibilidad al color, los ojos se vuelven hacia sí mismos. Al darle tiempo, se produce el descubrimiento. Es algo sublime y para mí es importante el hecho de que no ocurra todo a la vez: la revelación no se produce de una sola vez. Es como la diferencia entre hacer el amor por diversión y hacer el amor con alguien a quien se ama, son situaciones muy distintas"⁵⁷.

⁵⁷ Entrevista de Esa Laaksonen a James Turrell, Blacksburg, Virginia, 1996. [en línea], <http://ktstudiokt.net/DSGN320_SP10/DSGN320_SP10/Entries/2010/1/12_1.01_Essay_on_Light_and_Architecture_files/James%20Turrell%20Art%20Minimal%20%26%20Conceptual%20Only.pdf> [Consulta: 22/12/2010].



James Turrell, *Sight unseen*, 2013. Ganzfeld: Luz LED.





Roden Crater. Adquirido por James Turrell en 1977.

En definitiva, para el arquitecto de la luz, como suelen llamar a Turrell, la luz es volumen, arquitectura, atmósfera, espacio y tiempo. La percepción del espectador es estimulada globalmente. Lo consigue trabajando con los diferentes estados de la luz, desde la luz sólida a la luz inmaterial, que puede diluirse con otros procedimientos para convertirse en neblina. Tanto es así que consigue además desmaterializar lo sólido.

En realidad en su obra no hay una narración, todo sucede dentro del espectador. Consigue crear un espacio ilusorio que ha reemplazado el real y todo gracias a la luz. Luz es objeto y es material. La obra es intangible pero se siente físicamente. Es entonces cuando cobran sentido frases del artista como: "La luz no es algo que revela, sino la revelación misma".⁵⁸ Turrell nos desvela que su intención no es quedarse en considerar la luz como realidad corpórea que se expande invadiendo el espacio expositivo y rompiendo el límite entre obra de arte y vida, o experiencia real, Turrell intenta traspasar de nuevo la luz -considerada ahora física- para regresar a lo inmaterial, a lo "espiritual". Quiere que su arte "nos haga comenzar a ver como vemos". O dicho de otro modo, que haga al espectador cuestionarse lo que ve y lo que tiene capacidad de ver. Toda su obra se basa en la alteración de la percepción y la multiplicación de los sentidos.

⁵⁸ Zajonc, A., 1996. *Atrapando la luz. Historia de la luz y de la mente*. Andrés Bello: Santiago de Chile. p. 315.



Detalle del interior del cráter.

Modificando ligeramente el espacio real (redondeando esquinas e inclinando el suelo) y luego iluminándolo con un solo color que va cambiando lentamente, consiguió en sus instalaciones de 2004 (Aureal y Pneuma) el denominado efecto *Ganzfelds*, un efecto más complejo de lo que podría esperarse. Poseedor de un título de Psicología Perceptual, en estas instalaciones es capaz de

modificar la percepción por completo y desorientar al espectador en un abismo infinito de luz. Nos encontramos ante un campo visual de un solo color con una intensidad luminosa uniforme. No encontramos ninguna referencia en el espacio que acontezca donde el ojo pueda enfocar y ayudar a situarnos. Es así cuando el espectador entra en una situación como al borde del vacío. Su obra consigue de manera inexplicable llevarte de la contemplación a la meditación, rozando el límite de lo espiritual.

Lo mismo pasa en su proyecto *Roden Crater*, que el artista comenzó en 1974 y que tiene una evidente relación con el Land Art. Excava un volcán ya inactivo en Sedona (Arizona, Estados Unidos) hasta convertirlo en una gran cámara oscura que proyectará la imagen del sol, la luna y los planetas en las paredes de una cámara subterránea. Consigue en el espectador un efecto casi místico que el propio artista compara con el acto sublime del vuelo, de ascender ante la percepción abrumadora de la luz. El cráter se convierte en una bóveda celeste gracias a la imagen proyectada. Y la percepción de la luz es lo que lleva al espectador a una experiencia sublime, al límite de lo que apenas se puede vislumbrar.



James Turrell, gráfico con el corte longitudinal de *Second Wind 2005*, 2009.

Aquí en España, Turrell llevó a cabo en 2009, *Second Wind 2005*, concretamente en la Fundación NMAC⁵⁹, un espacio museístico en Vejer de la Frontera (Cádiz) de carácter privado dedicado al arte contemporáneo y a las relaciones que se establecen entre arte y naturaleza. Pertenece a la serie *Skyspaces* (espacios para el cielo). En esta obra Turrell utiliza un total despliegue cosmológico. No solo acerca el cielo a través del agujero en la estupa (cúpula redonda de la arquitectura budista) y a diferentes variaciones de luz; también nos presenta los tres elementos: tierra, agua y aire. El espectador tendrá su propia experiencia de contemplación en ese microcosmos, accediendo a la cúpula a través de un pasadizo por encima del agua que dirige al espectador al cuarto de luz abierto al cielo.

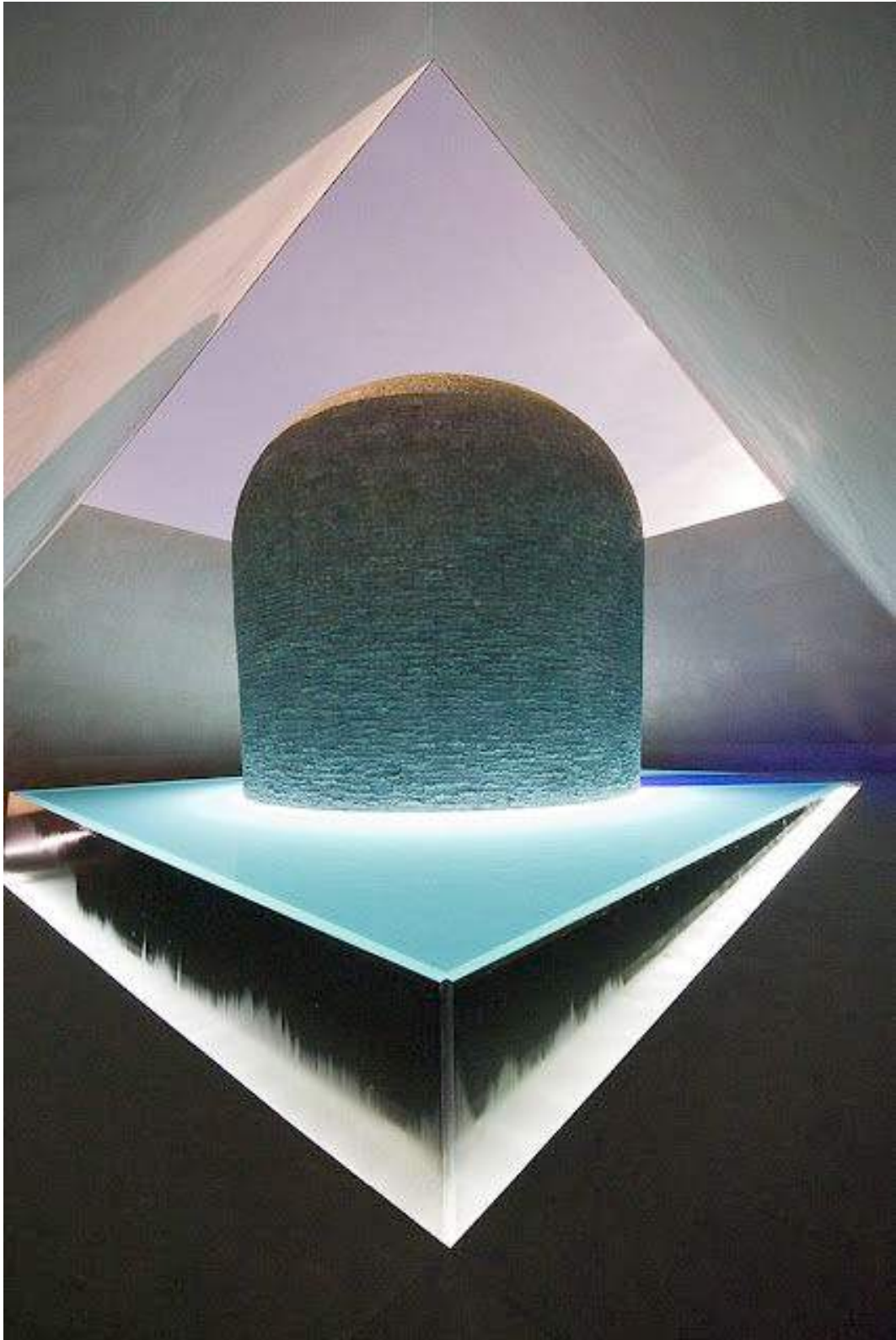
Haciendo uso del cielo Turrell nos abre otra puerta más que nos conecta con el misticismo, quizá podríamos llamarlo el misticismo melancólico, el que nos ha enseñado a partir de una narración o una tradición. El filósofo Eliade Mircea advierte que hay ciertas imágenes que te ponen rápidamente ante lo místico, como es el caso: "El Cielo constituye la imagen ejemplar de la trascendencia, es elevado, infinito, eterno y poderoso." ⁶⁰ Por eso, nos encontramos en ese "misticismo melancólico" pero también en un "misticismo de sensaciones", en el que nos encontramos sin un punto de visión donde asirse, donde los diferentes aspectos de la luz, de la energía solar y las variaciones en la visión que provoca el comportamiento de la retina ante los cambios de luz. Así, el visitante entra, contempla los cambios de luz y experimenta la ambivalencia que se crea en esa percepción, donde se mezclan los límites, no solo los límites entre luz y estructura, también entre la memoria y la experiencia.

Tanto Dan Flavin como Turrell hacen una utilización de la luz que puede interpretarse como una preocupación por mostrar el "estar" del hombre en el mundo, la afirmación de algo intangible. El ámbito espacio-luz, como lugar o espacio que envuelve y atraviesa y que trasciende todo ser o suceder, como describe Trías, es el lugar donde remite el límite de la finitud, y donde se precipita el abismo, la ausencia o la nada. ⁶¹ Ese "suceder" es el que nos lleva

⁵⁹ Turrell, J., Moscatelli F. y Govan, F. 2009. *James Turrell*, Charta, Milan, Nueva York, Cádiz. Catálogo de la exposición en la Fundación NMAC.

⁶⁰ Eliade, M., 1967. *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama: Madrid. p 116.

⁶¹ Trías, E., 2000. *Los límites del mundo*. Destino: Barcelona, p. 313.



Detalle interior de *Second Wind*.

poco a poco hacia una apreciación de una cierta noción de temporalidad. En ese camino nos encontramos con razonamientos como el que hace Javier Chavarría en *Artistas de lo inmaterial*, quien comenta que estos artistas “se plantean interrogantes sobre el mundo, el concepto de realidad, su definición y materialización”.⁶² A partir de esa apreciación, el significado de la obra vendrá a partir de la experiencia de esa interacción entre el ambiente y el espectador. Unas obras que deben ser experimentadas y que se mueven en la ambigüedad (espacio-temporal), donde un juego visual crea cierta incertidumbre sobre la propia identidad física de la obra. Y todo eso lo consiguen en muchos casos con la luz, un recurso inmaterial que ayuda a crear situaciones atmosféricas o ambientales, que permiten modificar fácilmente la percepción que espectador generará de la realidad que se le presenta. Es decir, la obra es la experiencia que el espectador tiene ante la propuesta que hace el artista. En el caso de Turrel, al límite del infinito, del vacío o del abismo.

En la experimentación de las Celdas Perceptuales la sensación más evidente es la de claustrofobia. Coloca al espectador en celdas individuales, y bloqueando cualquier sonido, como si se tratara de un scanner de Resonancia Magnética. Al iluminar las paredes redondas el efecto es parecido al de *Ganzfelds*. Y a continuación el espectador siente los ritmos de colores que cambian y música en los auriculares. Así, la instalación consigue que el espectador no se sienta encerrado, sino flotando en el espacio y tiempo infinito y en un estado similar al que produce la meditación, ya que las luces y los sonidos provocan ondas Theta⁶³ en el cerebro, generando un estado intermedio entre estar completamente despierto o completamente dormido, cuando se producen una serie veloz de pensamientos e imágenes mentales totalmente incontrolables.

Por eso el mismo Didi-Huberman -quien como hemos dicho defendía que la imagen no existe, existe la “multiplicidad cualitativa” de la imagen, la imagen como experiencia real- dedica su libro “El hombre que andaba en el color” para

⁶² Chavarría, J., 2002. *Artistas de lo inmaterial*. Nerea: Guipúzcoa, p. 9.

⁶³ Las ondas Theta son oscilaciones electromagnéticas en el rango de frecuencias de 3.5 y 7.5 Hz que se detectan en el cerebro humano a través de un electroencefalograma. Normalmente están asociadas con las primeras etapas de sueño.



James Turrell, Celda Perceptual *Light Reignfall*, 2011. Realizada en fibra de vidrio, acero y luz de neón.

reafirmar su teoría con la obra de James Turrell. Para narrar su análisis (fábula) lo hace a partir de conclusiones psicoanalíticas y fenomenológicas. El desierto, ese lugar monótono que se presenta vaciado de cualquier elemento físico, es interpretado como espacio metafísico, como escenario de experiencias místicas. Los padres de Turrell eran cuáqueros (Sociedad Religiosa de los Amigos, fundada en Inglaterra por George Fox en el siglo XVII), y él fue formado como cuáquero. Su fundador transmitió desde los inicios que los seguidores debían ser "movidos" por el espíritu. "Quake" significa temblor en inglés⁶⁴. Muchos estudiosos de la obra de Turrell han relacionado la espiritualidad de las mismas a la formación cuáquera del artista. Sea cierto o no, consigue con la luz transformar los espacios en lugares para meditar cambiando nuestra

⁶⁴ Adcock, C., 1990. *Turrell: The Art of Light and Space*. Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press. p.2.



Detalle del interior de la celda.

percepción sobre ellos, consigue hacernos ver donde no hay nada que mirar⁶⁵. Según Calvin Tompkins, en *The New Yorker*: «Su trabajo no es sobre la luz, o una alabanza de la luz, es la luz; la presencia física de la luz manifestada de una forma sensorial»⁶⁶. Incluso el mismo Turrell da un paso más y relaciona su obra con lo divino. Sobre el efecto conmovedor que los espectadores mencionan, el artista dice: “este maravilloso elixir de luz es la cosa que conecta lo inmaterial con lo material, conecta lo cósmico con la experiencia cotidiana del día a día en la que tratamos de vivir”. Turrell utiliza la luz como un punto de encuentro y una mediación entre lo mundano y lo divino, creando arte que busca trascender de la experiencia humana y hacernos entender lo infinito. A partir que aquí surgen

⁶⁵ James Turrell, Libro de exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la Fundación “la Caixa”, 1992, Madrid, 12 de noviembre de 1992-10 de enero de 1993.

⁶⁶ Calvin Tompkins, “Flying to the light” [en línea], THE NEW YORKER, 13 de enero de 2003, p. 62. <<https://www.newyorker.com/magazine/2003/01/13/flying-into-the-light>> [Consulta: 22/10/2016].

reveladoras cuestiones, porque plantearse en esta contemporaneidad una representación en el arte que represente tanto la materia como lo divino al mismo tiempo es conflictivo, incluso para algunos artistas o entendidos del arte hoy puede ser insultante. ¿Cómo consigue Turrell salir airoso de este dilema?

Rosalind E. Krauss -en *La originalidad de las Vanguardias y otros mitos modernos*⁶⁷- pone otro ejemplo de artista en conflicto entre materia y espíritu, cuando Ad Reinhard defendía con ayuda de sus diseños con retículas⁶⁸ la materia en el arte y no el espíritu o cualquier representación referencial. "A pesar de su reiterada insistencia en que *el arte es arte*, acabó pintando una serie de retículas formadas por nueve cuadros negros en las que emergía ineludiblemente el motivo de una cruz griega. Ningún pintor occidental ignora el poder simbólico de la configuración cruciforme y la caja de Pandora de referencias espirituales que se abre cada vez que se emplea dicha configuración". Rosalind E. Krauss explica a continuación cómo esta coexistencia materia-espíritu es posible gracias al mito. Que "la retícula" tiene unas cualidades que le hacen sobrevivir en el espacio cultural del arte moderno por ser mito⁶⁹.

Recordemos que un mito es un relato tradicional que se refiere a unos acontecimientos prodigiosos, protagonizados por seres sobrenaturales o extraordinarios, tales como dioses, héroes, monstruos, o personajes fantásticos los cuales buscan dar una explicación a un hecho o a un fenómeno. Lévi-Strauss⁷⁰ analiza y trata de interpretar los mitos que según sus investigaciones, no solo tienen lógica sino que también tienen un sentido, y que los seres humanos primitivos crearon mitos cuya misma lógica se encuentra en todo el pensamiento universal. Llegar a aclarar la lógica de los mitos fue el objetivo de largos años de estudios en la búsqueda de las estructuras mentales que dan lugar a las funciones y operaciones de la mente a nivel inconsciente.

⁶⁷ Krauss, R. E., 2006. *La originalidad de las Vanguardias y otros mitos modernos*. Alianza Forma: Madrid. pp. 24-27.

⁶⁸ Una retícula entendida como conjunto de líneas o elementos dispuestos en forma de red o con un determinado orden. La distribución de líneas en la obra de Mondrian es un claro ejemplo de retícula.

⁶⁹ *Ibidem*, Krauss, R. E.

⁷⁰ Lévi-Strauss, 2007. *Vida, Pensamiento y Obra, Colección Grandes Pensadores*. Edit. Planeta Agostini: Barcelona.



Ad Reinhard, Abstract painting, Blue, 1952.

Al igual que nosotros en esta tesis, aunque con diferentes elementos metodológicos –el nuestro es las cualidades creativas de lo siniestro y la metáfora–, Lévi-Strauss quería demostrar que incluso lo que parece más arbitrario del espíritu humano está claramente determinado y que además también está determinado el ambiente cultural restante. De manera que encontrar un método válido para estudiar los mitos podría ser también válido para analizar la actividad humana poética, pictórica, musical, etc. Advierte que desde el punto de vista vulgar el mito se puede definir como un falso relato, simulado o glorioso, similar al cuento, a la fábula y a la leyenda en algunos aspectos, pero diferente en otros; y se refiere entonces a al misterio de la religión -no tanto a la historia en si misma.

Lo interesante es que concluye que un mito alude a hechos ocurridos antes de la existencia del mundo, durante las primeras épocas o en tiempos muy remotos, pero que al mismo tiempo tiene una estructura y simultáneamente se refiere al pasado, al presente y al futuro. Es decir, que reconoce que se trata de una estructura que es a la vez histórica y ahistórica, ocurre en el tiempo y también fuera del tiempo. Dicho de otro modo, el origen del mito comienza a través de la experiencia de los opuestos, dos opuestos que resulta complicado mantener juntos en un mismo "espacio de tiempo" en la historia, lo cual genera las sucesivas transformaciones y las especulaciones míticas. Por eso Lévi-Strauss advierte que la función del mito en una sociedad es corregir oposiciones o falta de simetrías estructurales, mediante la lógica, o sea, que el mito proporciona un modelo lógico para solucionar una contradicción y resolver problemas sociales y psicológicos. En definitiva, que el mito sirve para amortiguar las tensiones que provocan los acontecimientos sociales y para recuperar el equilibrio.

Pero lo que da credibilidad al mito no es más que la repetición. Es decir, el mito se va degradando, se va convirtiendo en *más verdadero* a medida que se va repitiendo, hasta que se pierde tensión el dilema en cuestión. Nunca desaparece por completo porque la literatura está para dar cuenta de ello.

Entre mito y metáfora parece haber un delgado hilo que las separa, aunque en realidad es una gran diferencia. Tiene que ver con la capacidad que cuentan para crear nueva información (metáfora) o no (mito), como conceptos mediadores. Como hemos dicho, el mito es un relato, pero en éste no hay un desarrollo orgánico, solo es una repetición de una narración, es una forma del lenguaje. Por ese motivo el mito es estudio de la semiología, y en ésta su contenido no tiene tanta importancia. Así lo afirma Barthes, cuando advierte que "semiología es la ciencia de las formas, puesto que estudia las significaciones independientemente de su contenido"⁷¹. Pero Barthes además hace una serie de afirmaciones en que argumenta, por las que entendemos que la abertura que tiene la metáfora para posibilitar el conocimiento del individuo aquí no está presente. El mito adquiere sentido gracias a los conceptos que se repiten, no como mediador. Es decir, el potencial mediador que sí tiene la metáfora y que permite que hablemos de la creación metafórica, en el mito ese potencial está vacío. En ese sentido, Barthes advierte que "la semiología sólo puede tener

⁷¹ Barthes, R., 2006. *Mitologías*. Siglo XXI Editores: México. p. 202.

unidades a nivel de las formas y no de los contenidos; su campo es limitado, se asienta sobre un lenguaje, realiza una sola acción: la lectura o el desciframiento”⁷².

Por eso, la función del mito viene dada, no la creamos nosotros como en la metáfora. Es la reiteración de una actuación en el mito la que muestra su propósito. “A la pobreza cualitativa de la forma, depositaria de un sentido disminuido, corresponde la riqueza de un concepto abierto a toda la historia; a la abundancia cuantitativa de las formas corresponde un número pequeño de conceptos”.⁷³ La función maquilladora de la metáfora es diferente. La metáfora –considerándola desde el punto de vista de la oración, no desde la palabra-, “pertenece al juego de lenguaje que gobierna la acción de dar un nombre”⁷⁴. Circón y Quintiliano sostienen que la metáfora es simplemente una comparación abreviada⁷⁵. Por eso mismo, a diferencia del mito, la metáfora es una innovación semántica, “las metáforas vivas son metáforas de invención dentro de las cuales la respuesta a la discordancia en la oración se convierte en una nueva ampliación de sentido”.⁷⁶ Crea un nuevo sentido para quitar tensión. El sentido de la misma metáfora no está en la mera repetición, sino que se encuentra en la tensión dentro de la oración, como decirnos algo nuevo sobre la realidad.

En definitiva, el mito no nos proporciona un conocimiento creativo, los mitos no pretenden resolver la contradicción, sino que la enmascaran para que parezca que ha desaparecido. La retícula antes mencionada tiene una gran capacidad de enmascarar o crear ambigüedad en ese sentido. Mientras que la metáfora, al igual que el mito enmascara una realidad, pero la enmascara para que podamos crear nosotros una nueva, de la misma manera que lo hacemos con la figurabilidad, creando nuevas imágenes en nuestros sueños.

Nuestro cerebro interpreta una metáfora sustituyendo los elementos de la realidad por otros similares y aún así lo percibimos como real. Como sucede con

⁷² *Ibíd*em, Barthes, p.205.

⁷³ *Ibíd*em, Barthes, p. 212.

⁷⁴ Ricoeur, P., 1995. *Teoría de la interpretación, Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI Editores. México. 1995. P. 60.

⁷⁵ *Ídem*, Barthes.

⁷⁶ *Ibíd*em, Barthes, p. 65.

el niño con edad para no creer en un arenero que arranca los ojos (del cuento de ETA. Hoffmann), finalmente cree. Aristóteles ya daba más importancia a las imágenes "internas" (*phantasia*) que las imágenes visuales, dándoles una "capacidad" de mediación, es decir, como mediadoras entre la sensación (*aisthesis*) y el pensamiento (*noesis*), o bien entre lo interno del sujeto y el mundo exterior. En este sentido no está de más señalar que las imágenes, en un primer momento son imágenes mentales, y luego un "*disegno esterno*", como dirían los tratadistas del Manierismo tardío. Es decir, que lo que está en la cabeza del artista se convierte en una imagen comunicable, tangible, visible, gracias al dibujo, o cualquier otra disciplina; aunque con esta afirmación es como si ya pudiéramos considerarla real antes de ser dibujada.

Podríamos decir entonces, que creamos metáforas por culpa de los miedos asociados a nuestro ser más primitivo, mediante un proceso de figurabilidad, donde la realidad se mezcla o sustituye por la ficción. Y ahora nos interesa saber el "cómo". ¿Cómo percibimos la ficción como real? ⁷⁷

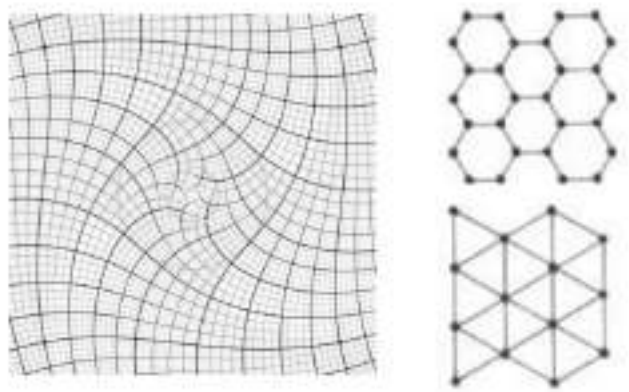
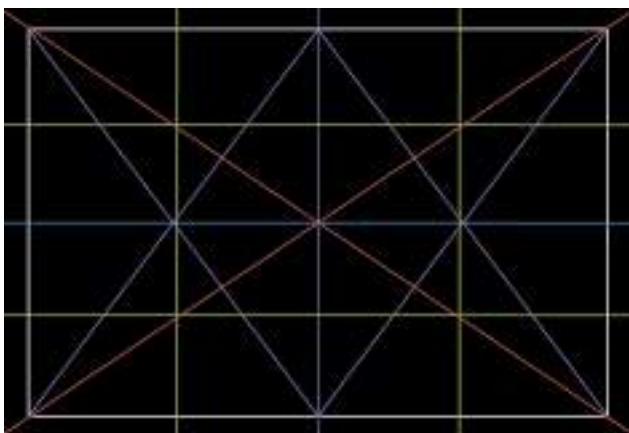
Como se ha señalado, Rosalind E. Krauss defiende que el mito posibilita poner las dos realidades –materia y espíritu– en un limbo, haciendo que convivan juntas en nuestro pensamiento. Para ello toma la idea de Lévi-Strauss y el mito de la creación, que gira en torno a cómo hoy todavía somos capaces de creer al mismo tiempo en Dios y en la Teoría de Darwin. El antropólogo francés explica que damos más valor a la educación o a las formas más antiguas de pensamiento (que en este caso son sacro-santas). Al ser más antiguas entendemos que deben prevalecer, aunque trasgredan las ideas que "las opiniones que sobre la sexualidad y el nacimiento" nos dicta el sentido común. En definitiva, la función del mito es posibilitar que ambos puntos de vista puedan mantenerse en una especie de suspensión paralógica⁷⁸.

Rosalind E. Krauss nos recuerda que fue a principios del siglo XX cuando se llevaron a cabo importantes debates al respecto, de los que la ciencia salió vencedora. Desde entonces los escolares asumieron la ruptura entre espíritu y materia, pero no sucedió lo mismo con el arte del mismo siglo. "El artista tenía

⁷⁷ Así, en esta última conclusión veremos cómo los nuevos medios, multimedia, interdisciplinares, acumulativos, expansivos y descontextualizadores, introducen una lectura no-lineal de la obra de arte. Llegaremos también a la conclusión de que la información no-lineal es un factor muy importante para proporcionar la confusión entre lo real y la ficción. Una realidad que, por culpa de los desfases temporales y de información se nos presenta enmascarada, y que por se motivo la percibimos como "realidad-real".

⁷⁸ Ídem, Krauss, R. E.

que decidirse por uno u otro (espíritu o materia) como forma de expresión". Si en el siglo XIX cada vez más desacralizado, el arte había llegado a convertirse en el refugio de la emoción religiosa, una forma secular de fe, esta condición, de la que podía hablarse abiertamente a finales del siglo XIX, se considera, en palabras de la autora "inadmisible en el XX, hasta el punto de que nos parece indescriptiblemente embarazoso incluir las palabras arte y espíritu en una misma frase"⁷⁹. Pero E. Krauss concluye que la ambigüedad de la forma reticular permitía que el artista pudiera abarcarlo todo –materia y espíritu. La retícula aparecía como un maquillaje mediador.



Ejemplos de formas reticulares.

Cuando analizamos las conclusiones del análisis estructuralista de Lévi-Strauss nos damos cuenta de que el mito y la metáfora presentan una sorprendente coincidencia. En un análisis estructuralista se reordenan los rasgos secuenciales

⁷⁹ Ídem, Krauss, R. E.

de una historia para poder entenderlo todo desde un punto de vista más espacial. "Espacializando la historia –en columnas verticales, por ejemplo– logran poner de manifiesto los términos de una contradicción y demostrar cómo bajo dichos términos subyacen los intentos de dar un relato mítico específico por revestir la oposición con narrativa"⁸⁰.

Rosalind E. Krauss nos explica como el análisis estructural nos muestra la justificación de este quebrantamiento o no-linealidad de la dimensión temporal del mito, y lo mismo podríamos decir de intertextualidad de la que hemos hablado en la trama multimedia. La intertextualidad es el término que nos sirvió para explicar cómo las referencias de diferentes componentes se entrecruzaban para entrar en juego en el arte media. Es decir, el análisis estructuralista nos hace ser conscientes de que hay una no-linealidad en narración, de que algo no está bien, pero el mito consigue hacerla lineal. ¿Cómo lo consigue? Rosalind E. Krauss advierte que "el desarrollo secuencial de la historia no encuentra resolución", y simplemente es reprimido.

Supuestamente, según lo que hemos ido argumentando, también en la trama multimedia se nos presenta información no-lineal. Una fragmentación que también reprimiremos, o maquillaremos para conseguir concluir la historia, entenderla, aplicando la figurabilidad. La no-linealidad está muy presente en las nuevas tecnologías. La fotografía por ejemplo, sería un tiempo congelado que a su vez introduce una temporalidad del pasado en el presente, en el que la fotografía es vista. De esta manera nos comenta Didi-Huberman en palabras de Warburg, "la fotografía en tanto es imagen también, contiene la capacidad de introducir la desorientación temporal. Dicho de otro modo, lo que la fotografía capta es un pedazo (solamente) visual de "realidad", que siempre fluye, y por esto es una descontextualización. Ya hecha fotografía y al ser vista posteriormente, obligatoriamente en otra temporalidad, la fotografía introduce la desorientación temporal". Haciendo coincidir temporalidades y permitiendo una abertura en la historia. (Una historia abierta que nos obligamos a cerrar).

En ese sentido las conclusiones de Didi-Huberman son las mismas que las de Rosalind E. Krauss: "[la supervivencia] describe otro tiempo. Desorienta, pues, la historia, la abre, la complica. Para decirlo todo, la anacroniza. Impone la paradoja de que las cosas más antiguas vienen a veces después de las cosas

⁸⁰ Ídem, Krauss, R. E.

menos antiguas"⁸¹. De la misma manera, cuando Turrell hace de la luz un mito, consigue dotarle de esa ambigüedad necesaria. Consigue comunicarnos con la "materia" y el espíritu. Pero la función de mito viene aquí favorecida por un nuevo lenguaje y nuevos códigos de esa expansión sensorial, que ha llegado con el camino evolutivo de las nuevas tecnologías.

Una evolución que Marshall McLuhan, autor de *El medio es el mensaje* –uno de los clásicos modernos más consultados sobre comunicación en los nuevos medios- pretendía esclarecer. Según McLuhan para entender el mensaje hay que asumir el medio con todas sus nuevas posibilidades (nuevo vocabulario, nuevos códigos de percepción, comportamientos, tecnologías, herramientas, evoluciones diversas en nuevos conceptos y formas, etc.), y que eso implica una evolución tan grande que abarca un "nuevo mundo", un nuevo ambiente o "galaxia" que no funciona como mero receptáculo pasivo sino que se trata de un proceso activo que modifica tanto al hombre como a otras tecnologías⁸². Algo que como él también apunta, está siempre en un cambio constante: "Las prolongaciones del hombre con sus consiguientes ambientes, son la zona principal en que se manifiesta el proceso evolutivo"⁸³.

Turrell, artista visionario, tiene la capacidad de percibir esa atmósfera ampliada que va más allá de las posibilidades de iluminar el espacio. Además de psicólogo, tenía una formación filosófica que a menudo le lleva a citar la parábola de la caverna de Platón, como base para su percepción de las cosas a través de la luz: nuestros sentidos están limitados por nuestro entorno y nuestra cultura y nuestra realidad es la que nosotros creamos. Recuerda mucho a la definición de McLuhan. A partir de aquí surgen sus *Skyspaces* (Espacios celestes), habitaciones con una abertura en el techo por donde se podía ver el cielo, espacios que nos dan la opción, como espectadores, de crear nuestra propia visión de los cambios que se van produciendo en la luz y el color.

⁸¹ Didi-Huberman, G., 2009. *La imagen superviviente*. Abada: Madrid. p. 75.

⁸² *Ibidem*, McLuhan, M., Fiore, Q., *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*.

⁸³ McLuhan, M., Fiore Q. y Agel, J. 1971. *Guerra y paz en la aldea global*. Martínez Roca, SA.: Barcelona. p. 17.



James Turrell, *Meeting*, 1980.

Meeting fue el segundo *Skyspace* que Turrell y el primero en los Estados Unidos – convirtiéndose en el prototipo para los construidos en las siguientes décadas. Fue encargado en 1976 por Alanna Heiss, fundadora de P.S.1, para la exposición inaugural del museo, pero el trabajo no se realizó hasta 1980. Turrell continuó haciendo modificaciones hasta que se abrió al público en 1986.⁸⁴

Esta sería la manera correcta de entender “El medio es el mensaje” de McLuhan. Entender una evolución fractal (expansiva o explosiva) presente en los medios y en las tecnologías. Unas tecnologías que requieren una percepción no-lineal: “El nuestro es un mundo flamante de repentinidad. El “tiempo” ha cesado, el “espacio” se ha esfumado. Ahora vivimos en una aldea global, un suceder simultáneo. Hemos vuelto al espacio acústico. Hemos comenzado a

⁸⁴ MoMa (The Museum Of Modern Art) [en línea], <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3643>> [Consulta: 15/1/2016].

reestructurar el sentimiento primordial, las emociones tribales de las cuales nos divorciaron varios años de analfabetismo"⁸⁵.

También lo vemos en las propias palabras de Turrel: «Mi trabajo es sobre el espacio y la luz que habita en él. Se trata de cómo se puede hacer frente a ese espacio y materializarlo. Se trata de tu visión, como el pensamiento sin palabras que proviene de mirar hacia el fuego»⁸⁶. La inexistencia de linealidad la plasma cuando dice "sin palabras", sin narración. Modifica los espacios a través de la luz, sin palabras. El pensamiento sin palabras es mucho más rápido que encadenar vocablos. En realidad está dando paso a la velocidad. Y según Freud "el pensamiento en imágenes es más próximo a los procesos inconscientes que el pensamiento en palabras, e indiscutiblemente es más antiguo que este"⁸⁷.

Con esta introducción a la velocidad y en ese contexto de confusión entre realidad y ficción no está de más poner un punto de vista menos psicológico y más fisiológico, como es la aportación del neurocientífico David Eagleman, quien sugiere que los seres humanos tienen sistemas más instintivos e inconscientes de los que racionalmente nos gusta pensar. La "velocidad y la eficiencia energética" de tales estructuras inconscientes en nuestro cerebro conduce a la "ceguera del instinto", dice Eagleman, y tomando prestada esa frase de Leda Cosmides y John Tooby. "No somos capaces de ver los instintos que son los mismos motores de nuestro comportamiento"⁸⁸.

La conclusión final es que el engaño, la ficción y la velocidad nos comunican con lo siniestro. Quienes entran a las Celdas Perceptuales de Turrel, hablan de lo pudieron ver dentro como de una experiencia extática de una visión que se abre sin su consentimiento, de una vulnerabilidad casi religiosa, que los hace salir con lágrimas en los ojos. Respecto a esto, Turrell comenta que tendemos a ligar todo trabajo sobre la luz a lo espiritual. Aunque él no está completamente de acuerdo esta premisa, recalca que en nuestras vidas recibimos la luz de tres maneras que no se pueden separar: desde un aspecto psicológico, uno físico y uno espiritual. Su obra trabaja sobre esos tres aspectos simultáneamente.

⁸⁵ McLuhan, M., Fiore, Q., *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Op. cit., p.63.

⁸⁶ *Ibidem*. Didi-Huberman, G., 2014, *El hombre que andaba en el color*.

⁸⁷ Freud, S. "La interpretación de los sueños". En *Obras Completas, Vol. IV*. op. cit., pp.79-80.

⁸⁸ Eagleman, D., 2013. *Incognito*. Anagrama: Barcelona, p. 88.

Las instalaciones de James Turrel son un collage que se expanden fractalmente en una nueva dimensión. Una dimensión donde lo físico y lo espiritual se confunde, al igual que se confunden el medio y el mensaje como nos advierte McLuhan.

Además, la luz en las instalaciones de James Turrel (como sucede en las retículas del relato de Rosalind E. Krauss) tienen también un poder mítico, porque nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo, o de la ciencia, o de la lógica; mientras que al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe o ilusión hasta el punto de llegar a la experiencia extática. Es una ficción o un engaño donde la velocidad de la información presente en las nuevas tecnologías nos provoca la "ceguera del instinto", haciendo de lo real una ficción y de la ficción una realidad. Un engaño que nos conecta con lo siniestro.

_MIKE KELLEY. La imagen signo.

Nacido en Detroit en 1954, Mike Kelley es uno de esos artistas multidisciplinares que empezó como la mayoría, con la pintura y el dibujo. Pasando de ahí a la escultura, también trabaja con las tecnologías del vídeo y la performance, incluyendo elementos insólitos como iconos de la contracultura y el rock, imágenes publicitarias degradadas y otros desechos de la cultura de masa, material erótico e imaginería adolescente. Desde su época de Detroit mantuvo en su obra un carácter performativo que fue de alguna manera permaneciendo en el espacio, convirtiéndolo en objeto o forma, creando escenarios donde se plantea una tensión entre las obras y los textos.

En el California Institute for the Arts (Cal Arts) de Los Angeles -uno de los centros de formación artística estadounidense del momento- coincidió con Baldessari, Ruscha, Leavitt, Burden, Van Elk y Ader. Desde sus inicios Kelley rechazaba todo método represivo, y no sólo aquel que le podía recordar el que había sufrido en sus carnes, como la presión familiar o la vivida en el colegio. *Educational Complex* es la serie de trabajos sobre los colegios a los que asistió, donde trata el tema de la memoria y de cómo el recurso a técnicas psicológicas para recuperarla puede resultar en singulares construcciones de la historia.

Sus intereses iban desde la represión a la sexualidad, desde la experiencia personal a la historia colectiva, desde la performance a la proyección de escenarios cargados, desde la comedia absurda a lo brutal y siniestro. En 2005, presenta por primera vez *Day is Done*, donde lo agrupa todo en la sede de la Galería Gagosian de Nueva York, en un exceso genial⁸⁹.

⁸⁹ Mike Kelley, 2007. *Day is Done*, Gagosian Gallery, Yale University Press: New Haven, Londres.



Destroy All Monsters at God's Oasis, © Loren. '75

Los miembros de *Destroy All Monsters* en 1975: Cary Loren, Mike Kelley, Jim Shaw y Niagara (Lynn Rovner).



Mike Kelley con Sonic Youth. Nueva York, 1986.

Siempre intentó evitar ensalzar la figura del artista. Quizá tenga algo que ver el hecho de formar parte desde principios de los setenta de una banda de música "anti-rock" -así se describían los *Destroy All Monsters*⁹⁰. Por otro lado, el grupo destacaba por un gran aspecto performático. Aprender de las dinámicas sociales para que un proyecto salga adelante podría ser una de las paradojas de su paso por la música. En ese aspecto hizo muchas y grandes colaboraciones, como con Paul McCartney, Raymond Pettibon, Ericka Beckham o Tony Oursler con quien formó el grupo de rock *Poetics*⁹¹. Esa actitud contraria a la jerarquía o a lo dominante, también la encontramos en su posición frente al Minimal, por imponer las formas sobre todo lo demás, o ante el Conceptual por sublimar las ideas sobre las formas. El Cal Arts era de una gran orientación conceptualista, y así se formó Kelley en su momento, donde "encontró el entorno adecuado para profundizar en su interés en las ideas"⁹², por lo que la materia en la obra de arte pasa a un segundo plano, como promueven los conceptualistas. Poco a poco fue rechazando estas ideas por considerar las restricciones visuales de los conceptualistas y minimalistas. Así lo confesó en una entrevista con Isabelle Graw: "Mi interés en el aumento de la visualidad comenzó a mediados de los 80, cuando empecé a trabajar con materiales de bellas artes. Anteriormente, mi trabajo estaba muy influenciado por mi formación conceptualista en Cal Arts"⁹³. Y se alejó tanto que desarrolló su característica opulencia visual. Aún así siguió manteniendo puntos en común con el arte conceptual, como entender el arte como actividad analítica o considerar la estética, en el sentido de "lo bello" como una condición irrelevante a la hora de cualificar la calidad artística.

⁹⁰ Generalizando, los Destroy All Monster se podrían clasificar rock (punk rock, psychedelic rock, noise rock and heavy metal) and performance art.

⁹¹ MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) [en línea], < <http://www.macba.cat/es/mike-kelley> > [Consulta: 16/2/2016].

⁹² Mike Kelley y Gerry Fialka. "Artists and Authors in Dialogue, Rose Gallery, Bergamot Station". EEUU, California, 2004, entrevista, Min. 41 [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=D6D6lmIMyyc>> [Consulta: 25/10/2016].

⁹³ "Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley". 2011. Welchman, J., Graw, I., Vidler, A. y Kelley, M. 2011. *Mike Kelley*. Phaidon Press: London. p. 13.



Mike Kelley, *Garbage Bag V*, 1989.
Acrílico sobre papel, 102.2 x 81.2 cm.



Mike Kelley, *Figure II (Hair)*, 1989.
Acrílico sobre papel, 102.2 x 81.2 cm

La exposición *The Uncanny*, es otro gran ejemplo de esta actitud contraria a la jerarquía tradicional del momento. En ella ya encontramos la serie *Half a Man* (Medio hombre) que fue iniciada en 1987. *Half a Man* parecía presentar un nuevo registro en el trabajo de Kelley. En gran parte consiste en animales de peluche reutilizados, aunque lejos de ser nostálgicos, evocan el mundo de la infancia y lo cerca que está de las consideraciones comerciales, que hacen que los adultos inviertan en exceso en ella. "Organizados de una manera que es a la vez trágica y cómica, estos juguetes de peluche, que tienen un fuerte poder emocional en la vida cotidiana, despiertan cierto malestar"⁹⁴. La serie se completa con un grupo de dibujos de órganos (pulmones, riñones, etc.) asociados a otros dibujos de bolsas de basura y muñecas de trapo. Se organizan en una presentación lineal y los coloca a un mismo nivel, de acuerdo con el proceso de desjerarquización típico del artista. Al emplazar nuestros órganos vitales, desechos y peluches en el mismo plano, nos muestra una nueva luz en todo nuestro sistema de valores.

Sus conocidos peluches y muñecos de trapo realizados entre 1987 y 1992, son también una revisión de los roles de género y los sistemas patriarcales

⁹⁴ Centro Pompidou, [en línea], <<http://mediation.centrepompidou.fr>> [Consulta: 28/2/2016].

mencionados. Lo vemos en *Ahh...Youth!* (Ahh..Juventud!), que fue utilizada como portada del álbum titulado *Dirty* (1992), del grupo Sonic Youth, que luego se estableció como grupo emblemático de la escena musical. Se presenta como una galería de retratos de estilo de cabina de fotos. Los personajes son pequeños muñecos de peluche con una apariencia miserable: sucios, gastados, con ojos perdidos, bozales cosidos y pieles desgarradas. Entre ellos, Mike Kelley se representa a sí mismo como un adolescente. Su piel picada de viruelas y su mirada incierta hacen eco de las imperfecciones de los juguetes de peluche hechos jirones. Mike parece uno de ellos. Una vez más, la igualdad y la confusión entre lo humano y lo no humano están presentes, introduciendo un elemento perturbador en nuestros puntos de referencia y una inquietud distintiva, a medio camino entre la diversión y la conmiseración.⁹⁵



Mike Kelley, *Ahh... Youth!*, 1991. Ocho fotografías *Cibachrome* de 60 x 41 cm cada una.

⁹⁵ Ídem, Centro Pompidou.



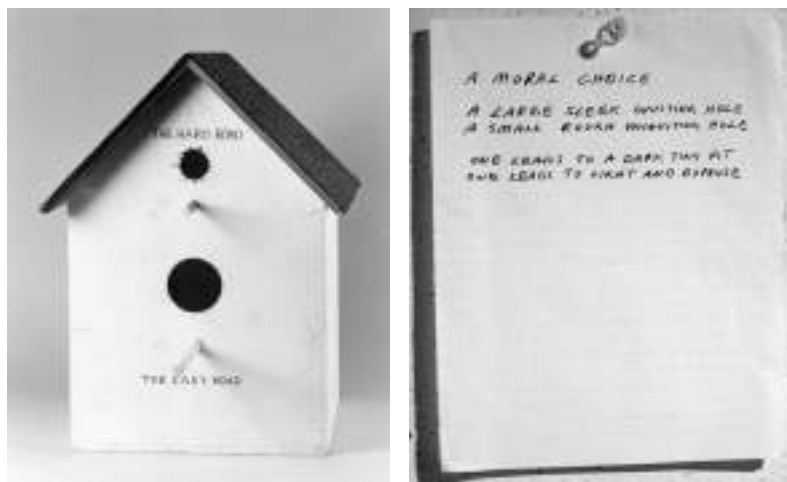
Mike Kelley, *Birdhouses*, 1978.

Esa preocupación por los peluches no era algo nuevo en él. A los dieciséis años Kelley se entretenía haciendo muñecos de trapo en su casa, supuestamente para incordiar a un padre que prefería para él ocupaciones más viriles. En realidad nunca tuvo el apoyo familiar y parece que eso contribuyó a que Kelley se refugiara aún más en la contracultura. Así lo explicaba él: "A mis padres no les gustaba el arte. Estaban en contra de todo lo que yo hacía, eso era, para ellos, lo más natural. Daba igual lo que hiciera, todo lo que hacía estaba mal y les molestaba. Así que tuve que encontrar un lugar en el que lo que yo hacía estuviese bien, y ese lugar lo hallaba solamente en la contracultura. Más tarde, investigando las historias que había tras la contracultura, me di cuenta de que la estética de la contracultura se originaba directamente en las vanguardias históricas, particularmente en el dadaísmo y el surrealismo"⁹⁶.

⁹⁶ Eva Meyer-Herman, *Interview with Mike Kelley*. 2011. Recogida en Welchman, J. C.; Goldstein, A.; Baker, G., et al., 2014. *Mike Kelley*. Editado por Meyer-Hermann y Mark, L. G., Steledijk Museum Ámsterdam, Delmonico Books – Prestel: Munich, Londres, Nueva York. p. 374.

En esa contracultura que le caracterizaba, se posicionaba en cualquier tema candente del momento. Una actitud más fácil de entender si ampliamos esta introducción a la sociedad artística coetánea que le tocó vivir, donde el arte y la industria iban de la mano, y donde un capitalismo que a su vez manejaba las instituciones artísticas se aseguraban el espectáculo y el éxito de asistencia. Una situación que como veremos a continuación desembocó en el "todo vale" y en un feísmo estético. Una de las maneras que Kelley tenía para dejar patente su disconformidad del arte ante el capitalismo –temática que trabajó durante años- era precisamente basando su obra en el trabajo manual, en contraposición de la creación industrial del minimal.

Ya en los años setenta había realizado la serie Birdhouses, sus casetas de madera pintadas para pájaros, siguiendo esa idea. Eran objetos/escultura un tanto extravagantes y con un tono humorístico, porque nos recordaba la práctica del "hágalo usted mismo". Además, en la pajarera gótica, los techos están apilados uno encima del otro para una mayor elevación, mientras que entrar en la casa de pájaro católica implica una elección moral entre las dos entradas a las aves: la manera fácil -un gran agujero accesible justo en el medio de la fachada- y el camino difícil -estrecho, con muescas y aplastado bajo el techo.



Mike Kelley,
Objeto: Madera, pintura y techo de teja. / Dibujo: Tinta sobre papel,
1976.

Uno conduce a un "pequeño pozo profundo", el otro hacia "luz y espacio abierto". Acompañadas cada vez por un manual de instrucciones pequeño y divertido, estas propuestas parodian los manuales de bricolaje, burlándose ligeramente de la inversión emocional que entra en estos artículos. Al igual que las esculturas minimalistas en busca de significado, las pajareras son también un comentario sarcástico y corrosivo sobre la creación artística de su tiempo⁹⁷. La función de análisis o de crítica de la realidad cultural que tiene el arte no estaba en su mejor momento en este período histórico. Se trata de un arte centrado en el negocio y no en la generación de nuevas realidades. Se promueve y valora tanto el arte analítico-crítico como el que simplemente sigue las modas. Ante esta situación nos encontramos a un público que no sabe cómo interpretar las obras y a unos artistas que se sienten libres para reproducir lo que quieran sin dar demasiadas explicaciones. Y si no hay discurso no se puede combatir contra la obra. Se constata pues, que en el arte contemporáneo se obliga indirectamente a hacer un esfuerzo en comprender y en emocionarse.

En cuanto intentamos encontrar el origen de esta situación de crisis, de falta de análisis, la referencia más cercana al artista es el entorno social y ciertas ideas posmodernas. Para muchos críticos este entorno implicaba una situación en la que sencillamente no hay órdenes ni categorías, que "todo vale" y que "todo es relativo". Por ese motivo Mike Kelley nos sirve como excepción que confirma la regla, porque para él no se trata de la destrucción anárquica de todo orden. Para él suponía contemplar la realidad en la que vivimos como el producto de unas circunstancias históricas, sociales, culturales, económicas, geográficas, etcétera. Para este fin, el artista trabaja con objetos y lenguajes de la cultura popular porque esa es la información visual que conforma el entorno del sujeto contemporáneo. En ella se expresan, generan, y transmiten las significaciones y valores de esa sociedad. Una sociedad donde existían unas ciertas relaciones de poder que lo organizaban todo. Es decir, para Kelley esto no quiere decir que no hay órdenes, sino que las hay y se pueden alterar para crear una sociedad más justa.

Ante esta afirmación nos encontramos frente a una escisión entre dos posiciones artísticas antagónicas: para unos artistas como Kelley el arte es espejo de la realidad y de los nuevos discursos, pero para otros artistas el arte presenta simplemente la situación de un mundo sin categorías, un mundo de

⁹⁷ Ibidem, Centro Pompidou.

superficies o referentes sin significado. Se debatió mucho sobre estas dos posiciones encontradas. En uno de sus ensayos el artista estadounidense Peter Halley plasmaba la confrontación de dos grandes teóricos y sus antagónicas opiniones de la siguiente manera: "En contraste con la visión de Baudrillard del significante libre, Foucault halla escondido tras los diversos significantes de la sociedad contemporánea el velado significado del poder, en forma de consolidación de la posición de clase. Uno se pregunta por qué los artistas y teóricos del arte hoy en día se han visto atraídos exclusivamente a Baudrillard y no a la interpretación de las relaciones sociales de Foucault".⁹⁸

Peter Halley deja claro la existencia de dos actitudes de los artistas, donde la mayoría de estos se ha decantado por la relatividad del "todo vale" en contraposición a la actitud analítica de Kelley o Foucault. Pero en sus deliberaciones también incorpora "el poder" y la importancia de la economía del arte en esos momentos, atribuyéndolo a que generalmente el artista se decanta por un resultado fácil –la exposición/espectáculo- sin análisis de la obra y favoreciendo la atención en la economía de las galerías, los museos y demás instituciones, que a su vez acabarán por utilizar como patrón exitoso⁹⁹. Para reforzar esta teoría donde el poder y la economía contribuyen al origen del conflicto, podemos añadir la crítica que hizo Jerry Saltz en el artículo "The Long Slide / Museums as playgrounds"¹⁰⁰ ("El largo tobogán / Museos como patios de recreo"), en 2011, una crítica negativa muy conocida de las exposiciones que se iban realizando entre los años 2000 y 2010, y que nos sirve para encaminar nuestras reflexiones "anti-analíticas" del arte hacia otro fenómeno que tanto podría ser consecuencia como una causa más, derivada de todo este complejo contexto socio-cultural: la búsqueda del espectáculo por parte de esas instituciones, galerías y quizá artistas en sus propuestas expositivas. Así lo denunciaba Saltz: "¡Acuso a los museos de tomarnos el pelo con mamonadas! De convertirse, como falsarios que son, en circos de consumo de lo que tiene más éxito, de las sensaciones de taquilla del voyeurismo y del mundo del espectáculo más de moda". En ese artículo también hacía referencia a la

⁹⁸ Halley, P., 1988. "Nature and Culture". *Peter Halley: Selected Essays 1981-87*, editado por Bruno Bishofberger, Art in Theory, Zurich. pp. 81-90.

⁹⁹ Ídem, Halley, P.

¹⁰⁰ Saltz, J. "The Long Slide / Museums as playgrounds", *New York Magazine*, 4 de Diciembre 2011 [en línea], < <http://nymag.com/arts/cultureawards/2011/museums-as-playgrounds/>> [Consulta: 22/10/2016].

“Estética Relacional”¹⁰¹ para explicar mejor ese abuso por parte de las entidades del arte donde se aborda el contexto social, las relaciones humanas, porque también era “ostensiblemente más entretenido”. Por eso el posmodernismo nos interesa especialmente, por la masiva decantación por el “todo vale” y por el espectáculo en el arte promovido por las instituciones, para entender mejor cómo puede ser la razón por la que la “imagen sensorial”¹⁰² aparece en artistas como Mike Kelley.

En realidad, Kelley es un artista que finalmente marcará un punto de inflexión por su actitud crítica frente a este comportamiento generalizado. Pasó de practicar el conceptualismo a criticarlo, a tener otras necesidades de expresión. Quizá porque precisaba dar un paso más como consecuencia de ese hastío formal, o “visual”. Recordemos que cuando se alejó del conceptualismo el artista lo atribuyó a que su interés iba en el “aumento de la visualidad”. Pero también podría ser que el aumento de visualidad no fuera exclusivamente de forma y significación de sus referentes. Quizá el artista percibía ya que el entorno estaba cambiando y así el significado de la imagen, y lo que hizo fue adaptarse a los cambios necesarios para conseguir efectivamente transmitir las emociones. Lo que está claro es que sería una comunicación que a través de esa visualidad en la forma de la imagen fuera además una imagen sensorial. Si fuera así, ¿como estaría sucediendo? Y, ¿qué comportaría ese paso a la visualidad?

En 2004 Mike Kelley introdujo la palabra “deseo” en un texto para abordar la problemática de la sociedad cultural del momento. La referencia y el contexto en que utiliza el término hace intuir que no vamos mal encaminados en nuestra investigación, porque nos llevará a considerar a Freud y su concepto de pulsión -imprescindibles para abordar los sentimientos primitivos, que requieren interpretaciones del inconsciente, y es ahí –como comprobaremos- donde la imagen sensorial se explica. En el texto en cuestión Kelley pretende que tomemos conciencia de que el problema en la cultura de masas y de

¹⁰¹ La primera utilización de la denominación “arte relacional” se le atribuye a Nicolas Bourriaud como título de su libro *Esthétique relationnelle* (Estética Relacional). El arte relacional es una corriente artística que se empieza a analizar en los años 1990 y que se caracteriza por dar una mayor importancia a las relaciones que se establecen entre y con los sujetos a quienes se dirige la dinámica artística que a objeto artístico alguno. Así mismo los trabajos que se identifican con esta corriente artística tienden a suceder dentro de actividades y contextos cotidianos.

¹⁰² Entendiendo como tal una imagen que necesita del nuevo razonamiento de percepción visual, una imagen donde se despierta lo sensorial y la intuición.

espectáculo, radica en que el arte es considerado como algo más cercano a lo accidental, y que no se entiende como si estuviera representando algún tipo de "deseo" simbólico. Así lo explica él: "Mucho del arte actual es anti-metafórico porque se presupone que el arte es fenomenológico. Es decir: que se supone que debes responder a él como una cosa en sí misma, y que no necesitas ninguna información complementaria. Esta es una actitud muy corriente. Esto ha cambiado desde la última vez que hablamos, porque entonces lo que había era un montón de una especie de post-minimalismo, en el que las cosas eran no-representacionales. Las mismas actitudes hoy día se toman con respecto a la cultura de masas. Esto es, que la cultura de masas se entiende como algo dado, como si creciese en los árboles, y no se ve como un constructo, o como si estuviese representando algún tipo de deseo simbólico". ¹⁰³

Kelley habla del deseo, pero no para explicar el "aumento de visualidad sensorial" que estamos buscando en su obra -lo que nos hubiera facilitado mucho el camino-, sino para explicar un "aumento de visualidad" de la forma y concepto que la obra tiene para él. De esta manera, haciendo referencia a la ausencia de representación en el post-minimalismo, y enlazando así con la cultura de masas a lo fenomenológico, nos introduce en el camino de la metáfora, o mejor dicho, de la ausencia de ésta. Comprendemos con todo esto, que si hay metáfora hay representación, con mayor o menor semejanza. Agrupando todos estos conceptos y aplicando sobre ellos la afirmación que hace Kelley (hecha en términos generales sobre el arte anti-analítico), afirma que para él lo no-representacional, no metafórico o lo fenomenológico, resulta "un modo de pensar muy anti-analítico, uno que supone que el arte debe proporcionar satisfacción inmediata, y proporciona esta satisfacción porque es lo que es"¹⁰⁴.

Es lo que es.

Pero ese "ser lo que es", está menospreciado en sus palabras. Porque "el ser lo que es" puede tener una cierta semejanza con lo que "pretende ser" o no. Si hay semejanza en el arte, aunque sea accidental y fenomenológico, siempre

¹⁰³ Ídem, Mike Kelley y Gerry Fialka. "Artists and Authors in Dialogue, Rose Gallery, Bergamot Station".

¹⁰⁴ Ídem, Mike Kelley y Gerry Fialka. "Artists and Authors in Dialogue, Rose Gallery, Bergamot Station".

permitirá un grado de metáfora, por poco que sea, porque ese “ser lo que es” estará abierto a una interpretación. La apertura de la interpretación proporciona confusión, aunque no haya intención de análisis por parte del artista. Hegel hacía una distinción entre lo bello natural y lo bello en el arte, que nos ayudará a esclarecer la separación de paradigmas que queremos hacer. Para él lo bello artístico es superior a lo bello natural porque en el primero está presente el espíritu, la libertad, que es lo único verdadero. Lo bello en el arte es belleza generada por el espíritu, por tanto partícipe de éste, a diferencia de lo bello natural que no será digno de una investigación estética, precisamente por no ser partícipe de ese espíritu que es el fin último de conocimiento.¹⁰⁵ El problema es que a veces estamos ante una obra de arte y no es tan evidente saber qué es lo que proporciona la belleza natural y qué la belleza en la obra de arte, por ejemplo. Y aunque se haya puesto el ejemplo de la belleza, debe quedar claro que es un ejemplo, y que cualquier tipo de emoción, ya sea belleza, fealdad, sosiego o angustia debe ser considerada.

Esta ambigüedad o confusión en la procedencia de las emociones, o en qué imágenes transmiten las emociones, la encontramos en la obra de Kelley. Según él, la semejanza en todas sus representaciones debería estar más cerca del análisis, la metáfora, pero no de la satisfacción inmediata. Aunque su trabajo parece no estar libre de culpa de tener esa inmediatez placentera. Por un lado tengamos en cuenta que un artista de éxito como él, acabará por convertirse en parte del sistema organizado del arte contemporáneo, en definitiva, un producto con un valor mercantil que acabará por seguir un patrón, el de la propia cultura de masas contra la que se rebela; pero por otro, debemos ser conscientes de que Kelley hace una acumulación de imágenes también presentes en esa misma masa social, donde se crean intersecciones de significados gracias a su interdisciplinariedad y a un planteamiento del arte en torno a lo social. Debemos tener en cuenta que a medida que se abandona la época basada en la cultura escrita y la imprenta, para entrar en un entorno dominado por la tecnología visual y auditiva, las reglas básicas de la comunicación cambian, y los símbolos y signos tienen mucha relevancia. La diferencia entre símbolos y signos nos recuerda a la diferencia Hegeliana aquí planteada, una distinción que es la base del cambio de paradigma de la imagen. De cómo una misma imagen puede ser interpretada “al mismo tiempo” de dos maneras diferentes, como imagen signo y como imagen signo, y de cómo sus

¹⁰⁵ Hegel, G.W.F., 1989. *Lecciones sobre la estética*. Akal: Madrid. pp. 71-85.

interpretaciones pueden ser totalmente diferentes. Incluso sin ser conscientes de ello.

Charles Sanders Peirce es considerado como el padre de la semiótica moderna: la ciencia de los signos. El signo lingüístico fue abordado también por Ferdinand de Saussure. A finales del siglo XIX ambos desarrollaron sus estudios en los cuales abordaron el fenómeno del signo, pero desde diferentes perspectivas: Saussure utiliza una perspectiva lingüística, mientras que la de Peirce es lógico-pragmática. Ambos sentaron las bases de lo que hoy se conoce como la "Teoría General de los Signos". Si se tiene en cuenta al signo desde la perspectiva del estudio de F. Saussure este establece un signo biplánico: un significado, que es el concepto; y un significante, que es la imagen acústica. El signo se puede definir como la representación de la realidad y Saussure lo demuestra con su teoría, debido a que todo lo que es interpretado como significado (concepto) se debe a algo de la realidad, por eso se dice que el significante es la huella psíquica que deja en la mente. Esto hace posible que los habitantes que hablan una sola lengua, puedan tener una comunicación efectiva al momento de expresar cualquier tema que tenga relación con el contexto en el que se vive, el receptor pueda entender de que se está hablando. "La lengua es un sistema en donde todos los términos son solidarios y donde el valor de cada uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros."¹⁰⁶ Ferdinand de Saussure plantea el signo lingüístico como un proceso mental en el cual el significante y significado son biunívocos, es decir, el signo es indivisible y tanto el significante y significado no pueden ser separados; a partir de esto, se dice que el signo es como una moneda de dos caras. El significado es un concepto, mientras que el significante es una imagen acústica. El concepto se encuentra en nuestra mente, dependiendo del contexto y de los referentes adquiridos. En cambio, la imagen acústica no se limita al sonido de la palabra, sino es la huella psíquica que deja en nuestra mente. "El significante lingüístico; en su esencia, de ningún modo es fónico, es incorpóreo, constituido, no por su sustancia material, sino únicamente por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás. Este principio es tan esencial, que se aplica a todos los elementos materiales de la lengua, incluidos los fonemas"¹⁰⁷.

Frente a esta concepción dualista de Saussure, que tiene su origen moderno, para Peirce las palabras, los signos, no son sólo lo que está en nuestro discurso

¹⁰⁶ Saussure, F. 2009. Curso de lingüística general. Alianza. p. 138.

¹⁰⁷ Saussure. Curso de lingüística general. Alianza. p. 148.

en lugar de las cosas, sino que, sobre todo, signo es “lo que al conocerlo nos hace conocer algo más”¹⁰⁸. Esto supone un contraste con los filósofos de la Edad Moderna, pues tanto racionalistas como empiristas sostuvieron que tenemos un conocimiento directo e infalible de nuestros propios pensamientos, y en ese conocimiento fundaron tanto la ciencia como la autonomía moral del individuo. Defendía que la función representativa del signo no estriba en su conexión material con el objeto ni en que sea una imagen del objeto, sino en que sea considerado como tal signo por un pensamiento. En esencia, el argumento es que toda síntesis proposicional implica una relación significativa, una semiosis (la acción del signo), en la que se articulan tres elementos:

1. El signo o *representamen* (que es el nombre técnico que emplea Peirce), es “algo que está para alguien en lugar de algo bajo algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o quizá un signo más desarrollado. Ese signo creado es al que llamo interpretante del primer signo. Este signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de algo no en todos sus aspectos, sino sólo en relación con alguna idea a la que a veces he llamado la base (ground) del representámen”.¹⁰⁹
2. El objeto es aquello por lo que está el signo, aquello que representa.
3. El interpretante es el signo equivalente o más desarrollado que el signo original, causado por ese signo original en la mente de quien lo interpreta. Se trata del elemento distintivo y original en la explicación de la significación por parte de Peirce y juega un papel central en toda interpretación no reduccionista de la actividad comunicativa humana. Este tercer elemento convierte a la relación de significación en una relación triádica:

-El objeto sería una parte de la realidad a la que el ser humano accede mediante el signo.

- El representante sería la representación de ese objeto, el signo en cuestión con el que accedemos al mundo real. En palabras de Peirce, sería “el/los aspectos del objeto que podemos llegar a conocer”.

¹⁰⁸ Peirce, C. S. 1965. *Collected Papers* (8 vols.). Harvard University Press, Cambridge, MA. (CP, 8.332).

¹⁰⁹ *Ibidem*, (CP 2.228, c.1897).

-El interpretante tiene relación con las experiencias individuales y colectivas. Al usar un signo, la interpretación mental es diferente dependiendo de nuestros conocimientos previos. Por ejemplo, todo el mundo sabe lo que es un "pájaro", pero al escuchar la palabra cada uno va a reproducir en su mente un tipo de pájaro diferente.

Todo signo es un *representamen*. Representar es la operación más propia del signo, es estar en lugar del objeto «como el embajador toma el lugar de su país, lo representa en un país extranjero». Representar es "estar en una relación tal con otro que para un cierto propósito es tratado por una mente como si fuera ese otro. Así, un portavoz, un diputado, un agente, un vicario, un diagrama, un síntoma, una descripción, un concepto, un testimonio, todos ellos representan, en sus distintas maneras, algo más a las mentes que los consideran"¹¹⁰. Pensar es el principal modo de representar, e interpretar un signo es desentrañar su significado. El representamen no es la mera imagen de la cosa, la reproducción sensorial del objeto, sino que toma el lugar de la cosa en nuestro pensamiento. El signo no es solo algo que está en lugar de la cosa (que la sustituye, con la que está en relación de "equivalencia"), sino que es algo mediante cuyo conocimiento conocemos algo más. Al conocer el signo inferimos lo que significa. El representamen amplía así nuestra comprensión, de forma que el proceso de significación o semiosis llega a convertirse en el tiempo en un proceso ilimitado de inferencias. Por ello los signos no se definen sólo porque sustituyan a las cosas, sino porque funcionan realmente como instrumentos que ponen el universo al alcance de los intérpretes, pues hacen posible que pensemos también lo que no vemos ni tocamos o ni siquiera nos imaginamos.

Las personas o intérpretes son portadores de interpretantes, de interpretaciones. El signo crea algo en la mente del intérprete, y ese algo creado por el signo, ha sido creado también de una manera indirecta y relativa por el objeto del signo. En este sentido, puede decirse que la aportación capital de Peirce consiste en poner de manifiesto que, si se acepta que los procesos de significación son procesos de inferencia, ha de aceptarse también que la mayor parte de las veces, esa inferencia es de naturaleza hipotética ("abductiva" en terminología de Peirce), esto es, que implica siempre una interpretación y tiene un cierto carácter de conjetura. Es decir, una de las novedades de su trabajo

¹¹⁰ *Ibidem*, (CP 2.273, 1901).

sobre semiótica es considerar el conocimiento como algo que crea una serie de inferencias. Así, al ver ceniza, el observante deduce que algo se ha quemado.

En resumen, Peirce afirma que el mundo solo puede conocerse a través de los signos. En su afán por clasificarlos tuvo en cuenta la relación que éstos tenían con los objetos:

-Iconos: En los iconos existe una relación directa con los objetos. Por ejemplo, mapas o la pintura figurativa.

-Índices: El índice da indicaciones de continuidad acerca de la realidad de los objetos representados. Por ejemplo, un rayo es índice de una tormenta.

- Símbolos: El significado de los símbolos no es directo, sino que resulta de convenciones sociales. Así, los escudos o las palabras en general son símbolos a los que se ha dotado de un significado.

Cuando Roland Barthes¹¹¹ advierte que efectivamente el signo se infiere –si ampliamos la selección de los autores–, en una serie de términos afines y distintos: Señal, índice, ícono, símbolo, alegoría, son los principales rivales del signo.

Explica que en primer lugar, establecemos el elemento común en los siguientes términos: Los signos remiten necesariamente a una relación entre dos relata; este carácter no sirve, pues, para distinguir ninguno de los términos de la serie. Para encontrar una variación de sentido hay que recurrir a otros rasgos que citaremos aquí de forma alternativa (Presencia/Ausencia) :

- 1) La relación implica, o no implica, la representación psíquica de uno de los relata;
- 2) La relación implica o no implica una analogía entre los relata;
- 3) La conexión entre ambos relata (El estímulo y su respuesta) es inmediata o no lo es;
- 4) los relata coinciden exactamente o, por el contrario, uno “sobrepasa” al otro;

¹¹¹ Barthes, R. 1971. *Elementos de Semiología*. Ed. Alberto Corazón: Madrid. p. 37-58.

5) La relación implica, o no implica, una relación existencial con aquél que la utiliza. Según sean estos rasgos positivos o negativos (marcados o no marcados), cada término del campo se diferencia del de los vecinos. Hay que añadir que la distribución del campo varía de un autor a otro, y esto implica algunas contradicciones terminológicas, que ponemos de relieve presentando el cuadro de enfrentamiento de los rasgos y de los términos a través de cuatro autores diferentes: Hegel, Peirce, Jung y Wallon. La referencia a algunos rasgos estén marcados o no, puede estar ausente en algunos autores. Este esquema es especialmente clarificador para saber por qué a partir de ahora continuaremos la tesis centrándonos en las definiciones de símbolo y signo:

Se ve claramente que la contradicción terminológica está sobre todo en el índice (para Peirce el índice es existencial, pero no para Wallon) y en el símbolo (Para Hegel y Wallon hay una relación de analogía -o de "Motivación" entre los dos relata del símbolo, pero no para Peirce; además, para Peirce el símbolo no es existencial, mientras que sí lo es para Jung). Pero parece, además, evidente que estas contradicciones (que podemos leer cuando comparamos en vertical) se explican muy bien. O dicho de otro modo, a nivel de un mismo autor, horizontales, hay una serie de traslaciones en los elementos. Por ejemplo, el símbolo es analógico en Hegel en oposición al signo, que no lo es; y no lo es tampoco en Peirce precisamente porque el ícono puede hacer suyo este rasgo. Esto significa, resumiendo y hablando en términos semiológicos (y es esto precisamente lo que nos interesa en este breve estudio esbozado) que los términos del campo no asumen su sentido si no es oponiéndose recíprocamente (Generalmente por parejas), que si estas oposiciones se salvaguardan, el sentido carece de ambigüedad; en particular, señal e índice, símbolo y signo son términos correlativos de dos funciones diferentes, capaces también de llegar a una oposición general (como en Wallon, que tiene una terminología más compleja y más clara), mientras que los términos ícono y alegoría permanecen relegados al vocabulario de Peirce y Jung.

Diremos, por lo tanto, con Wallon que la señal y el índice forman un grupo que relata sin de representación psíquica, mientras que en el grupo contrapuesto, símbolo y signo, esta representación existe; que, además, la señal es inmediata y existencial, frente al índice que no lo es; que, para terminar, en el símbolo, la representación es analógica e inadecuada (el cristianismo *sobrepasa* a la cruz), frente al signo, en el cual la relación es inmotivada y exacta. No existe analogía

entre la palabra buey y la imagen buey, que coincide perfectamente con su relatum.

	señal	índice	icono	símbolo	signo	alegoría
1. Representación	Wallon —	Wallon —		Wallon +	Wallon +	
2. Analogía				Hegel +	Hegel —	
				Wallon +	Wallon —	
				Peirce +	Peirce —	
3. Inmediatez	Wallon +	Wallon —				
4. Adecuación				Hegel —	Hegel +	
				Jung —	Jung +	
				Wallon —	Wallon +	
5. Existencialidad	Wallon +	Wallon —				
		Pierce +		Pierce —		
				Jung +		Jung —

Cuadro de enfrentamiento de los rasgos y de los términos a través de cuatro autores diferentes: Hegel, Peirce, Jung y Wallon.

En definitiva, teniendo en cuenta que estamos analizando la imagen, y que entre los dos *relata* -artista y espectador- necesitamos lo que se representa, se analizará la presencia o ausencia del parecido, analogía o semejanza, en dicha representación. Donde se de un proceso el que el espectador pueda seleccionar, organizar e interpretar la imagen, para dar la información de estímulos, pensamientos y sentimientos del proceso mental, a partir de dicha relación con la semejanza del objeto representado. Y son el símbolo y el signo los dos opuestos que nos ofrecen dicha posibilidad. Algo con lo que coincide la investigación transversal de las ideas de los diferentes autores que propone Barthes.

Los signos y símbolos se utilizan desde el principio de la Historia. Nunca han sido desplazados del todo por el lenguaje escrito. Como medio de comunicación, han mantenido sus propias y variadas funciones, y se han hecho más útiles a medida que ha aumentado la demanda de comunicación inmediata. En la sociedad tecnológicamente desarrollada, con su exigencia de comprensión inmediata, los signos y símbolos son muy eficaces para producir una respuesta rápida. Su estricta atención a los elementos visuales principales y su simplicidad estructural, proporcionan facilidad de percepción y memoria. La importancia aquí radica en que no solo percibimos e interpretamos de manera diferente los símbolos de los signos, sino que parece ser que los signos son más eficaces para transmitir las imágenes sensoriales. Recordemos que el símbolo es una variante del signo y ambos ponen sentido a una determinada comunicación. Pero sobre todo contribuyen darnos una solemne diferencia que ya hemos adelantado, la semejanza con la realidad, que servirá para sacar conclusiones. Para entendernos mejor, los signos tienen una cierta semejanza¹¹² con "la cosa" que representan. Por eso pueden ser comprendidos por los seres humanos y, algunos por los animales, los símbolos no. En los símbolos, la semejanza no es un factor que se presente en la elaboración de nuestro entendimiento, al contrario que el signo, que está más cerca de la realidad primitiva y animal que el símbolo. La semejanza es lo que hace nuestra manera de percibir la imagen, nuestra manera de procesar y reaccionar frente a la imagen sea diferente. De Man, en "Signo y símbolo en Hegel"¹¹³, lo ejemplifica de nuevo con nuestro ejemplo de Hegel, enfocando la dicotomía al poner el carácter simbólico del arte

¹¹² Entendiendo por semejanza la cualidad de ser como esa cosa.

¹¹³ "Signo y símbolo en Hegel" en De Man, P., 1998. *La ideología estética*. Cátedra, Madrid. p. 226.

como opuesto al carácter semiótico del pensamiento. Tiene una cierta lógica si queremos demostrar que el signo y el símbolo se interpretan de manera diferente.

Asimismo hemos recordado que el símbolo es una tipología de signo, y solo por eso el pensamiento debería ser capaz de entender e interpretar a ambas manifestaciones al mismo tiempo. Podríamos sospechar que el carácter simbólico implica una percepción lineal, por su naturaleza abstracta como el lenguaje, mientras que el carácter semiótico del pensamiento no. Solo por eso, si el funcionamiento del símbolo fuera diferente al del pensamiento, probablemente nos encontraremos ante un (inter)cambio de paradigma en el binomio símbolo-signo. Tanto Cassier como Gadamer¹¹⁴ tienen unas observaciones que nos hacen pensar en la misma línea. Observaciones relativas a la naturaleza referencial del arte como símbolo, donde advierten de la importancia de la "semejanza" con la "realidad real" a la hora de diferenciar la información que recibimos durante la percepción de la obra de arte. Para ello Cassier sostiene que el sistema simbólico se trata de un mecanismo por el cual recibimos estímulos de nuestro ambiente y respondemos rápidamente; las funciones de este sistema simbólico han ido evolucionando y hoy somos capaces de interpretar formas lingüísticas, imágenes artísticas, símbolos míticos o religiosos. Por lo que "el hombre ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico".¹¹⁵ Pero advierte que el sistema simbólico es un proceso complicado y lento de pensamiento con el que el hombre interactúa con el mundo.

De esta manera el símbolo nos separa de la semejanza a esa "realidad real" o "bruta", como diría Umberto Eco¹¹⁶; una realidad que se nos entrega como una "urdimbre complicada de la experiencia humana"¹¹⁷, entre la semejanza (del objeto real) y la abstracción (del lenguaje escrito o dibujado del símbolo). En esa enrevesada mezcla se crea el vacío, una abertura, la hermenéutica que

¹¹⁴ Si Ernst Cassier en *La Antropología filosófica* defendía desarrollar una filosofía de la cultura, Hans Georg Gadamer intentó tender un puente entre el arte tradicional y el contemporáneo.

¹¹⁵ Cassier, E., 1967. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Editorial Fondo de Cultura Económica: México, p. 27.

¹¹⁶ Umberto Eco citado por Aniela Jaffé, "El simbolismo en las artes visuales", 1997. En Jung, C. *El hombre y sus símbolos*. Editorial Luís de Caralt: Barcelona, p. 231.

¹¹⁷ Ídem, Cassier, E.

nuevamente nos comunicará con una realidad incierta, capaz de crear falsas verdades, metafóricas, como sucede cuando los mitos se maquillan para convertirse en verdaderos. No en el símbolo, ni en el signo -más cercano a esa realidad bruta-, sino en la relación entre ambos. Umberto Eco tiene algunas reflexiones que nos hacen reafirmar esta consideración. Cuando describe la "percepción bruta" la sitúa como la percepción que más se parece a la "cosa representada", a continuación sitúa el signo que se aleja de esa semejanza y finalmente el símbolo, como el más alejado del mimetismo¹¹⁸. De esta manera Eco introduce un paréntesis entre el signo y el símbolo. Un paréntesis con un orden muy clarificador. No se trata de un enredo entre dos cabos -signo vs símbolo-, no los opone en un enredo caótico, sino que crea una suerte de evolución. Una evolución que se plantea en torno al alejamiento de la semejanza, y cuanto más lejos está de ella, más amplia es la abertura para dar cabida a una nueva realidad. Eco explica que en un primer paso, el ser humano se aparta de la percepción bruta con el signo; y con su propensión a crear símbolos, transforma inconscientemente los objetos o formas en símbolos que luego expresa a través de sus manifestaciones religiosas o de sus expresiones estéticas¹¹⁹. Es más, Cassier afirma que sin el simbolismo, la vida del hombre estaría encerrada dentro de los límites de sus necesidades biológicas y de sus intereses prácticos. No podría conectarse al mundo ideal que se le abre, desde la religión, la filosofía, la ciencia y el arte, por ejemplo¹²⁰.

La abertura que permite al símbolo alejarse de la semejanza por un lado, junto con la urdimbre que se crea entre las emociones que suscitan el signo o el símbolo -difíciles de separar en el momento de la percepción-, resulta ser una combinación muy eficaz para que el símbolo sea creíble pese a su apertura. Como comprobaremos a continuación, aunque seguramente comparten matices y ramificaciones entre ellos, el signo es lo que aporta veracidad a la imagen, y de esta manera el símbolo, que es parte de la imagen, también formará parte de dicha veracidad.

Si esta afirmación fuera cierta, ¿cómo se haría posible? Gadamer tiene un ejemplo muy clarificador para empezar a respondernos esta pregunta. El

¹¹⁸ Ídem, Jaffé, A.

¹¹⁹ Ídem, Jaffé, A.

¹²⁰ Cassier, E. Op. cit., p. 41.

filósofo compara el símbolo con aquellas “tablillas del recuerdo”¹²¹ romanas que se partían en dos para que el anfitrión regalara una mitad a su invitado. Así, cada vez que los dos amigos se reencontraban juntaban las dos partes para reivindicar dicha amistad. La tablilla es un vestigio de un momento vivido en el pasado, un objeto que confirma una realidad a la que se refiere. De este modo el pasado se convierte en presente y autentifica su validez ¹²². La tablilla, recuerdo del anfitrión para su invitado, presenta una dualidad inherente que es totalmente auto-referente ¹²³. Por un lado complementa al símbolo y por otro también es parte de ese símbolo con lo que esta representa. Es real en el presente.



Anverso y reverso de la tésera de hospitalidad encontrada en el sitio denominado “La Ciudad” en 1880, en el término de Paredes de Nava. Escritos en celtibérico pero con grafía latina.

Si la *tessera hospitalis*, un simple trozo de madera, metal o marfil, representaba la amistad traída al presente, “la tablilla” que Kelley nos propone como real, con toda su simbología, es la injusticia del poder autoritario que afecta también al desarrollo del arte. Según De Man –continuamos con su gran análisis de la

¹²¹ La *tessera hospitalis*, una era una pieza elaborada en materiales como la madera o el marfil, pero más generalmente en metal (hierro y bronce). Tenían formas y perfiles variados, aunque lo más común era en plancha laminada y estaban inscritas por una, dos o más caras. Fueron usadas por los pueblos antiguos como contraseña, distinción honorífica, prenda de un pacto, sello de amistad, reparto de tierras, contrato, derechos reconocidos, derechos o prestaciones y permisos de paso o pastoreo, etcétera.

¹²² Gadamer, H-G., 1984. *Verdad y Método*. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Ediciones Sígueme: España, p. 204-205.

¹²³ Noel, M., 2002. "Resonancias en la hermenéutica de Gadamer". *Revista de Filosofía*. No. 42, p. 58.

obra de Hegel-, esta expresión del arte a través de los símbolos no está tampoco abierta a la interpretación. El proceso de los símbolos es como el de cualquier lenguaje. Por lo tanto, no cree en la abertura de la hermenéutica. En esa lectura Kelly nos deja claro por ejemplo que “el poder tiene unas órdenes o patrones a seguir”, lo vemos por ejemplo en *Proposal for the Decoration (...)*¹²⁴, donde separa los espacios según la importancia de las personas de la oficina o espacio de conferencia.



Mike Kelley, *Propuesta para la decoración de una isla de salas de conferencias (con sala de copias) para una agencia de publicidad diseñada por Frank Gehry, 1991-1992.*

¹²⁴ *Proposal for the Decoration of an Island of Conference Rooms (with Copy Room) for an Advertising Agency Designed by Frank Gehry (1991-1992).*

Pero a pesar de esa literalidad del símbolo que parece defender De Man, para el filósofo la obra no es algo que comprender, siempre estará presente la incomprendibilidad ¹²⁵. Más adelante, advierte que la razón de esta incapacidad de comprender es por su carácter de signo ¹²⁶. Los signos, que sí se condicionan según la semejanza, a veces requieren un planteamiento intuitivo que extraiga su sentido y que, por consiguiente, los haga susceptibles de interpretación creativa. Es así como el signo despierta la intuición, la inspiración y la resolución creativa de problemas. Una actividad que no posee ninguna lógica, ningún patrón previsible. Es decir, de la organización de signos inconexos surge la liberación de la lógica hacia el salto de la interpretación. Lo que podemos llamar inspiración. Es más, Charles S. Peirce advierte que la semejanza, la cualidad de "ser como esa cosa", no es condición suficiente de semiosis (interpretación y reconocimiento de la cosa), no sirve para provocar una interpretación ni para justificarla. Solo en el seno de una función semiótica, si es usada en el interior de un signo, la semejanza se hace significativa. Dicho de otro modo, sólo se reconoce la peculiar relación entre expresión y contenido cuando se presupone que la hay, es decir, que nos encontramos ante un signo ¹²⁷. Así pues, es cierto, como insisten los iconoclastas, que todo se parece a todo o que cualquier imagen se parece más a otra imagen que al objeto al que representa y, sin embargo la semejanza o el reconocimiento del objeto sigue siendo ineludible para su interpretación. La semejanza es el interpretante.¹²⁸

Hemos visto cómo el discurso de Kelley acontece a través del símbolo, pero que la información que conecta con las emociones podría ser cometido de esa sofisticada conexión entre los conceptos de símbolo y signo. Si del signo surge la intuición y ciertas cualidades que comparte con el deseo, el placer o el dolor, por ejemplo, recordemos que todos estos conceptos están en el mismo discurso según Freud y su principio del placer¹²⁹, lo que inminentemente nos pondría ante lo siniestro.

¹²⁵ Ídem, De Man, P.

¹²⁶ Ídem, De Man, P.

¹²⁷ Peirce, Ch. S., 1987. *Obra lógica filosófica*. Taurus: Madrid. p, 250.

¹²⁸ Perez Carreño, F., 1998. *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid: Visor.

¹²⁹ Concepto psicoanalítico que explica que el Ello dirige todos sus esfuerzos a la consecución de las pulsiones, instintos y deseos. Las pulsiones, instintos y deseos crean en el sujeto un estado de tensión que el Ello intenta descargar para volver a la situación de equilibrio anterior a dichos apetitos; el placer es la vivencia que acompaña a la reducción de dicha tensión. De ese

Si las "tablillas de hospitalidad", la acción de entrecruzarse las manos es un símbolo más humano que animal, simbólico, también podríamos encontrar el signo en su forma de mano¹³⁰, porque la imagen de una mano puede conllevar cualquier acción fácilmente perceptible por nuestro instinto. En la obra de Kelley los signos son algo más desconcertantes y de más intensidad que un simple apretón de manos. Veamos que puede interpretar nuestro instinto de ellos.

Cuando vemos los monos de peluches de *Estral Star #3* (1989) unidos por las zonas genitales, podríamos interpretar inicialmente la parte que compete al símbolo, como un juguete infantil colocado en una posición amoral, sexo y niño en una misma imagen. Teniendo en cuenta que está basada en la simbología (muñeco infantil) podríamos concluir que se trata de una interpretación exclusivamente humana, evolucionada y contemporánea. Pero a partir de los signos, nuestra parte animal quizá detectaría dos animales unidos por el coxis por algún problema congénito, por ejemplo. Con esta aclaración no se pretende quitar importancia a la interpretación que recibimos a partir de los símbolos, sino que en algunos casos ésta puede maquillar la información que nos llega por mediación del signo. Recordemos que hemos aclarado que el signo conecta más con la parte primitiva (animal) y el símbolo con la parte más humana, que para nuestras emociones más profundas o primitivas el signo es más eficaz que el símbolo. Pero con signos tan potentes en la obra de Kelley, ¿por qué se sigue pensando que son los símbolos los causantes de todo?, ¿por qué esta "otra visión" más profunda se queda oculta, mezclada o confundida por la interpretación simbólica?, ¿por qué damos más importancia a los símbolos que a los signos a la hora de sacar nuestras conclusiones? Eso implicaría que la parte humana prevalece sobre cualquier tipo de intuición (animal) que produce el mensaje.

modo, Freud defendió que el principio que mueve al ello es un principio hedonista: el principio del placer (afán por obtener placer y evitar el dolor). Para el desarrollo de una mente no neurótica este principio debe ser controlado por el principio de realidad (que Freud sitúa en el Yo). En Freud, S., 1995. "Mas allá del principio del placer". En Obras Completas. Amorrortu, Buenos Aires. Versión [en línea], <<http://www.bibliopsi.org/docs/freud/18%20-%20Tomo%20XVIII.pdf>> [Consulta: 12/12/2016].

¹³⁰ Siempre que las tablillas sean figurativas, ya que se da algún caso donde la simplificación en la representación del elemento no facilita el reconocimiento de las manos, convirtiéndose así en más símbolo que signo.



Mike Kelley, *Estral Star #3*, 1998.

Para apoyar esta idea, cabe recordar que Nietzsche¹³¹ defiende que hemos hecho una progresión a lo largo de la historia, hacia el abandono de nuestro lado animal a la hora de desenvolvernó ante las pasiones. Con ayuda de una tradición se ha ido introduciendo lo moral y el hombre se dirigido hacia una calma de las pasiones, debido a la evolución y profundización del conocimiento. Gracias a la reflexión y el fruto cultural de esta costumbre, se acaba con la exageración del sentimiento y la excitación extrema. Esta es una idea que concuerda con la de Baudrillard¹³², quien nos advierte que evitar "la parte maldita", haciendo referencia a las pasiones, va a suponer un peso con el que el individuo occidental va a tener que lidiar. Hay muchas teorías sobre las pasiones, pulsiones o deseos que podríamos recordar, más cercanas a nuestra historia o menos recientes, desde Nietzsche a Freud, pasando por Hume. Pero nos es suficiente con saber que siguen ahí, de alguna manera a corto (generacional) o largo plazo (histórico), han conseguido ser reprimidas por la cultura y la tradición.

Asimismo Eco cuando hace referencia a los signos afirmando que "toda la discusión filosófica sobre las ideas nace porque articulamos signos", a continuación advierte de cuan cerca están signo y símbolo: "se elaboran símbolos incluso antes de emitir sonidos, y en todo caso, antes de pronunciar palabras" ¹³³. El juicio y la discusión filosófica parecen estar más cerca de los signos que de los símbolos, aunque son dos términos prácticamente inseparables y que se enredan entre sí. También De Man nos explica que para la correcta interpretación deberíamos considerar la confluencia de realidad y significado, o como lo justifica él: "el arte en general consiste precisamente en la referencia, afinidad y concreta interpretación de significado y figura"¹³⁴. De este modo el signo puede alejarse de esta realidad "real" y seguir siendo útil en su función, mientras que el símbolo si se aleja de su significado deja de tener sentido y utilidad. Por eso, el signo, o la semejanza con la realidad -no con el significado-, con ayuda de la discusión filosófica, nos ayude a dilucidar qué nos dice nuestro juicio ante las obras de Kelley. Gracias a esa arbitrariedad del signo

¹³¹ Nietzsche, F. 2011. *La genealogía de la moral*. Alianza, Madrid.

¹³² Baudrillard, J., 1991. *La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos*. Anagrama: Barcelona.

¹³³ Eco, U., 1988. *Signo*. Editorial Labor: Barcelona. p. 107.

¹³⁴ Ídem, De Man, P.

frente a la semejanza, resulta fácil entender que a continuación apliquemos la filosofía para comprender las reacciones, de nuestra percepción más primitiva ante la obra de Kelley. Una arbitrariedad que juega con el estar cerca o lejos de una semejanza, nuevamente cerca o lejos de un abismo que nos enlaza con la intuición de percibir el peligro.

Según las concesiones que nos hemos dado hasta aquí, podríamos considerar que en las reivindicaciones de Kelley los símbolos se hacen inicialmente más presentes que los signos, porque ponemos un velo frente al signo¹³⁵. Por eso la obra de Kelly es tan efectiva, porque el significado del símbolo y el signo están muy cerca el uno del otro; los símbolos que se nos presentan como reales, hacen pensar que estamos ante un siniestro básicamente estético, por su lectura superficial, un siniestro que caricaturiza lo amoral, aunque en realidad lo siniestro que se nos presenta tiene una carga más profunda. Indudablemente siempre se ha criticado y menospreciado esta visión superficial. Además, estando presente esa atmósfera del significante libre del posmodernismo, también se hicieron alusiones a que su obra era una especie de post-pop, pastiche postmoderno, con referencias al abuso infantil, como pasa por ejemplo en con sus *patchwork* de muñecos infantiles en *Half a Man*. Una segunda lectura menos superficial nos hará interpretar la intención del artista era presentar una proyección de la perfección cristiana, asexual, limpia e inalcanzable. Con esta instalación se presentó también a finales de los ochenta *From my institution to yours* y *Pay for your pleasure*, que formó parte de la exposición *Three Projects*¹³⁶. *Half a Man*, también estaba incluida en estos tres proyectos. Expuestas en la Universidad de Chicago, el proyecto *From my institution to yours* estaba distribuido estratégicamente en el un espacio entre las aulas. Todo ello envuelto en un halo de reivindicación, muy respetable y real donde se plante una crítica al capitalismo y a su falta de escrúpulos a la hora de convertir el arte en mercancía.

¹³⁵ Un obstáculo que es aplicado por la evolución humana que se dirige hacia una culturalización y educación del ser humano que castra el comportamiento estridente del animal.

¹³⁶ Ghez, S., Miller, J., Singerman, H., 1988. *Mike Kelley: Three Projects : Half a Man from My Institution to Yours, Pay for Your Pleasure*, The Renaissance Society at The University of Chicago: Chicago. Catálogo de la exposición que tuvo lugar en The Renaissance Society en la universidad de Chicago, 4 mayo- 30 junio, 1088. Versión [en línea], <http://www.renaissancesociety.org/media/files/MIKE_KELLEY_THREE_PROJECTS.pdf> [Consulta: 2/2/2017].



Mike Kelley, *Half a Man*, 1987-93.

Pero las conclusiones superficiales no deberían ser desestimadas tan rápidamente. No hay que renegar de estas interpretaciones que igualmente forman parte del arte y de la percepción. Incluso podrían estar contribuyendo más de lo que creemos. Tal vez en la lectura superficial y confusa de las imágenes nos encontremos a medio camino entre las funciones del símbolo y las del signo, y que éstas se confundan. Tal vez las imágenes aparezcan como nostálgicas -como las "tablillas de hospitalidad"- al mismo tiempo que son metafóricas y asociables a algo reconocible más cerca del signo. Se trataría de una percepción que nos haría considerar el arte desde un punto de vista post-romántico, que nos haría considerarlo más auténtico porque nos resultaría más fácil asociar los sentimientos, sobre todo si son intensos, dolorosos o siniestros. De esta manera nos encontraremos en Kelley una tipología de metáfora que se cuele en el espectador con ayuda de unos signos. Unos signos que a su vez nos proporcionan la nostalgia -con ayuda del símbolo-; una nostalgia que como hemos dicho convierte en verídicos esos signos. Una metáfora que acabará siendo un siniestro-verídico y que nos introducirá en el limbo de una incertidumbre y de la presencia del recuerdo de la muerte. Ayuda además a esta suposición, recordar que en el apogeo de la posmodernidad y sus reacciones culturales se intercambia mucha información -entre posmodernidad y posmodernismo¹³⁷, que igualmente provocará intersección de significados y de símbolos.

¿Cómo consiguen las metáforas de Kelley comunicarnos con lo profundo y lo siniestro? El ser humano tiene patrones instintivos de comportamiento. A menudo vemos tensión y descontrol en todo lo que es diferente a nosotros: extranjeros, opositores políticos, extremistas religiosos o terroristas. Sin embargo, sus diferencias en el contexto cultural también pueden atraernos. Cuando recreamos estas diferencias en la ficción se suele recurrir a las metáforas con animales, como ocurre en los muñecos de Kelley, o incluso en las películas y programas de televisión, donde los personajes humanos se convierten en animales, o animales en seres humanos, como los hombres lobo, los vampiros e híbridos de laboratorio; o simios creando sus propias civilizaciones frente a crisis sociales a través de la división animales/ humanos. Acostumbran a ser figuras subhumanas y supernaturales que muestran

¹³⁷ A partir de la década del 70, la combinación modernismo / postmodernismo en las artes, y modernidad /posmodernidad en la teoría social, se convierte en un espacio de enfrentamiento en la vida intelectual de Occidente, porque había muchas más cosas en juego que un estilo artístico o una línea teórica.

nuestros impulsos más bajos. Una metáfora con la cual a través de los mundos de fantasía de la obra de arte o de nuestras pantallas, se muestra con la figura del animal “el teatro interior” de nuestro cerebro. ¿Cómo reaccionamos?, ¿cómo se hace más real al interactuar con otra información percibida?, ¿cómo una imagen superficial en el arte, se nos hace real en el cerebro? Nuevamente debemos ir a nuestros antepasados. Desde entonces hemos evolucionado hacia la razón reflexiva, pero como ya hemos señalado, nuestros cerebros todavía se mueven por emociones profundas basadas el instinto de supervivencia, de los que derivan nuestros comportamientos instintivos y primitivos. Según Freud esta parte primitiva es impulsada por el principio del placer, que se esfuerza por lograr satisfacción inmediata en todos los deseos y necesidades¹³⁸. Si estas necesidades no se satisfacen inmediatamente, el resultado es de nuevo un estado de ansiedad o tensión.



Mike Kelley, *Animal Self and Friend of Animal*, 1987.

¹³⁸ Freud, S. 1995. "Mas allá del principio del placer". En *Obras Completas*. Amorrortu, Buenos Aires. Versión [en línea], <<http://www.bibliopsi.org/docs/freud/18%20-%20Tomo%20XVIII.pdf>> [Consulta: 2/10/2016].

Dentro de la última teoría freudiana de las pulsiones, designan una categoría fundamental de pulsiones que se contraponen a las pulsiones de vida y que tienden a la reducción completa de las tensiones, es decir, a devolver al ser vivo al estado inorgánico. Las pulsiones de muerte se dirigen primeramente hacia el interior y tienden a la autodestrucción; secundariamente se dirigirían hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva.

Cuando Kelly dota a los muñecos de comportamientos humanos o viceversa, cuando los humanos tienen comportamientos animales, o cuando las especies se mezclan como sucede en *Animal Self and Friend of Animal* (El "ser animal" frente al "amigo de los animales") –aunque en este caso ironice sobre la obsesión de los defensores de los animales–, cuando la palabra sexo parpadea cerca de los adolescentes o está impresa en cómic infantiles o en actitudes de los peluches para niños, el artista nos está poniendo delante de los comportamientos fuera de lugar, de lo amoral, de una tensión. Así lo deforme y lo amorfo está remitiendo a la desgracia, a lo incorrecto en la naturaleza, al error y al peligro de muerte. En definitiva a las emociones primitivas. Es entonces cuando entendemos cómo las imágenes de Kelley se convertirían en una "realidad indecible", y al igual que sucede en el trabajo de *figurabilidad*, necesitamos sustituir lo que vemos, en este caso con ayuda de los símbolos. Con sus metáforas, y dentro de una aparente estética desenfadada, Kelley junta temas como sexo y adolescencia, mezcla de especies (humana y animal), o nos hace medir nuestra propia moralidad al enfrentarnos a obras donde la naturaleza se mide con la religión. Elementos deformados por el artista, que señalan directamente a lo fuera de "lo natural" o la naturaleza, a lo desconocido; como es el caso de *SS Cuttlebone*.

Las ondas y los líquidos de todo tipo son motivos recurrentes en el trabajo de Mike Kelley. Simbolizan la energía vital, sexual y creativa. Suele ir acompañado de manchas, que despiertan todo tipo de proyecciones mentales. Lo amorfo, que deja abierta cualquier interpretación, se plasma particularmente en *SS Cuttlebone*, parte de la serie *Memory Ware*. Nos encontramos ante un montón de grasa que nos recuerda a semillas o a los huesos de sepia que cuelgan de ramas o de jaulas como alimento para pájaros. La imponente escultura con contornos indefinidos, se presenta decorada con joyas de lujo y colocada sobre dos caballetes: una masa engorrosa, pero aquí sin un uso definido.



Mike Kelley, *SS Cuttlebone*, 2013. Pulpa de papel, acrílico, madera, semilla de ave, hueso de jibia, joyería, caballetes.

Estas imágenes sin forma, enfermas, extrañas, poseen el poder de confrontar al espectador con su propia muerte, y precisamente por eso resultan perturbadoras. Todo lo que nos recuerda a la muerte o al retorno de los muertos nos comunica con lo siniestro. El retorno de los muertos es una de las características de la vida anímica primitiva que Freud relaciona con lo ominoso. En *Tótem y Tabú*¹³⁹ explica que esas tendencias hostiles hacia estos seres -que nos recuerdan a los muertos-, es debido a que el dolor que sufrimos tras la pérdida del ser querido -y que ahora regresa- es la proyección del propio dolor que nos produce la desaparición del ser amado. Dolor proyectado al exterior en presencia de presencias maléficas: las de los muertos mismos, a los que se les atribuye las intenciones destructivas. Según Freud "no somos nosotros, los supervivientes, los que nos sentimos satisfechos de vernos desembarazados de aquel que ya no existe. Por el contrario, lloramos su muerte. En cambio, él se ha convertido en un demonio maléfico, al que regocijaría nuestra desgracia y que intenta hacernos perecer. Así, pues, tenemos que defendernos contra él. De

¹³⁹ Freud, S., 1972. *Tótem y tabú*. Alianza: Madrid.

este modo, vemos que los supervivientes no se libran de una opresión interior sino cambiándola por una coerción de origen externo.¹⁴⁰

Recopilando formas amorfas que nos recuerden la muerte, para comprobar cómo solo su recuerdo ya es capaz de acercarnos a lo siniestro, encontramos un ejemplo donde además se nos presenta un ser humano-animal combinados implícitamente en el título de la película: *El Hombre Elefante* (1980) de David Lynch. En ella vimos como la enfermedad que sufría John Merrick no solo suscitó repugnancia sino que fue considerada como una anomalía demoníaca. Gilbert Lascault lo explica advirtiendo que "nuestra percepción de las formas monstruosas pone en cuestión nuestra percepción de la vida, del lenguaje, del cosmos, de la imaginación creadora, de la negatividad. Una estética pura de lo monstruoso es inconcebible".¹⁴¹



Ilustraciones de François Desprez para Partagrueil.

Esa categoría de lo grotesco en Kelley, también ocupa un espacio muy significativo en el arte occidental. En la modernidad muy especialmente. Las novelas *Gargantúa y Partagrueil* que François Rabelais escribió en el siglo XVI – ilustradas por François Desprez – describían las metamorfosis que sufrieron diversos personajes tras la ingesta de unos nísperos gigantes. Y varios siglos

¹⁴⁰ Freud, S., *Tótem y tabú*. Op. cit., p. 87.

¹⁴¹ Lascault, G., 1973. *Le Monstre dans l'art occidental*. Ed. Klincksueck: París, p. 13.

después, esos dibujos despertaron en Dalí una inspiración que hizo brotar su desbordante y surrealista imaginación, creando figuras de todo tipo en la serie "Los sueños caprichosos de Pantagruel", serie que está formada por 25 grabados, o "Las Cenas de Gala", litografías, de 1971, que Dalí elaboró para un libro de cocina con la colaboración de los cocineros del famoso restaurante Maxim's, utilizando para ello un sistema similar al fotomontaje, componiendo imágenes de gran fantasía e imaginación a partir de los platos diseñados por los cocineros, que Dalí convirtió en muestras singulares de su surrealismo más ortodoxo.



Salvador Dalí, Litografía de la serie Los sueños caprichosos de Pantagruel, 1973.

Los aspectos bufonescos de Dalí también entran de lleno en el grotesco tal y como se desarrolla en nuestra cultura desde la Edad Media. Los personajes abyectos, la descomposición del cuerpo, que en el grotesco son figuras centrales, son también ingredientes centrales en la obra de Kelley.

Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss¹⁴² profundizan sobre lo informe. Para ello describen el interés de Bataille por lo informe, y señalan que no viene desde la "forma" ni desde el "contenido", sino desde "la operación que desplaza ambos términos". De acuerdo con dicha interpretación, Bataille no entiende por *operación* "ni un tema, ni una sustancia, ni un concepto". Bataille más bien propone la palabra "informe" como una calificación instructiva: "No es tan sólo un adjetivo que tiene un significado dado, sino un término que sirve para hacer desaparecer (*déclasser*) cosas en el mundo"¹⁴³. Bois y Krauss continúan comentando: "No es tanto un motivo demasiado estable, al que podamos referir, un tema simbolizable, una cualidad dada, como un término que permite gestionar una desclasificación, en el doble sentido del descenso y del desorden taxonómico. Nada en y de sí mismo, lo informe sólo tiene una existencia operacional; es un performativo".¹⁴⁴

Es curioso como en la misma línea Freud interpreta la configuración de lo grotesco como la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo. Pero estar ante lo grotesco, ver lo grotesco en otra persona, tiene unas consecuencias dramáticas y angustiosas. El filósofo Martin Heidegger¹⁴⁵ quien señala cómo es necesario el Otro -la presencia social-, para que seamos conscientes de ese peligro: "nosotros, los humanos, anticipamos la pérdida, el rechazo del miedo, medimos nuestro envejecimiento y vemos que el pasar de los demás refleja nuestro propio "ser hacia la muerte". Los sistemas de creencias y las identidades grupales se hacen necesarios, ya sean religiosos o seculares, para dar sentido a nuestras vidas. Pero incluso con ellos, el estrés de la vida moderna, especialmente a través de nuestras masas y medios de comunicación social, puede llegar a ser abrumadora: emociones animales desencadenantes de ansiedad, depresión y rabia, que implican un frágil sentido

¹⁴² Bois Y-A. y Krauss R. E., 1997. *Formless: A User's Guide*. Nueva York: Zone Books. p. 15.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 18.

¹⁴⁵ Heidegger, M., 1962. *Being and time*. Harper and Row: New York, p.246. Versión [en línea] <<http://users.clas.ufl.edu/burt/spliceoflife/beingandtime.pdf>> [Consulta: 12/12/16].

del Ser en relación con el Otro, contrariamente a los instintos de supervivencia del cuerpo".¹⁴⁶



Salvador Dalí, litografía de la serie *Las Cenas de Gala*, realizada para el libro de cocina, 1975.

¿Cómo podemos interpretar una obra de arte así?

Si hemos hablado de cómo la era de las tecnologías ayuda al desarraigo de las imágenes por las facilidades que aportan los nuevos descubrimientos tecnológicos (internet y software de creación y búsqueda de información, entre otras causas), también ese feísmo y deformidad del cuerpo está directamente relacionado con la época donde "todo vale"¹⁴⁷, un momento histórico donde no existen patrones en los que medir "lo correcto" desde el punto de vista estético. Para entenderlo nos interesa primero dar un paso atrás de la postmodernidad y así tener una mejor perspectiva: la modernidad. Pero la modernidad vista desde el punto de mira que nos interesa, el que define Lyotard sobre el concepto de lo sublime¹⁴⁸ -un concepto que toma de Kant. Advierte que se produce cuando la imaginación no encuentra un objeto que coincida con un concepto -por ejemplo,

¹⁴⁶ Ídem, Heidegger, M.

¹⁴⁷ En el sentido de una interpretación pluriestilística, de lecturas oblicuas, de efecto collage, de mezcla desjerarquizada de la posmodernidad.

¹⁴⁸ Lyotard, J. F., 1987. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa: Madrid, p. 16.

no podemos explicar fácilmente la dimensión de "la grandeza" aunque sabemos perfectamente lo que es. La modernidad hace referencia a lo "no presentable". Y se refiere a lo que no podemos presentar, como hemos comentado anteriormente, de una manera nostálgica, presentando "algo", una alusión, ya que supuestamente ahora no vivimos en un mundo en el que podemos aspirar a captar la realidad en su totalidad. Así disuelve nuestras ilusiones. Siguiendo esta idea, podríamos decir que la postmodernidad es una continuación de la modernidad pero con una diferencia: si en la modernidad, la presentación de formas visuales "de buen gusto" nos sirven para dicha alusión -la que nos da un cierto consuelo, una referencia común-; la posmodernidad en cambio, se enfrentará a la misma ausencia de presencia pero sin ofrecer la ayuda de las formas reconocibles o que siguen ciertas reglas que entendemos y compartimos. Nos encontramos nuevamente ante el desarraigo de las imágenes, un arte que se hace "sin reglas", porque no tenemos conocimiento sobre lo que no podemos presentar. Entre las "fake news" y la falta de patrones que seguir, parece lógico que la mirada del artista se dirija hacia su ser más profundo en la búsqueda de respuestas.

Quizá por eso la posición del artista podría ser la del que intenta encontrar esas reglas, las reglas de "lo que habrá sido hecho". El artista se estaría encontrando entonces en la posición del filósofo, y, como dice Lyotard, citando a Thierry de Duve, la pregunta que se plantea no es "¿Qué es bello?", sino "¿Qué puede decirse que es arte?".¹⁴⁹ Como vemos, lo bello deja de ser necesario en esta cuestión. Quizá para lo que nos atañe la pregunta que nos ayudaría a resolver el dilema sería: ¿por qué lo que deja de ser bello sigue siendo arte?, ¿qué transmite el "signo de la pérdida de belleza"?

En *Lo percedero*, Freud ya habla del dolor que acompaña a muchos cuando se enfrentan a la "transitoriedad" de lo bello, algo que cuenta con mucha tradición.

¹⁵⁰ En la Grecia arcaica, o los pintores renacentistas y barrocos de los Países

¹⁴⁹ Ídem, Lyotard, J. F.

¹⁵⁰ En el paseo con su amigo el poeta -quien entristece al pensar que todo lo bello del paisaje ante su vista desaparecerá- finalmente llega a la conclusión de que lo percedero no resta valor a la belleza, sino que lo añade. En sus palabras: "¡Al contrario, un aumento del valor! El valor de la transitoriedad es el de la escasez en el tiempo. La restricción en la posibilidad del goce lo torna más apreciable". Freud, S., 1992. "Lo Percedero". *Obras Completas, Volumen XIV*. Amorrortu, Buenos Aires. p. 305. Versión [en línea], <<http://bibliopsi.org/docs/freud/14%20-%20Tomo%20XIV.pdf>> [Consulta: 12/1/2017].

Bajos, incluso los románticos del siglo XIX ya sabían de ella. Un claro ejemplo es la naturaleza muerta “...en la medida en que la naturaleza muerta a la vez nos muestra y nos oculta lo que en ella es amenaza, desenlace, despliegue, descomposición, ella presentifica para nosotros lo bello como función de una relación temporal”¹⁵¹. Así, podríamos entender que una de las formas que implica alejarse de la belleza en el arte contemporáneo es la tendencia hacia lo siniestro. Eugenio Trías hace una afirmación muy concreta sobre lo siniestro como límite y condición de lo bello: “El arte de hoy -cine, narración, pintura- se encamina por una vía peligrosa: intenta apurar ese límite y esa condición, revelándola de manera que se preserve el efecto estético. ¿Es tal cosa posible o rozamos aquí una imposibilidad?”¹⁵²

Si Heidegger hacía la referencia “al otro” para ver el peligro en lo grotesco, Lacan¹⁵³ va en la misma línea, concretando que límite de lo bello es la imagen del otro, la que sirve como modelo de formación del yo.¹⁵⁴ Lo explica haciendo referencia a Dios, porque “hemos sido creados a su semejanza”, y en esa opacidad que abarca la definición de “la semejanza”, el límite de ese vacío no

¹⁵¹ Lacan, J., 1988. *La ética del psicoanálisis. El seminario 7*. Argentina: Paidós, p. 354-355. Versión [en línea], <<http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/Seminario-7-%20La%20Ética%20del%20Psicoanálisis%20BN.pdf>> [consulta: 19/1/2017].

¹⁵² Trías, E. *Lo bello y lo siniestro*. Op. cit., p. 18.

¹⁵³ Lacan, J., *La ética del psicoanálisis. El seminario 7*. Op. cit., pp.312-313. Versión [en línea], <<http://bibliopsi.org/docs/freud/14%20-%20Tomo%20XIV.pdf>> [Consulta: 15/1/2017].

¹⁵⁴ “Dios hizo al hombre a su imagen”. Lacan advierte cómo la religión nuevamente le es más útil que la psicología y la filosofía para llegar a la verdad. Para explicar “que las imágenes son engañosas”. Explica que Dios hizo al hombre a su imagen pero no viceversa, no dice que el hombre es como Dios, por eso hay un vacío en esa comparación que no acaba de saciar nuestra necesidad de saber. Todo esto lo relaciona con lo engañosas que pueden ser las imágenes bellas. Es decir, esta frase está en la biblia y son palabras sagradas; si de Dios y de “lo religioso” solo obtenemos imágenes bellas (o que responden a los “cánones reinantes de belleza”), la extrañeza o lo interesante resulta por el hueco que la imagen deja vacío “—por eso que no se ve en la imagen, por el más allá de la captura de la imagen, el vacío por descubrir de Dios”. Y es entonces cuando habla “del otro” como manera de medirnos en la búsqueda de empequeñecer en ese vacío y conocer (o cerrar nuevamente una historia inacabada): “Quizá es la plenitud del hombre, pero es también ahí donde Dios lo deja en el vacío. Ahora bien, el poder mismo de Dios es avanzar en ese vacío. Todo esto nos da las figuras del aparato de un dominio donde el reconocimiento del otro se revela en su dimensión de aventura. El sentido de la palabra reconocimiento se inflexiona hacia el que asume en toda exploración, con los acentos de militancia y de nostalgia que podemos adjudicarle.” De “la representación de Dios o del hombre”. Lacan, J., *La ética del psicoanálisis. El seminario 7*. Op. cit., pp.237-238. Versión [en línea], <<http://bibliopsi.org/docs/freud/14%20-%20Tomo%20XIV.pdf>> [Consulta: 13/1/2017].

puede verse porque eso haría que el sujeto se precipite en el abismo de la angustia a través de la mirada. Por eso se esconde tras “un velo de belleza”. Es un campo innumerable, de destrucción extrema. Es en ese espacio libre donde se recrean los fenómenos de la estética. “Aquí yace la conjunción entre los juegos de dolor y el fenómeno de la belleza, nunca subrayada, como si sobre ella pesase no sé qué tabú, no sé qué interdicción, emparentada con esa dificultad, que conocemos bien en nuestros pacientes, de confesar lo que en sentido estricto es del orden del fantasma.”¹⁵⁵

Es decir, cuando Lacan habla de cierto “espacio libre” también se refiere a la estética kantiana, abriendo así la puerta a la imaginación y al entendimiento. De ese modo, bello en la obra de Kelley se nos presenta como una barrera, que cuando se rompe -dando espacio libre a la imaginación- aparece “el signo” al dejar pasar lo fantasmático u otras experiencias que no serán bellas. En estas experiencias encontramos la de lo siniestro, que también puede presentarse en forma de ausencia, para no destruir el efecto estético. Cuando Trías defiende que “lo siniestro constituye condición y límite de lo bello” añade “en tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye, ipso facto el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro (...) debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado”.¹⁵⁶

O en palabras de Lacan: “Lo verdadero del fantasma, eso hay que cubrirlo. Lo bello viene a auxiliar al sujeto en esta labor púdica, estética, mostrándose como el esplendor, como la vestimenta de lo que no es tan bonito de ver, lo verdadero”.¹⁵⁷ Recuerda al motivo por el cual aplicamos la figurabilidad en los sueños; del mismo modo la unidad aparece como una creación forzada para escapar de la angustia, que se presenta precisamente por la ausencia de dicha unidad. Ante esto, quizá para respondernos a nuestra propia pregunta sería mejor remitirnos a Lyotard¹⁵⁸, quien subraya un planteamiento más acertado

¹⁵⁵ Lacan, J., *La ética del psicoanálisis. El seminario 7*. Op. cit., pp.312-313. Versión [en línea], <<http://bibliopsi.org/docs/freud/14%20-%20Tomo%20XIV.pdf>> [Consulta: 15/1/2017].

¹⁵⁶ Trías, E. *Lo bello y lo siniestro*. Op. cit., p 17.

¹⁵⁷ Lacan, J. 1988. *La angustia. El seminario 10*. Paidós: Argentina.

que cuestionarnos: ¿Qué es real? O mejor dicho, ¿qué se nos presenta como real en la obra de Kelley?

Ante este nuevo panorama de postmodernidad, donde no es posible entender la realidad en su totalidad, donde lo que se oculta puede acercarnos a la expectativa del marchitamiento de la belleza, hacia un desconocimiento que pone en nuestro cerebro una duda¹⁵⁹ y el peligro, que suele estar acompañada por un sentimiento de desconsuelo, de siniestro; ante esa es "otra" realidad debemos recordar que en Kelley también se nos presenta una realidad que se nos transmite con ayuda de los símbolos. Por eso, la "realidad total" de su obra -entendiendo que hay más de una realidad percibida e interpretada-, parece venir de una intersección de significados donde conviven diferentes paradigmas, uno propiciado por el signo, reconocido por nuestro lado más primitivo, que nos hace estar cautos ante el marchitamiento de la belleza -o acercamiento de la muerte-, pero también una realidad presente con los símbolos, una lectura más humana y abstracta que los signos, y que nos remiten a una problemática social también angustiante.

La duda frente a la realidad es generalizada en el pensamiento occidental desde su origen. Tanto en la Antigua Grecia, como en la Edad Media o el Barroco son algunos ejemplos elementales de este hecho. Pero a finales del siglo XX otros filósofos franceses, entre ellos Lacan, Foucault o Deleuze reflexionaban implícitamente entorno a la duda, sobre que la realidad ya no es inmediata, estable y "veraz" desde el punto de vista analizado en estos últimos párrafos. Por tanto, entendemos que esa inmediatez, estabilidad o veracidad, se vería modificada por el proceso subjetivo de percepción de cada individuo. Un individuo, que mediante una función similar a la de figurabilidad -donde se crearan realidades subjetivas causadas por condicionamientos de la propia condición humana-, donde influirán nuestros impulsos más primitivos, un individuo que aparece creando su propia realidad. Pero se trata de una realidad que no es la única, porque se nos presenta junto con decisiones heredadas y asumidas por una tradición social, por ejemplo. Por eso nos interesan especialmente estos filósofos, porque ahora no se trata de debatir sobre la

¹⁵⁸ Lyotard, J. F., 1987. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, p.29, Versión [en línea] <<http://es.scribd.com/doc/49028274/la-condicion-posmoderna-Lyotard>> [Consulta: 16/6/2016].

¹⁵⁹ Que a su vez nos acerca a la consideración de la proximidad de la muerte.

realidad sino sobre el orden de esas realidades. No se trata de ¿qué es real? Sino de ¿Qué consideramos real, o más real -en la obra de Kelley?

El arte posmoderno se reestructura, crea nuevas realidades. Es decir, recordemos que sí existían unas directrices modernistas, pero que más adelante el arte posmoderno no contaba con patrones, haciendo difícil el análisis y acercamiento a la obra de arte; además, ahora está claro que este tipo de arte debe ser entendido desde una perspectiva que no tiene nada que ver con la estética o con las normas del buen gusto y la belleza. Eso quiere decir que la obra de arte no es sólo una presencia física, sino que es una intersección de significados, lo que hace que abordemos la obra desde una visión más analítica. Así es la lectura conocida de la obra de Mike Kelley, entendiendo que se trata de diferentes transformaciones que el artista aplica al objeto para criticar, desvelar o reordenar los discursos establecidos. Pero cuando nos preguntamos ¿qué es más real? contribuimos a colocarnos en un punto de vista que nos sirve para defender la idea de que para analizar su obra, debemos considerar que estamos ante una confusión o mezcla de información, que es también una confusión y mezcla de paradigmas. Una combinación de realidades en su propio paradigma, que será la que dará una "realidad final". La realidad se convierte así nuevamente en un escenario ampliado, de varios estratos y dimensiones. Una realidad será un punto de intersección entre varios discursos, parecido a la interdisciplinariedad descrita en las instalaciones.

Esta claro que el doble paradigma viene nuevamente definido por la cercanía a lo animal o a lo humano que se despierta en el momento del proceso de percepción. Un proceso en que el espectador selecciona, organiza e interpreta la información de estímulos, pensamientos y sentimientos del proceso mental. Pero es un proceso tan complicado que el espectador no se plantea si los signos o las señales primitivas son las que aportan un tipo de emoción o si los símbolos aportan cierta información, sino que se presenta todo en el mismo mensaje en una aparente indivisible amalgama. Para reforzar esta teoría de doble paradigma en la aprehensión de la realidad, también podríamos mencionar que para Lyotard en la modernidad existían dos grandes versiones del relato legitimador de ésta: la emancipatoria y la especulativa, "una es más política y otra más filosófica, ambas de gran importancia en la historia moderna, en particular en la del saber y sus instituciones".¹⁶⁰ En el caso de Kelly una va

¹⁶⁰ Ídem, Lyotard, J. F.

del poder y de lo políticamente correcto, y otra se explica también con ayuda filosofía porque atiende a la condición humana. Por eso mismo, en este contexto posmoderno, lo que va a legitimar cualquier relato es el poder. Veremos en el siguiente capítulo con el ejemplo de Cindy Sherman, como la reacción de uno de esos estratos de intersección (sociedad-género-poder) desemboca en el movimiento feminista. Como en los ochenta intentan cambiar el patrón establecido de superioridad del hombre ante la mujer tan evidente en los medios, reeducando a través de los signos y creando una nueva definición. Son circunstancias donde "el artista se convierte en un manipulador de signos más que en un productor de objetos de arte, y el espectador en un lector activo de mensajes en lugar de un contemplador pasivo de lo estético o consumidor de lo espectacular". ¹⁶¹

Cuando Saltz¹⁶² apuntó que el problema no era solo estético sino que venía producido por una fusión entre arte e industria del entretenimiento, es decir que el éxito del arte vendrá definido por el beneficio económico que produzca, eso quiere decir que agradar es la norma, o mejor dicho, simplemente entretener se estaba abriendo así una puerta para entender "la nueva belleza". O Kelley no era consciente de ello, o no lo utilizaba en sus argumentos, porque cuando se refería a lo bello no profundizaba en la filosofía referente a lo siniestro. Por poner un ejemplo de estas referencias: "Esta versión de lo "bello" surge en un mundo post-post-pop, en el que el "subidón" de la belleza equivale al reconocimiento de lo familiar. Esto no supone ninguna clase de crisis sublime: sólo supone comodidad. La industria del entretenimiento y el mundo del arte finalmente se han fusionado. Para que algo así ocurra, la obra de arte debe olvidarse de cualquier pretensión crítica y mantener su lugar natural en el mundo. Te recompensa por tu conformismo". ¹⁶³ Pero lo cierto es que sí sabía utilizar el lenguaje de lo siniestro, hasta llevarnos a ese límite de la belleza. Para la práctica no siempre es necesario conocer la teoría. Kelley sabía manejar los hilos de las emociones fuertes y probablemente lo hacía por intuición, de la misma manera que leemos los signos.

¹⁶¹ Foster, H., 1985. *Subversive Signs, from his collection Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, EEUU, Seattle: *Art in Theory*. p. 10 65.

¹⁶² Ídem, Saltz, J.

¹⁶³ Kelley, M., 2003. *Foul Perfection. Essays and Criticism*. Edited by John C. Welchman, The MIT Press: EEUU Cambridge, Inglaterra, Londres. p. 224 19 Ver p. 12.

Por eso Kelley reacciona a la nueva belleza vacía de contenido en ese arte predominante. Pero nos encontramos ante dos reacciones muy diversas. Por un lado ciertamente sabemos que tiene un mensaje que reivindica estar en contra del poder del "superman" y los tópicos sociales, pero por otro utiliza la degradación de la belleza, y lo hace también de una manera que facilita la lectura superficial y que le dará la dosis necesaria de entretenimiento que exige el momento artístico-industrial que se está viviendo. Esas imágenes cargadas de simbolismo, son las que también nos despiertan la nostalgia, haciendo que parezca verídico, sobre todo si es doloroso. "Lo sublime" kantiano. Un arte con sensación de "lo sublime", entendiendo como tal, aquel arte que no ofrece precisamente una experiencia reconfortante: provocando confusión y falta de comprensión de la realidad, conectando directamente al siniestro más primitivo, el de supervivencia.

_CINDY SHERMAN

Hemos hablado de cómo la sensación de siniestro aparece ante las tensiones adversas que se crean en nuestro cerebro, ante las tensiones que nos hacen confrontar con los instintos de remanentes en nuestro cerebro. Si con Turrell nos encontrábamos ante una tensión creada por la desorientación sensorial, que se cuela y se hace real gracias al "efecto del mito"; y con Kelley la tensión se nos presentaba con el recuerdo de la muerte que se esconden en sus signos, que se hacen más reales apoyadas en su carga nostálgica, -en la sociedad artística americana de los ochenta ya hay una conciencia de que las imágenes están ideológicamente motivadas y aceptadas-; ahora con Cindy Sherman analizaremos otra fuente de información que también confluye en el posmodernismo y que merece una mención y apartado para él solo. El entorno social.

¿Por qué es importante este análisis? Porque hoy nos encontramos ante un avalancha de diversas influencias sociales y marcos culturales. Los nuevos medios de comunicación y tecnologías se hacen omnipresentes gracias a los reinos virtuales, de masas y medios sociales. Todas estas circunstancias ante las que nos encontramos hace que los impulsos naturales heredados se desarrollen en un aparato mental hiperreflexivo. Según Conrad Kottak¹⁶⁴ "La antropología explora la diversidad humana en el tiempo y el espacio; estudia toda la condición humana, su pasado, presente y futuro; su biología, sociedad, el lenguaje y la cultura. De particular interés es la diversidad que proviene de la

¹⁶⁴ Kottak, C. Ph., 2011. *Antropología cultural*. Mexico, Ed. McGraw-Hill: Mexico. p. 4-5. Versión [en línea], <<https://es.slideshare.net/esteralice/libro-antropologa-cultural-conrad-kottak>> [Consulta: 15/2/2017].

adaptabilidad humana. Los humanos figuran entre los animales más adaptables del mundo". Especifica además que hay cuatro formas diferentes de adaptación, tres biológicas y una cultural. Pone un ejemplo muy claro con las soluciones que los humanos tienen para hacer frente a una baja presión de oxígeno a gran altura. Para ello aclara que existen tres formas de adaptación biológica a esta situación: adaptación genética, adaptación fisiológica a largo plazo, y adaptación fisiológica a corto plazo. En primer lugar las poblaciones nativas de ciertas áreas de gran altitud, como los Andes de Perú y el Himalaya del Tíbet y Nepal parecen haber adquirido ciertas ventajas genéticas para vivir en altitudes muy elevadas. La tendencia a desarrollar un pecho y unos pulmones voluminosos, por ejemplo, tiene probablemente una base genética. Finalmente, pone el ejemplo cultural con las cabinas presurizadas de los aviones, que equipadas con máscaras de oxígeno ilustran la adaptación cultural (tecnológica). Lewis Mumford¹⁶⁵ se dedicó al estudio del hombre y cultura frente a los retos que aportaban el arte, la tecnología y el urbanismo. Según él se da un culto irracional a la ciencia, la técnica y el maquinismo, advirtiéndole en la mayor parte de sus libros sobre las terribles consecuencias para el hombre occidental moderno de este culto sin sentido, llegando a definirlo como un animal fabricante de herramientas. Según él la tecnología se convirtió en un sistema en el que el ser humano ya no ocupa un lugar primordial, sino que es un mero apéndice del sistema mecánico. Entendiendo por "la maquina" a todo el complejo tecnológico. Desde el punto de vista antropológico podríamos decir que gracias a la tecnología el ser humano cuenta con una capacidad de funciones que le permite desarrollarse y adaptarse mejor que el resto de seres vivos. Tanto es así que podríamos decir que "la naturaleza humana" ha cambiado radicalmente, hemos pasado de ser animal a ser humano. Como si dos especies diferentes se tratara. Si así fuera, localizar el origen del animal o el origen del comportamiento humano sería imposible. Pero se facilita si, continuando con nuestro análisis antropológico, consideramos la definición de cultura de Edward Tylor¹⁶⁶ como una afirmación categórica de que la cultura solo pertenece a la especie humana, no animal. En sus propias palabras nos plantea que la cultura es "aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias. El arte, la moral, el derecho, las costumbres y

¹⁶⁵ Mumford, L., 2014. *Arte y técnica*. Editorial Pepitas de calabaza: La Rioja. p. 71.

¹⁶⁶ De alguna manera se puede considerar como Tylor fue el representante del evolucionismo en el siglo XX. De otro lado aplicó -en su momento- un concepto amplio de cultura, para indicar los lazos importantes entre los elementos de la historia. Edward B. Tylor, "La ciencia de la cultura" (1871), en Kahn, J.S., 1975. *El concepto de cultura: textos fundamentales*, Anagrama: Barcelona. p. 29.

cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad". Tomando esta idea como pista para encontrar ese punto de inflexión entre el animal y el hombre, y dando una vuelta más de tuerca, quizá nos aproximemos más considerando los términos animal y moral. Respecto a esto Kottak advierte que "las tradiciones culturales incluyen costumbres y opiniones, desarrolladas a lo largo de generaciones, sobre lo que es un comportamiento adecuado o inadecuado. Las tradiciones culturales responden a preguntas como: ¿Cómo debemos hacer las cosas? ¿Cómo interpretamos el mundo? ¿Cómo distinguimos el bien del mal? Una cultura genera una serie de constantes en el pensamiento y el comportamiento de una sociedad determinada"¹⁶⁷.

Es decir, otra posibilidad sería intentar desde el punto de vista sociológico. Situar una igualdad entre hombre y mujer en ese entorno social, algo que también es ardua tarea, porque todavía no ha llegado esa fecha.

Las tradiciones son difíciles de "corregir". Se entiende muy bien después de las explicaciones de Paul Virilio en *Estética de la desaparición*, donde plantea cuál ha sido la ancestral educación de las niñas, dirigidas a ser ingenuas y cándidas. Cuidado, adorno, cortesía, danza, todo servía para disfrazar la identidad fisiológica tanto de la naturaleza como de sus debilidades. "La ignorancia y la indiferencia sexuales les conferían una mayor fiabilidad, ejecución siempre repetida de una serie de maniobras destinadas a subyugar el entorno y, sobre todo, al compañero elegido, única protección eficaz contra una sociedad de hombres que condenaba a las jóvenes con dote a un casamiento precoz, y a las otras a trabajos secundarios, al convento, la prostitución u otro desenlace similar".¹⁶⁸ Pero si seguimos en la búsqueda de un "origen del humano" para empezar este debate sobre "lo siniestro en lo social" o en la "búsqueda de identidad", sí que hay fecha: el momento de la toma de conciencia del hecho de que pertenecer a una sociedad, implica los mismos derechos para todos, hombres y mujeres. En el arte el más rotundo fue el que movimiento feminista de los años 80. Donde se utilizó el cuerpo de la mujer para reprochar el abuso de poder masculino sobre el femenino en la sociedad de los media, y en definitiva en la sociedad en general. Una sociedad que podría estar perfectamente fundamentada en los ejemplos descritos por Paul Virilio.

¹⁶⁷ Kottak, *Antropología cultural*, Op. cit., p. 5.

¹⁶⁸ Virilio, P., 2003. *Estética de la desaparición*. Editorial Anagrama: Barcelona. p. 92.

Es así cuando se entienden reflexiones como que frente a la lucha por la supervivencia el individuo ya no sigue las mismas directrices que antes. Ahora deberíamos plantearnos cuáles son las instrucciones que hay en nuestro cerebro; que por un lado se sustentan en la Madre Naturaleza -el animal- y al mismo tiempo en la cultura -el hombre social-, haciéndonos encajar en diferentes ambientes. Con Mike Kelley hemos ya hemos hablado de la importancia del poder en la sociedad, que cuándo analizamos al ser humano como perteneciente a una sociedad recordamos rápidamente los horrores cometidos en la historia de la humanidad. Cómo desde las masacres de la antigüedad hasta los genocidios del siglo XX se nos hace presente la feroz naturaleza animal, que no hace sino continuar la evolución de nuestros antepasados, incluso siendo seres humanos "civilizados". Ya sea porque los recursos se vuelvan escasos o porque algunas ideologías definen o hacen sentir inferiores o amenazantes a otros. Una asociación como hemos comprobado siniestra porque nos recuerda a la muerte. Pero además de lo que nos recuerda a la muerte o a la supervivencia en nuestros instintos más primitivos, parece que también existe otra variante de instinto de supervivencia que está más cerca al hombre contemporáneo. Una consecuencia que se intuye no es solo por "el poder"; sino por "tomar conciencia del poder". Siguiendo este análisis por el lado más "humano" de nuestro cerebro, o analizando cómo siguen evolucionando ciertas culturas morales, o un sistema universal de ética y "derechos humanos", vemos cómo ciertamente continuamos arrastrando una herencia animal, pero que convive con otro tipo de "instinto de supervivencia", la del ego. Para los seres humanos, el ego y la reputación pueden llegar a ser aún más importantes que la supervivencia física o la reproducción genética.

Lo cierto es que eso es algo más habitual en otros contextos culturales y otros momentos históricos de nuestra cultura que en el presente. El honor privado, el familiar, el orgullo de la saga, del clan, la lucha de clases, la vergüenza o el honor del samurái. Aunque todo ello es difícil de imaginar en un presente marcado por el materialismo y el hedonismo que lleva a considerar el cuerpo propio como una fuente de satisfacciones sensoriales y de placeres estéticos (el lujo, el consumo, el sexo) antes que como un espacio de esfuerzo, de resistencia, de lucha, de orgullo moral. Pero igualmente, como animales altamente sociales, hoy día podemos sacrificar nuestros cuerpos para ganar admiración y morir sin llegar a procrear en primavera, para así vivir inmortalmente a través de monumentos, selfies en la red o en obras de arte u otros legados. El materialismo y el poder tienen mucho que decir al respecto. En "El cuidado del

sí”¹⁶⁹ Foucault describe muy bien ese “otro poder” del que estamos hablando en “El cuidado de sí”. Se trata de una “práctica de sí” con intención de una “autotransformación del sujeto” que busca “elaborarse, transformarse y acceder a cierto modo de ser” de cara a los discursos institucionales que producen al sujeto. No se trata de una liberación, porque no corresponde a una manera correcta de liberarse de “lo humano” —liberación sugiere que se es prisionero de aquello que uno “realmente” es (su fundamento). Hablamos de un poder que sería diferente al que encontramos representado en la obra de Kelley. Un poder que es diferente a dominación, según Foucault. Unas relaciones de poder que surgen de los individuos para ser, muchas veces, coartadas por mecanismos de dominación. Foucault también habla de la libertad, y de su relación con la ética: ¿...qué es la ética, sino la práctica de la libertad...? ¹⁷⁰, aclarando que la ética es la forma reflexiva que adopta la libertad.

¿Por qué hablamos de esta diferencia de poderes y de la libertad cuando queremos hacer referencia a las feministas, en concreto a Cindy Sherman? Porque esa es la gran diferencia que separa la obra de Kelley y de Cindy Sherman. Porque hay una gran diferencia entre moral y ética. Si la moral es un hecho social, la ética es una posibilidad individual. Si la moral se basa en la colectividad, la ética es la teoría de la individualidad. En realidad, la oposición más fuerte de la moral vendría de el ser ético. La moral niega, limita, desprecia la decisión personal, el deseo de autonomía y de libertad. La ética aparece rompiendo la pasividad que pone uniformidad e “irresponsabilidad” en la moralidad común; una voluntad que prefiere anularse antes que arriesgarse con la libertad. La moral busca la tradición, es doctrinal y reaccionaria; la ética es crítica, activa, subversiva y crítica; la moral es administración del miedo, la ética es aumento de la valentía y búsqueda de libertad. Ante esta aclaración se hace más fácil entender el posicionamiento polémico de una artista feminista en los años 80.

Baumeister explica en su libro *The Cultural Animal* cómo resulta ese proceso de extender nuestros teatros cerebrales de lo físico a lo social y a los entornos virtuales, con cada vez más poderes de transformación.¹⁷¹ Según él estamos

¹⁶⁹ Foucault, M., 2012. *Historia de la sexualidad 3: El cuidado del sí*. Siglo XXI - Biblioteca Nueva: Madrid. Versión [en línea], <<http://www.bibliotecanueva.es/admin/links/Historia%20sex%203.pdf>> [Consulta: 15/3/2017].

¹⁷⁰ Foucault, M., 1994. *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: La Piqueta. p. 111.

¹⁷¹ Baumeister, R. F., 2005. *The Cultural Animal*. Oxford: Oxford University Press.

desempeñando un papel de "co-evolución" de la naturaleza y la cultura. No sólo descubrimos la realidad de estar aquí, sino también de hacernos notar a través de los actuales conflictos y conexiones de los grupos que nos rodean. En esos años ochenta, la imagen fotográfica aparecía con fuerza en Nueva York, utilizándose como medio de análisis de la realidad social, político y cultural. Se denunciaban los estereotipos dominantes como el género o la clase social que se difundían por los medios de masas. Aún dentro del posmodernismo abundaba la apropiación de las imágenes con una nueva lectura de los modelos de representación tradicionales. El arte americano de los ochenta se toma conciencia de que las imágenes están ideológicamente motivadas, y los artistas de esta época basan su discurso en la crítica de esa "Representación". Como decía Foucault¹⁷², el poder está por todas partes y es ejercido por toda la sociedad; son los "micropoderes", a los que reaccionaran sus correspondientes "microresistencias". Las propuestas de estos artistas hacen al espectador acostumbrarse a ver la obra de arte como un apoyo a la reflexión.

En esa lucha de poderes hubo dos tendencias en la fotografía. Por un lado la que utiliza la fotografía cuyo objetivo era obtener imágenes libres, amplias y pictóricas mediante la manipulación y deconstrucción de un registro inicial. Y otra tendencia que consistía en la apropiación o simulación de imágenes que podían servir para temas ideológicos y existenciales. Los neoyorkinos se sirven del cuerpo para escapar del archivo, utilizando, en muchas ocasiones, la autorrepresentación para crear nuevas identidades. La fotografía instantánea y el revelado rápido tuvieron un papel fundamental, estableciendo una relación real entre vida y arte.¹⁷³

Eran años de cambios para las mujeres. Si Ronald Reagan entró al cargo de Presidente de los Estados Unidos en 1981, Margaret Thatcher ya era Primera Ministra del Reino Unido dos años antes y se mantuvo durante 11 años, dos más que Reagan. El mundo político y social cambió radicalmente, basta con recordar los movimientos sociales como las huelgas masivas que paralizó en gran medida la industria del carbón en el Reino Unido entre 1984 y 1985 o en Polonia en agosto de 1980 con los astilleros en lucha. Fue un momento decisivo en el desarrollo posterior de las relaciones laborales en Gran Bretaña, ya que la

¹⁷² Foucault, M., 1981. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza: Madrid.

¹⁷³ Chevrier J. F. y Lingwood, J., 2004. "Otra objetividad" en Ribalta, J. (ed). *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía: Barcelona, Gustavo Gili*. p. 254-255.

derrota final de los huelguistas supuso un debilitamiento significativo del movimiento sindical británico. También fue visto como una importante victoria política de la entonces Primera Ministra del país y líder del Partido Conservador, Margaret Thatcher. El cambio de paradigma político afecta a las artes casi inmediatamente. La posmodernidad "cálida" y los nuevos aires del conservadurismo liberal.



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #84*, 1978. Impresión fotográfica en gelatina de plata.

Durante los años setenta, varias artistas se pusieron delante y detrás de la cámara para denunciar que eran el sexo sometido por la sociedad. Fueron las primeras artistas que se autodefinieron como feministas. Sherman fue pionera en la reestructuración feminista del cuerpo, transformándose delante de una cámara para encarnar a diferentes estereotipos femeninos que están presentes en la historia del arte, la publicidad, el cine y la televisión. Iban para amas de casa, pero prefirieron instalar laboratorios fotográficos en sus cocinas. Y, sin ser

plenamente conscientes de ello, terminaron redefiniendo el arte. Se inventaron nuevas formas de representar sus cuerpos. Introdujeron en sus prácticas artísticas asuntos que resultaban incómodos, cuando no tabúes en toda regla, como la sexualidad, el embarazo y la maternidad. La domesticidad opresora y la violencia de la que eran víctimas, tanto a nivel físico como simbólico. Casi todas rechazaron las disciplinas tradicionales, reductos controlados por los hombres.



Cindy Sherman, *Untitled Film Still #29*, 1979. Impresión fotográfica en gelatina de plata.

Esta generación creía que “lo personal es político” y los artistas de performance, en su mayoría mujeres, se apropiaron de esa máxima y la transformaron, a la vista de sus logros, en algo asombrosamente real basado en la distancia existente entre los sexos. En 1975 inició su serie titulada “Untitled Film Stills”, aunque no las mostró hasta años más tarde. Se trata una obra muy recurrida en el debate sobre la posmodernidad muy presente en la escena neoyorquina por

aquel entonces. Se trataba de imágenes en blanco y negro de pequeño formato donde se presentaba la artista en diferentes situaciones escenificando personajes femeninos estereotipados, y que evocaban la atmósfera de las películas de serie B de los cincuenta y sesenta.

Con esta serie donde el fotógrafo se convierte en el fotografiado, la artista personifica una tendencia que se dará en ese momento: el artista como protagonista de sus imágenes. Se trata de un metalenguaje muy posmoderno, arte dentro del arte. pero aquí además nos encontramos ante arte político dentro de la tradición de un género académico, el autorretrato del artista.¹⁷⁴ A través de imágenes compuestas y manipuladas de forma consciente, la estrategia radica en utilizar la tradicional veracidad del medio fotográfico para crear una ficción con un significado discursivo. Pone en evidencia cómo la ficción del "yo" es orquestada por unos "directores" influidos por representaciones, copias e imitaciones. Para demostrar esto, aparece disfrazada en sus fotografías, representando un drama o un hecho que no son desvelados al espectador, basándose en estereotipos femeninos.¹⁷⁵

El feminismo llevaba décadas elaborando sus teorías, pero en esa época es cuando se desarrollan determinadas líneas teóricas y de actuación, de activismo, que fueron de gran calado social. Su temática general ponía en cuestión la diferencia sexual en la representación de los medios de masas. Sherman estaba dentro de ellas, "a través de sus escenas apropiadas de Hollywood, elabora un discurso feminista en el que pone en evidencia la estructura del patriarcado en el cine: el papel de la mujer desde una perspectiva masculina. Sin embargo, para Sherman, si esto se mostraba así era porque esta conciencia estaba integrado en la sociedad, y era eso lo que había que poner en evidencia".¹⁷⁶

Muchas artistas feministas se basaban en teorías del psicoanálisis para criticar las estructuras de poder, "no solo en las altas esferas sino también en la cultura popular. Para este grupo de artistas, la cultura de masas va dirigida a una

¹⁷⁴ Sougez, M. L., 2011. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra. p. 563.

¹⁷⁵ Crimp, D. *The Photographic Activity of Postmodernism*, [en línea] . 1980, p.947. <<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Crimp-Photography-PoMo-October-1980.pdf>> [Consulta: 14/3/2016].

¹⁷⁶ Foster, H. Krauss, R. E., Bois, Y-A., y Buchloh, B. H. D., 2006. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, p. 582.

mirada masculina, objetualizando el cuerpo de la mujer, objetos pasivos de esta mirada. En sus obras de los años ochenta, Barbara Kruger (1945), asocia imágenes con frases críticas con la intención de cuestionar la situación de la mujer, recibéndola como espectadora".¹⁷⁷



Barbara Kruger, *Your body is a battleground*, 1989. Serigrafía fotográfica sobre vinilo.

A principios de los ochenta Sherman empezó a utilizar el color y a aumentar el formato y complejidad de sus escenificaciones. Fue entonces cuando introduce el juego de la luz para conseguir una atmósfera más dramática y unas imágenes cargadas de narrativa con un componente surreal porque los fotogramas tienen un efecto contradictorio, invierten la expectación, cuando sugieren una realidad que al final es producto de la imaginación. Todo resulta algo incierto.

Se ha escrito mucho sobre dicha incerteza. Douglas Crimp –hablando de la fotografía y su relevancia en la reflexión posmoderna- afirmaba en su ensayo

¹⁷⁷ Foster, H. Krauss, R. E., Bois, Y-A., y Buchloh, B. H. D., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Op. cit., p. 18.

que los autorretratos escenificando convenciones culturales establecidas de Sherman, no solo tenían que ver con la identidad y autobiografía, sino que sobre todo cuestionaba las bases del arte y la estética modernos, porque evidenciaba la impersonalidad, la reproductibilidad de la fotografía que hacía saltar nuevamente el debate de la obra única, original y autónoma.¹⁷⁸ Pero lo cierto es que el autorretrato escenificado es una manera de poner en cuestión el realismo fotográfico tan antigua como la fotografía misma, y constituye una estrategia fundamental para las prácticas artísticas surgidas del debate feminista, una de las fuentes teóricas del trabajo de Cindy Sherman, por lo que se suele asociar directamente esta teoría al surgimiento de algunas interpretaciones superficiales.

La creciente complejidad mencionada en el atrezzo y lumínico que iba alcanzando la obra de Sherman desembocó en una nueva serie muy elaborada que comenzó en 1989, los "*History Portraits*", donde reconstruía cuadros de Rafael, Caravaggio o Ingres. La temática de la historia de la pintura parece surgir de una reflexión sobre el proceso mismo de construcción de sus imágenes fotográficas. El uso que hace del formato y la composición y de la teatralización suponen una reactuación fotográfica del concepto de imagen-cuadro, cuyo origen está precisamente en la historia de la pintura.



Cindy Sherman, *Untitled #70*, 1980. Impresión cromogénica.

¹⁷⁸ Ídem, Crimp, D., *The Photographic Activity of Postmodernism*.



Cindy Sherman, *Untitled#224*, 1990. Impresión cromogénica.

Otro artista que utilizó la temática de la Historia del Arte es Yasuma Morimura. Una de sus obras más conocidas es *Marcel*, donde rehace el retrato de Marcel Duchamp en *Rose Sélavy*; o *To My Little Sister: Cindy Sherman*, donde repite una obra de la artista en 1998, lo cual no deja de tener cierto toque de humor. El japonés, que nació tres años antes que Sherman, empezó a partir de 1985 a enfocar la fotografía como instrumento para analizar los complejos intercambios culturales y económicos entre Oriente y Occidente. Como reacción al exceso de imágenes occidentales en el vocabulario visual japonés¹⁷⁹. Morimura también forma parte de ese extenso movimiento que incluye artistas cuya identidad –cultural, sexual...- continua sufriendo los efectos del *dominio*. Para ello intenta invertir la realidad adoptando estrategias que le permitan igualar el desfase, apropiándose de la imagen de sus opresores, de la misma manera que lo hace Sherman en su proceso de invocación. No imitan a los personajes, sino que representan a cada uno de éstos.

Yasumasa Morimura, *Doublonnage (Marcel)*, 1988. Fotografía a color.
Marcel Duchamp: *Rose Sélavy*, 1921. Fotografía de Man Ray.



¹⁷⁹ VV. AA. *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*. Catálogo de exposición en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York. Ed. Guggenheim Museum Publications, 1991, p. 215.



Yasumasa Morimura, *To My Little Sister: for Cindy Sherman*, 1998.
Impresión Ilfochrome sobre aluminio.

Se trata de una obra que pertenece a lo que desde los años 70 se ha venido llamando apropiacionismo, una tendencia con muchos seguidores que cuestiona ese concepto de la autoría. El nigeriano Iké Udé es otro de ellos. Fotografía puestas en escena como si fueran portadas de revista, parecido a lo que hizo Morimura en sus híbridos fotográficos sobre la Historia del Arte, el cine o los mitos musicales contemporáneos. Ambos plantean una crítica ante la globalización de los movimientos culturales, donde siempre estarán presentes cuestiones en torno a la identidad. Los tres tienen en común que dan mucha importancia a la performance, el vestuario, el maquillaje y los procedimientos fotográficos; por eso lo relacionan tanto con ellos en la actitud apropiacionista respecto a los modos de representación de comunicación de masas.

De la misma manera que sucedía con Kelley, la dispar temática de Sherman no acaba en lecturas superficiales de reivindicaciones simbólicas, que pueden simplificarlo todo en conocidos debates entorno a la fotografía y el postmodernismo. De entrada lo que está claro es que nos demuestra la necesidad de modificar una identidad, y lo fácil que resulta crear ficciones en la identidad. Es en esa línea donde encontraremos la carga de siniestro, en la toma de conciencia de la identidad y de su manipulación.



Cindy Sherman, *Untitled #96*, 1981.

Impresión cromogénica.

El autorretrato escenificado de todos ellos, hace referencia a los procesos sociales e históricos de construcción de identidades y fue por ese motivo, muy útil para el cuestionamiento de las identidades y por lo que encajó tan bien en el debate feminista. Cabe decir que antes de Sherman, muchas mujeres artistas utilizaron la fotografía en los 60 para documentar sus performances. Este uso de la fotografía se basaba en el valor identificatorio atribuido históricamente a la fotografía para dar forma documental a identidades escenificadas. Muy parecido a lo que hizo Marcel Duchamp en 1921 al travestirse en *Rrose Sélavy*. Considerar o establecer la fotografía como identificatoria, como un archivo de algo verídico podría resultar de gran ayuda para crear la sensación de siniestro.

En los anteriores casos hemos visto como el componente de veracidad aporta confusión, la que indirectamente nos ayuda a presentir por dónde asoma “lo siniestro”. Pero no hablamos de la verdad representada –de si los personajes son reales o no-, sino de la veracidad de la técnica fotográfica como elemento “científico”, para el archivo y análisis de una performance donde se piden más derechos para la mujer, por ejemplo. Si nos quedáramos en el primer ejemplo de veracidad –la existencia o no de los personajes- la obra se acercaría más a la crítica de Crimp¹⁸⁰, tratándose únicamente de una ficción “para una fotografía

¹⁸⁰ Ibídem, Crimp, D., *The Photographic Activity of Postmodernism*.

impersonal o reproductiva”, pero tampoco es suficiente hacer veraz una percepción por el hecho de asociarlo a un archivo fotográfico. El fenómeno Sherman va más lejos. El grado de ficción en la obra de Sherman llega a ser tan alto, que en una segunda mirada al supuesto “archivo fotográfico” nuestra reacción es totalmente contraria, no es creíble. Pero además, esa incredulidad parece estar conectada a lo que transmite la sensación de “siniestro”.

En sus autorretratos Cindy Sherman actúa como una mujer disfrazada de mujer. Una mujer escenificando una parodia de los roles femeninos definidos por una mirada masculina dominante e interiorizada. Por eso hay una cierta identificación surreal. Pero lo surreal no está en la imagen, es mucho más sutil, está en la sensibilidad. Una sensibilidad tan refinada que resulta un contundente juego psicológico, entre nuestra herencia animal y la presión social, donde los aspectos antropológicos de reconocimiento del otro están presentes. Sherman consigue poner juntos el poder animal y el poder social. El poder animal (masculino) y el social (reivindicado por las mujeres) en cada uno se sus “seres” retratados. La sociedad no distingue entre las dos especies (animal y ser humano), a la hora de analizar el desarrollo de la humanidad. El “poder” más primitivo (animal) ha sido siempre exclusivo del hombre, la fuerza. Reconocemos el “sexo débil” como el de la mujer. Por eso mismo tampoco se distingue entre el “poder” desde que el animal no es animal, sino que es humano, “el poder social” donde la mujer ya no es el sexo débil. Más aún, parece mezclar en el retrato los dos poderes, el masculino del humano primitivo, y el reivindicado femenino del humano contemporáneo, tejiendo una línea de unión entre la sensibilidad “del buen gusto” establecido en la sociedad y la fuerza animal, entre la mujer que reivindica su lugar en lo social y “lo masculino” a lo que se suele asociar. En definitiva, dos sexos en un solo cuerpo.

Poniéndome en la piel de Sherman como artista y mujer, Virilio tiene un razonamiento muy interesante sobre el sexo de los guerreros, que hace que me convenza de esta vuelta de tuerca en la interpretación de en los autorretratos de mujeres “bi-poderosas”, y que me tomo la libertad de utilizar para una hipotética definición del artista, entendido el artista como tal guerrero: “El desprecio de la heterosexualidad, la disimulación de la corporeidad, sólo son, a fin de cuentas, expresión de la repulsión que siente el superhombre guerrero por una compañera logística devaluada. En adelante, cuanto menos mujer parezca una mujer, más posibilidades tendrá de gustar pues, como lo afirma el

lema: Los combatientes pertenecen a un solo y mismo sexo".¹⁸¹ Y continua recordando que "tanto George Sand como Marlene Dietrich, ambas engendradas por sociedades y familias guerreras, utilizarán corrientemente el artificio homosexual como medio de seducción y también liberación social. La descendiente del Mariscal de Saxe se revaloriza adoptando un nombre, manías y costumbres masculinas". Y según George Sand, la mujer artista es antes que nada una viajera, una errante; su modelo es la casta Consuelo, se disfraza de muchacho y anula las diferencias entre los sexos al despreciar los "amores mortales". El híbrido entre hombre y mujer, algo que no se evidenciaba pero que se intuía muy sutilmente, finalmente llega en las obras posteriores pertenecientes a la serie "*Sex Pictures*", como en *Untitled #263*.



Cindy Sherman, *Untitled #263*. 1992. Impresión cromogénica.

Colette Soler, psicoanalista francesa discípula de Lacan, advierte que en esta tendencia del arte hacia lo siniestro, en el contexto de la sociedad contemporánea, hay que considerar el propio momento histórico "...ciertas corrientes del arte contemporáneo que en el fondo buscan alcanzar la angustia que no apunta ni a lo bello ni a la armonía, pero que flirtean, diría, con los límites

¹⁸¹ Virilio, P., 2003. *Estética de la desaparición*. Editorial Anagrama, Barcelona, p. 93.

de la angustia (...) *the uncanny*¹⁸² of art (...).¹⁸³ De hecho, parece como si Sherman hubiera aprendido de las virtudes de lo siniestro y la angustia, porque a finales de los ochenta y principios de los noventa exagera notablemente el tono lóbrego de sus autorretratos. En esa serie deja de lado su propio cuerpo para utilizar objetos en sus escenarios, y el tono grotesco marca una brecha enorme entre sus fotogramas y los trabajos hechos con partes del cuerpo sintéticas. Pero la angustia, el *Uncanny* o lo siniestro, estaba más presente en las series donde la sutilidad y sensibilidad que hacía intuir sin presentar era más evidente. Ahora, en *Sex Pictures*, la desfiguración es a veces tan extrema, que de alguna manera pierde la capacidad de sorprender. Sherman está sobre actuando al mostrar su sentido del decoro destrozado, donde las imágenes se convierten en ejemplos de una malformación extrema, hasta el punto de que ya no son terroríficas sino absurdas.

Si, con sus fotografías y autorretratos conceptuales abordaba con rabia y casi venganza el papel y la representación y represión de las mujeres en la sociedad. Una ficción en la identidad auto-fabricada cargada de "siniestro-sociológico", con esta serie grotesca llena de prótesis, vulvas y objetos sexuales o instrumentos pornográficos, incluso con residuos orgánicos y corporales nos encontramos el ejemplo más evidente del siniestro estético de Sherman que se asemeja al de Mike Kelley. Al igual que sucedía en su obra, las fotografías de Sherman son imágenes que van más allá de la coquetería y la superficialidad, se dirigen hacia un lugar donde ocurre algo más profundo. Nos comunica con un siniestro mucho más interiorizado al ser humano en general que a la especificidad de la mujer. De todos modos, la fuerza estética de las últimas obras de Sherman, también proviene de la idea de que nosotros formamos parte de la debacle general de la humanidad. Aunque resulte fácil distanciarse de estas fotografías alienadas y ordinarias, la imagen de un par de traseros con enormes furúnculos –Sin título #177 (1987)– quiere deliberadamente ofender nuestra idea de la dignidad física, nuestra propia dignidad, así como de la gente en general.

¹⁸² *The uncanny*: Traducción al inglés de la expresión freudiana Das unheimliche (Lo siniestro). Suele emplearse en la literatura actual en inglés sobre el tema, en vez del literal sinister, que también incluye todas las significaciones relativas a la mano izquierda, al mal y a los pronósticos desafortunados.

¹⁸³ Soler, C., 2007. Declinaciones de la angustia. Bogotá: Colección Ánfora. p.17.



Cindy Sherman, *Untitled #177*, 1987. Impresión cromogénica.

Pero en los autorretratos, Cindy Sherman, artista y guerrero, la tensión cargada de siniestro se presenta en esa sensibilidad de la narrativa con la que consigue conjugar la lucha entre animal y humano de nuestro cerebro. Entre lo animal y lo social que conviven en nuestro cerebro. Una tensión siniestra que viene por la identidad, vinculada al conflicto de poder y que la artista enfoca al género. Al igual que sucedía con el "mito" -que hacía posible convivir dos realidades opuestas o de diferentes épocas enmascarándolas-, se nos presenta la valoración de la mujer en ese paso la evolución-animal a evolución-humano. Es decir, una realidad incrustada, la "mujer tradicional" ("mujer-animal/belleza"), combinada con la nueva, "mujer-humana/poder". Sherman quiere una mujer con el poder de un hombre. Una mujer/hombre. Convivir con eso en constante lucha por falta de identidad, en un individuo contemporáneo que constantemente está en búsqueda de la felicidad, puede ser ciertamente tenso y siniestro.

_ JOANA VASCONCELOS. La excepción que confirma la regla.

La artista Joana Vasconcelos, portuguesa nacida en París, toca varias temáticas de la problemática sociocultural de nuestros tiempos. El consumismo exacerbado, la definición del ámbito privado y público, y aunque nació 17 años más tarde que Cindy Sherman, también lo enfoca al rol de la mujer y el hombre en la sociedad. Pero su planteamiento y lenguaje es totalmente diferente al de la artista norteamericana, es más, se escapa de cualquier definición de siniestro que pudiera ayudarnos a continuar con nuestra misión. Pero no podemos dejar de agregarlo, porque toparse con la misma demanda después de casi 20 años da que pensar. La coincidencia o mera casualidad –porque el contexto no es en absoluto similar entre los dos momentos históricos- nos da un punto de partida para considerar diferencias y sacar conclusiones, sobre todo acerca de los efectos del avance tecnológico en el arte del presente. Desde el siglo XX la asequibilidad de las nuevas tecnologías ha facilitado enormemente su aplicación en arte. De ese modo han adoptado capacidades que eran de dominio de ingenieros y técnicos, y han hecho de estos escenarios ampliados combinaciones muy variadas tanto plástica como conceptualmente. El significado de la obra, frente a todas estas tecnologías ha sufrido un cambio trascendental.

Vasconcelos realiza un gran trabajo no solo de artesanía, también de ingeniería, que muchas veces pasa desapercibido. Ingeniería, tecnología y técnica o trabajo en cadena, para hacer posible el manejo de formatos monumentales. Podemos en todas las tendencias dominantes como en los nuevos medios y performances, videoarte, instalaciones de vídeo y arte digital, incluido el tratamiento de imágenes fotográficas, la realidad virtual y otras formas interactivas que se convierten con esa interdisciplinariedad en un acto de



Joana Vasconcelos, *Top Model*, 2005.

“apropiación” en la que una disciplina busca algo que llevarse a su terreno. Parece importante conseguir una espectacularidad en la creación, donde la tecnológica y la producción en masa ayuda a una estética generalizada a veces no identificable a un artista determinado. Aparece así un “daño colateral”, el artista que antes se reconocía por su virtuosismo con el pincel se ha convertido en un virtuoso de la técnica, de la misma manera que sucedió con la fotografía y

los impresionistas pero a mayor escala, proliferando las "técnicas raras" que aparecen para que el artista pueda recuperar la subjetividad perdida.¹⁸⁴.

A partir de esta valoración, podemos considerar la técnica de Vasconcelos de una gran extravagancia y artificiosidad femenina. El exceso, el barroco, la desmesura y la exuberancia, el lujo, el notable artificio asociado a la condición femenina en estas escalas es un posicionamiento a todas luces crítico. A partir de la exposición en el Palacio de Versalles en 2012, se hizo internacionalmente conocida con una selección de obras donde ya hacía referencia según sus palabras "al universo de las mujeres que vivieron en Versalles".

Debido a esa extravagancia resulta muy difícil de clasificar el estilo de la artista portuguesa, aunque reconocemos un neo-barroco, de un lenguaje colorista, alegre y sensual que además deja al descubierto el interés por el material industrial, material reciclable en forma de *ready made*. Al igual que sucedía con *ready-mades* surrealistas, Vasconcelos descontextualiza los objetos cotidianos. En su escultura Los zapatos de tacón (Marilyn), consigue dotar de elegancia y contemporaneidad a algo tan alejado de esos conceptos como las ollas de cocina. Contrapone así la mujer elegante y femenina a la mujer trabajadora.

Otro patrón en Vasconcelos muy recurrido en los artistas presentes es el uso de elementos o imágenes procedentes de lo cotidiano. En su caso, los más conocidos son los elementos de la artesanía popular portuguesa asociados con elementos del día a día. Como el crochet en sus esculturas, los trabajos con ganchillo también hacen referencia a lo pasado, a lo rural, a los sofás con tapetes de ganchillo que todavía se pueden encontrar. Los que utiliza ella no son antiguos, consigue así hacernos reflexionar sobre la moda, y sobre cómo ésta nos hace ser esclavos y perder así nuestra individualidad. Las mallas de crochet, al igual que una telaraña, lo atrapa todo y al mismo tiempo oprime. Con esas obras de crochet, donde el nuevo trenzado cubre las piezas que existen con anterioridad en la cultura portuguesa, consigue recuperar una tradición que estaba abandonada y desterrada al ámbito rural, del mismo modo que se recuerda a la mujer del entorno rural, también olvidada. Las cabezas de toros, lobos o leones, arquetipos de masculinidad, también sufren una disolución de la identidad, una masculinidad que se feminiza al mezclarse entre los hilos¹⁸⁵. En

¹⁸⁴ [En línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=JOLfxv6HFE0>> [Consulta: 14/4/2016].

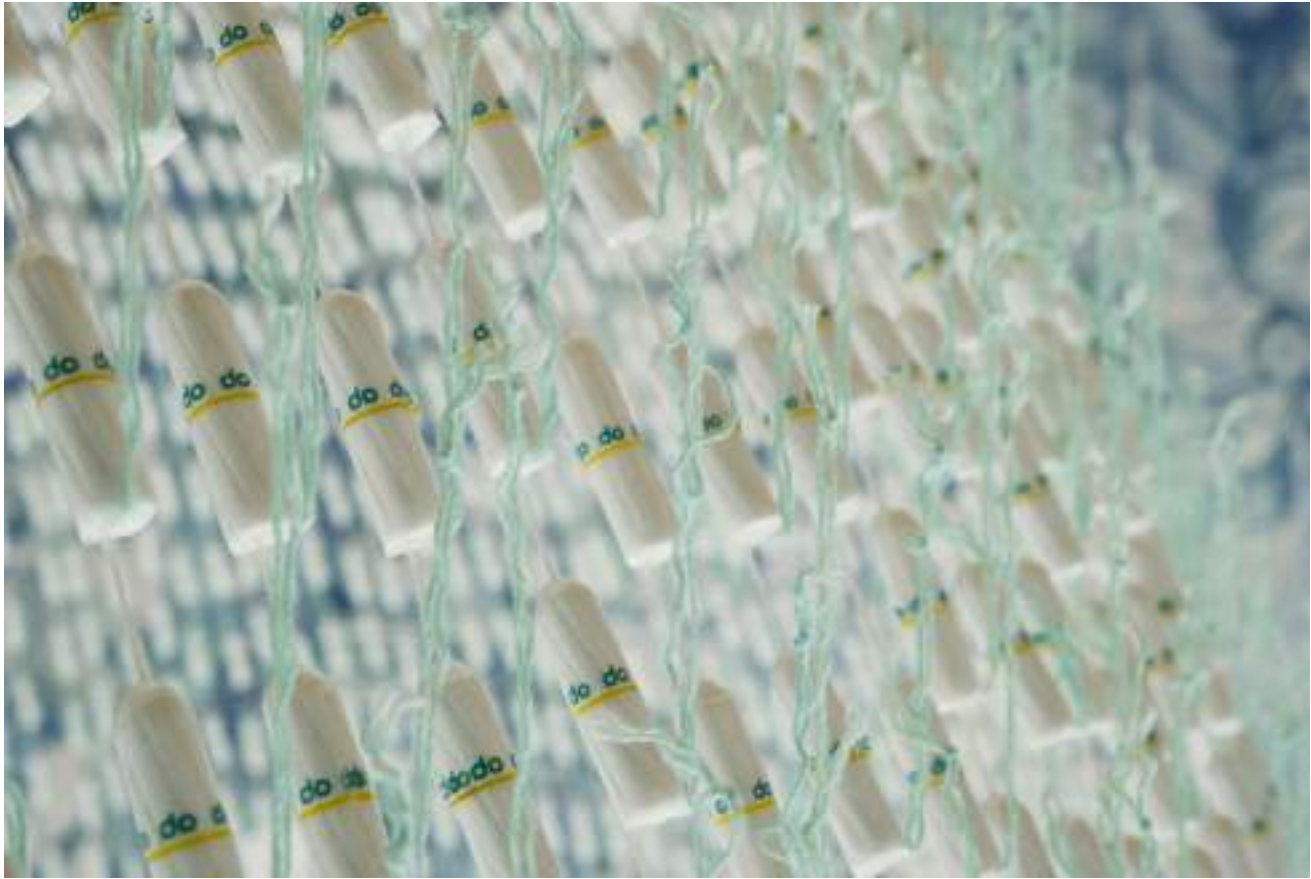
¹⁸⁵ VV.AA. 2014. Joana Vasconcelos Time Machine. Editorial: Manchester City Art Gallery, Manchester.

definitiva, un neo-pop y cambios de escala que nos recuerda a Oldenburg, a su ironía y desenfado frente a los bienes de consumo, pero en clave más crítica. El humor y lo banal es una solución también muy recurrida hoy. Es el caso de la escultura *A Novia* (la novia), una gigantesca lámpara realizada con tampones que estuvo en la selección de la artista para la exposición de Versalles pero que finalmente no se expuso por la censura de la comisaria. Cuando Vasconcelos modifica la dimensión y monumentaliza los objetos lo hace hasta el punto de competir con el espacio arquitectónico donde son expuestos creando un verdadero espectáculo. Otros ejemplos son las zapatillas de cristal, corazones o incluso en las vírgenes de Fátima. Una mezcla de posibilidades que le permite encontrar su propia técnica, su sello distintivo en cualquiera de sus elaboraciones, por muy dispares que sean. Ya sea trabajando con telas de gran extensión para una de sus instalaciones como diseñando vestidos con tejidos procedentes de vertederos para presentar en la revista Vogue como si fuera la última moda.¹⁸⁶



Joana Vasconcelos., *A Novia*, 2001-2005.

¹⁸⁶ Larrauri, E., "El arte textil tiene la carga de estar vinculado a la mujer" [En línea] *El País*, 19 de julio de 2007. <https://elpais.com/diario/2007/07/19/paisvasco/1184874013_850215.html> [Consulta: 14/4/2016].



Detalle de *A Novia* de Joana Vasconcelos.

En realidad se trata de una poética constructiva que solemos encontrar en muchos artistas que hoy utilizan la producción en serie, alta y rápidamente efectiva, aunque también contiene una poética narrativa. Una narrativa a la que se le suele dar mucha importancia, aunque los objetos se nos descifran como si fueran “gags” dentro de la narrativa. Una narrativa que al fin y al cabo parece estar en un plano secundario, porque los “gags” que trascienden al mensaje, y es el encadenamiento de estos los que crean la instalación. Parece como si el paso del tiempo hubiera dejado atrás lo que sería una moderna obra nietzscheana en su descripción de la tragedia contemporánea. Como si ahora se nos presentaran las “tablillas de hospitalidad”, fragmentos que simbolizan el pasado en el presente; aunque en lugar de ser una experiencia individual se convierten en una coordinación a gran escala, a partir de varios elementos y actores para conseguir el misterio necesario y trascender. Básicamente el artista y su experiencia. El artista como personaje central de un teatro que necesita de un *atrezzo* y marco espectaculares son lo que fundamentalmente ayudan a entender la obra y que en el caso de Vasconcelos consiguen colocarla

en algo tan importante como el escenario de la diferencia de género, por ejemplo.

Hemos anticipado que su obra se percibe de manera muy diferente a la de Sherman, e intentando entender porqué, –y si la asequibilidad de las tecnologías o la producción en masa tienen algo que ver-, nos cruzamos con textos como la “Estética de la desaparición” de Virilio¹⁸⁷ quién nos hacen leer en clave de continuidad y de desarrollo en ese sentido. Con sus palabras y parafraseando a Ragueot dice que “podemos pensar que el conjunto de la civilización tecnológica sólo se aplicó, en definitiva, a instalar la fijeza de la vida en el desplazamiento. La divisa de Nautilus, “*mobilis in mobili*” (el móvil en lo móvil), precede al *no tenéis velocidad, sois velocidad*, y muestra en la búsqueda del progreso algo que ya no será discontinuo, una abolición final de las diferencias, de las distinciones entre naturaleza y cultura, utopía y realidad, puesto que la tecnología al hacer del rito de paso un fenómeno continuado, instaura el desorden de los sentidos como estado permanente, la vida consciente se transforma en un viaje pendular, cuyos polos absolutos serán el nacimiento y la muerte, y las religiones y filosofías habrán llegado a su fin. La ciencia habrá fabricado realmente una nueva sociedad, cuyos miembros se habrán convertido todos en durmientes, vivirán días ilusorios, sintiéndose muy cómodos, como es natural, en una situación de paz total”.¹⁸⁸

Recordando que hemos concluido que Sherman mezcla al animal y al humano, “a la naturaleza y a la cultura”, de Virilio podríamos interpretar que estamos ante el caos de las tecnologías, una “lectura de mezcla de diferentes informaciones” que nos supera, de lo que hacemos un todo para ser entendible. Quizá este es el punto más siniestro que veo en Vasconcelos, algo generalizado en el individuo contemporáneo, –recordemos el capítulo que explica cómo percibimos el escenario expandido de las instalaciones.

Pero si tenemos que hablar del contenido conceptual de su obra, entendiendo que es una subcontrata –esplendida, no obstante- y que se da mucha atención al espectáculo, podríamos decir que la “obra faraónica” en sí es un mensaje muy importante en su obra. Pero si como dice Virilio ya estamos en esa fase de “caos

¹⁸⁷ Ibídem, Virilio, P., *Estética de la desaparición*.

¹⁸⁸ Virilio, P., *Estética de la desaparición*. Op. cit., pp. 107-108.

ordenado”, donde el debate entre “filosofía y religiones” o cualquier otro tipo de volares e inquietudes quedarán desvanecidos, podríamos afirmar que la profundidad de la obra de Vasconcelos, desde un punto de vista que podamos conectar con lo siniestro definido hasta ahora, no es de la misma intensidad que la de Cindy Sherman. En ese caso nos queda el aspecto primero -el lujo, la belleza, la insinuación del cuerno de la abundancia, incluso lo terrible, lo macabro-, recubiertos con el aspecto segundo, una sublime experiencia.



Joana Vasconcelos, fotograma del video *Hand-Made*, donde las mujeres tejen para la artista, 2008. Vídeo 4' 33".

Como si se tratara de un “post-post-modernismo”, evolucionado después de Sherman, cuyas justificaciones explicativas de la propia artista para avalar la obra son estas: “Mis obras transforman la idea físicamente y de modo simultáneo crean una individualidad específica. Todo se sobrepone, se yuxtapone. No las destruyo, no las mutilo ni las altero, no cambio su identidad. Al contrario, lo que hago es afirmar la identidad de cada uno de los objetos, que no son producto de una mezcla. Esta es una característica de mi trabajo”. Por otra parte continúa argumentando que: “tampoco me dedico a buscar cosas con una identidad demasiado marcada. Busco cosas con un sentido más abierto, que son comunes y a las que puedo conferir una identidad distinta, personalizándolas”. “(...) Mi arte no es kitsch. Para que lo fuera, debería ser irreflexivo y de mal gusto, estar producido de forma mecánica e industrial y resultar ajeno a la belleza y a un discurso político. Yo soy todo lo contrario. Hago las cosas de forma artesanal, con mis propias manos. Tengo un discurso sobre

el momento presente y soy lo opuesto a lo industrial". Y añade, "estoy totalmente en contra del bibelot (baratija), me da asco, lo odio. Existe un tipo de consumo, como el de ropa, medicinas o agua, que se dirige a cubrir unas necesidades, pero hay otro, el de determinados objetos decorativos, que no tiene sentido ni utilidad práctica alguna. Es el último nivel del consumo. Yo trabajo con ese sinsentido y con lo superfluo, pero con objetos siempre reconocibles".¹⁸⁹ En definitiva, Vasconcelos transforma la visceral reivindicación de Sherman en un discurso sobre las contradicciones entre la esfera pública y privada, el consumismo en la sociedad contemporánea basándose en la una reflexión donde se busca la dignidad de un objeto banal convirtiéndolo en algo admirado. Una línea del arte contemporáneo de obra espectáculo, de alto coste y destinada a grandes colecciones que precisa de grandes producciones y mucha mano de obra.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Vicente, A., "Joana Vasconcelos, el arte hiperfemenino en Versalles" [En línea], El País, Smoda, 1 de julio de 2012, <<https://smoda.elpais.com/placeres/joana-vasconcelos-el-arte-hiperfemenino-en-versalles/1900/>> [Consulta: 14/4/2016].

¹⁹⁰ González Mora, M., Catálogo de la exposición "*Visión : desafíos*", Editado por LOOP Videoart, Barcelona, 2010.

_ ANISH KAPOOR

Anish Kapoor es otro de esos artistas de grandes y costosas producciones multidisciplinares donde la ingeniería puede llegar a ser imprescindible en algunos casos. Y al igual que Vasconcelos, también pone en marcha la formulación de un lenguaje propio hasta la consecución de una gramática escultórica personal. Pero a diferencia de ella, en Kapoor la subjetividad en la técnica está fundamentada en la contaminación con aspectos procedentes del ámbito de la pintura y de la psicología de la percepción; quizá por eso en su obra sí se percibe claramente una sensación de siniestro que nos recuerda nuevamente al definido en el resto de artistas presentados.

Cuando nos fijamos en las sensaciones que nos despierta Kapoor, comprobamos que se parecen mucho a las mismas que nos estimulan en la obra Turrell, en su comprensión de la escultura como espacio instalativo. Es más, la consideración del ambiente o de cómo la escultura interactúa con el espacio en Kapoor, nos rememora a la definición del *campo expandido* de Rosalind E. Krauss¹⁹¹ -mencionado ya aquí en la introducción a la obra de Turrell. Aunque en el caso de Kapoor, la interpretación parece seguir *expandiéndose*, haciendo imprescindible incluir en la definición de la obra de arte no solo la consideración entre no-paisaje y arquitectura, o entre no-arquitectura y paisaje, sino que el ser humano también entra en escena en esa *no-realidad* para una correcta interpretación y definición de la instalación. Concretamente la dimensión del hombre frente a esa nueva realidad, ya sea una consideración física o psicológica, que al fin y al cabo, como veremos, está muy relacionado.

¹⁹¹ Ídem, Krauss, R. E., *Pasajes de la escultura moderna*.



Anish Kapoor, *My Red Homeland*, 2003.

Por otro lado, aunque de una manera más sutil, también Kapoor hace uso de potentes *imágenes-signo*, que nos recuerda tanto a Kelley como Sherman. Es el caso de "*My Red Homeland*", que consiste en una plataforma circular, de 12 metros de ancho y soporta 20 toneladas de una mezcla de cera, vaselina y pigmento rojo. Sobre ella, un enorme bloque de acero cuadrado, impulsado por un brazo motorizado, traza lentamente un recorrido de una hora alrededor del círculo, destruyendo la cera y transformándola en presas y picos alrededor del borde de la pieza.

El mismo efecto lo encontramos en *Svayambh*, palabra sánscrita que significa autogenerado, y a la vez el nombre de un gran bloque de 40 toneladas de cera colorada que corre lentamente por unos rieles que atraviesan las salas del

museo. En la esquina de la misma instalación, un cañón de aire comprimido arroja bolas de cera a intervalos irregulares, las bolas caen y se acumulan, creando una obra "autogenerada" por la máquina. Ambas piezas fueron presentadas en la exposición de la Real Academia de las Artes de Londres en 2009¹⁹².



Anish Kapoor, *Svayambh*, 1982.



Anish Kapoor, *Svayambh*, 1982.

¹⁹²MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) [en línea]
<<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/anish-kapoor>> [Consulta: 2/5/2016].

En estas enormes instalaciones el contraste entre la aparente asepsia de los muros blancos y la textura de la masa de color rojo que recuerda a la sangre, resulta muy inquietante para el público. Una masa sanguinolenta a la que además incorpora movimiento, dándole ese aspecto de estar viva. La pieza en concreto resulta ser bastante *gore*, se descubre así un siniestro donde los signos y las imágenes –fáciles de leer superficialmente-, invitan a reflexionar sobre la materia y el ciclo de la vida, remitiéndonos al instinto de supervivencia.



Anish Kapoor, *At the Hub of Things*, 1988.

Pero lo curioso en Kapoor es que sucede tanto en estas obras ciertamente *agresivas*, como en las que no lo son; por ejemplo en sus "Vacíos". La más emblemática de esta serie es *At the Hub of Things* (en el centro de las cosas) -que más adelante seguirá trabajando con la piedra. De estas destaca *Adam*, también importante entre sus obras por considerarse la concreción de todas sus ideas e investigaciones entorno al espacio, una de las constantes en su trabajo.



Anish Kapoor, *Adam*, 1988.

Ocupar el espacio con el vacío puede sonar paradójico para el pensamiento occidental, pero no en Oriente. Las raíces de Kapoor nos hacen intuir de donde vienen sus intereses metafísicos y espirituales, sin dogmatismos religiosos. De padre hindú y madre judía, Anish Kapoor tuvo una educación indio-judía. El hinduismo, el judaísmo, el cristianismo y el budismo ha aportado mucho a la producción de este artista. En España Kapoor construyó *Edificio para un vacío* en la Expo 92 de Sevilla, que lamentablemente fue derribado posteriormente por problemas de espacio. Consistía en una torre de quince metros de alto a la que se llegaba a través de una escalera en espiral. Una vez dentro el espectador tenía la sensación de ver en el suelo un círculo que parecía la boca de un gran

abismo, pintado de su ya conocido negro –casi absoluto. La misma idea se veía en *Descenso al limbo*, 1992, presentada en Kassel para la Documenta IX. Se trataba de un cubo arquitectónico simple, en cuyo interior reaparecía ese círculo negro que siempre atraía al espectador curioso. Tanto es así que se pusieron guardias para que los visitantes no probaran meter el pie en la nada. En el primer caso, la torre se inspiraba en el minarete de la gran mezquita de Samarra (848-852); en el segundo, el cubo remitía al lugar más sagrado de los musulmanes, la Kaaba, en La Meca.



Anish Kapoor, *Edificio para un vacío*. 1992.

Al igual que en la cultura oriental, el tema del vacío no es nada casual en Kapoor. El poema 11 del *Tao Te King* es esclarecedor en ese aspecto: "Treinta radios se unen en el centro; gracias al agujero podemos usar la rueda. El barro se modela en forma de vasija; gracias al hueco puede usarse la copa. Se levantan muros en toda la tierra; gracias a las puertas se puede usar la casa. Así pues, la riqueza

proviene de lo que existe, pero lo valioso proviene de lo que no existe"¹⁹³. Por eso entendemos las palabras Kapoor, para quien "el arte tiene que ser misterioso y carecer de agenda, de lo contrario es muy problemático y sería mal arte. Su objetivo es dejar los objetos detrás (...). Debemos trascender su racionalidad para acceder a su metafísica, su espiritualidad o su idiotez, eso que está por debajo y más allá del conocimiento"¹⁹⁴.

Aunque la obra de Kapoor presenta el enigma de lo psíquico y lo psicológico, es en las grandes instalaciones donde casi lo podemos tocar con la yema de los dedos. La monumentalidad en la obra de Kapoor es la gran reveladora de dicho misterio. Su obra presenta unas dimensiones y una poética que estar frente a ellas nos traslada a las emociones que se despiertan en la contemplación como sucedía en el Romanticismo. Es el caso de todos los monumentales *site specific*, formas escultóricas inquietantes como *Portal de la nube* (2004-2006), hecha de acero tan pulido que es capaz de reflejar como lo hace un espejo. Con forma de "alubia", pesa 98 toneladas y está situada en el Millennium Park de Chicago. Cuando estamos frente a ella se nos despierta la admiración y la contemplación.

En 2017 tuvo lugar una exposición "Places of origin – Monuments for the 21st Century" en la Fundación MAST de Bolonia, donde se recogieron gran cantidad de las maquetas de todas las grandes esculturas que Kapoor había realizado hasta el momento. En el catálogo editado para la ocasión vemos el importante trabajo previo de investigación que se hace para cada una de las obras. En él artista intenta explicar el momento en que su trabajo pasa de una escala doméstica de interior a una más grande de exterior. Cuando vemos por primera vez a finales de los 80 sus esculturas eran aún generalmente a escala doméstica. En los 90, pero sobre todo a partir del 2000, empezó a moverse cada vez más de un espacio íntimo a el espacio público. Cuando es preguntado sobre este cambio en la entrevista realizada para el catálogo de la exposición, Kapoor explica que en la época en que estaba haciendo las piezas de pigmento, una de las cosas con las que se topaba era que se trataba de arquitectura y que su escala era algo indeterminada. Lo interesante también es que para ejemplificarlo hace referencia a la dimensión humana frente a la obra: "Me

¹⁹³ Lao Tse, Tao Te King, 2003. "Canto 11", St. John's University Press: Nueva York.

¹⁹⁴ Pruneda Paz, D., "Kapoor y el espacio intermedio entre la pérdida, la memoria y la geografía" [En línea]. *Télam* <<http://www.telam.com.ar/notas/201705/190316-kapoor-y-el-espacio-intermedio-entre-la-perdida-la-memoria-y-la-geografia.html>> [Consulta: 10/5/2016].

encantan los jardines japoneses, y la razón por la que amo los jardines japoneses es que tienen una escala indeterminada. Un buen jardín Zen se describe a sí mismo a través de su lenguaje reducido, pero también a través de la escala cambiante. Existe una especie de incertidumbre acerca de si, cuando estás en una viñeta, eres más pequeño o real o más grande”¹⁹⁵.

Kapoor ve en esa escala cambiante un problema realmente interesante y que parecía tener todo tipo de posibilidades poéticas. Con muchas de estas obras, pensé: "¡Ah! Eso sería un edificio fantástico. ¿Por qué los arquitectos no hacen edificios que son visiones singulares?" A fines de los años setenta, hacia los ochenta, la arquitectura todavía era compositiva: había todavía una sensación de que un edificio estaba hecho de diferentes facetas y partes; aún no existía la idea de que un edificio pudiera tener una singular Gestalt unitaria. La escultura había llegado allí. Pero siempre me resistí a hacer cualquier cosa afuera. No quería lidiar con eso". Para Kapoor el exterior ya tiene su propia capacidad de despertar admiración con lo que simplemente reconoce que en un principio creía que no se podía competir. No fue hasta bastante tiempo después cuando el artista comenzó a ver la posibilidad de que tal vez había una manera. Advierte que surgió frente al encargo por parte de Kasper König en la década de 1980. Hubiera sido su primer *Münster Sculpture Project*. Pero en la entrevista Kapoor admite que nunca llegó a buen puerto porque lo que propuso fue "muy extraño y no estaba muy claro. Era una forma vacía en el suelo. En realidad, no sabía lo que quería hacer, y él no lo entendió en absoluto, así que no lo hicimos. Pero sentí, a pesar de que no lo hice saber, ser un momento en el que por primera vez comprendí lo que podría ser hacer algo superior". Es entonces cuando para explicar ese vislumbramiento recurre a las razones simbólicas que surgen al hacer una obra al aire libre cuando las referencias tradicionales como "la entrada, la puerta, el arco" habían desaparecido. "No las queremos más. Entonces, ¿qué vamos a hacer, hacer más y más trabajos y ponerlos fuera del césped frente a un edificio? ¿Por qué? Las únicas obras que realmente tienen éxito con el aire libre, me parece, son las que se ocupan de ese fundamental del aire libre, que es la tierra y el cielo. Si piensas en la "Columna sin fin" de Brancusi y luego en Walter de Maria, Michael Heizer y Robert Smithson, hay muy pocas obras intermedias que reinventen adecuadamente lo simbólico para el aire libre.

¹⁹⁵ Kapoor, A, Peyton Jones, J. y Obrist, H. O. 2017. *Places of origin – Monuments for the 21st Century*. Catálogo de exposición para la exposición de la Fundación MAST, Bolonia, p. 4.

Es un espacio extremadamente difícil. No tiene sentido poner algo afuera. ¿Por que hacerlo? El exterior es tan maravilloso de todos modos. Los jardines son mejores en cierta forma porque entienden lo simbólico. Si va a funcionar al aire libre, entonces debes asumir esa parte de simbólico presente en el exterior. Un descenso al limbo, un descenso al inframundo, estaba implícito en lo que traté de describir para Münster. De alguna manera uno tiene que lidiar con eso”.



Portal de la nube, 2004-2006. Anish Kapoor.



Exposición de maquetas de las esculturas de Kapoor en la Fundación MAST de Bolonia.

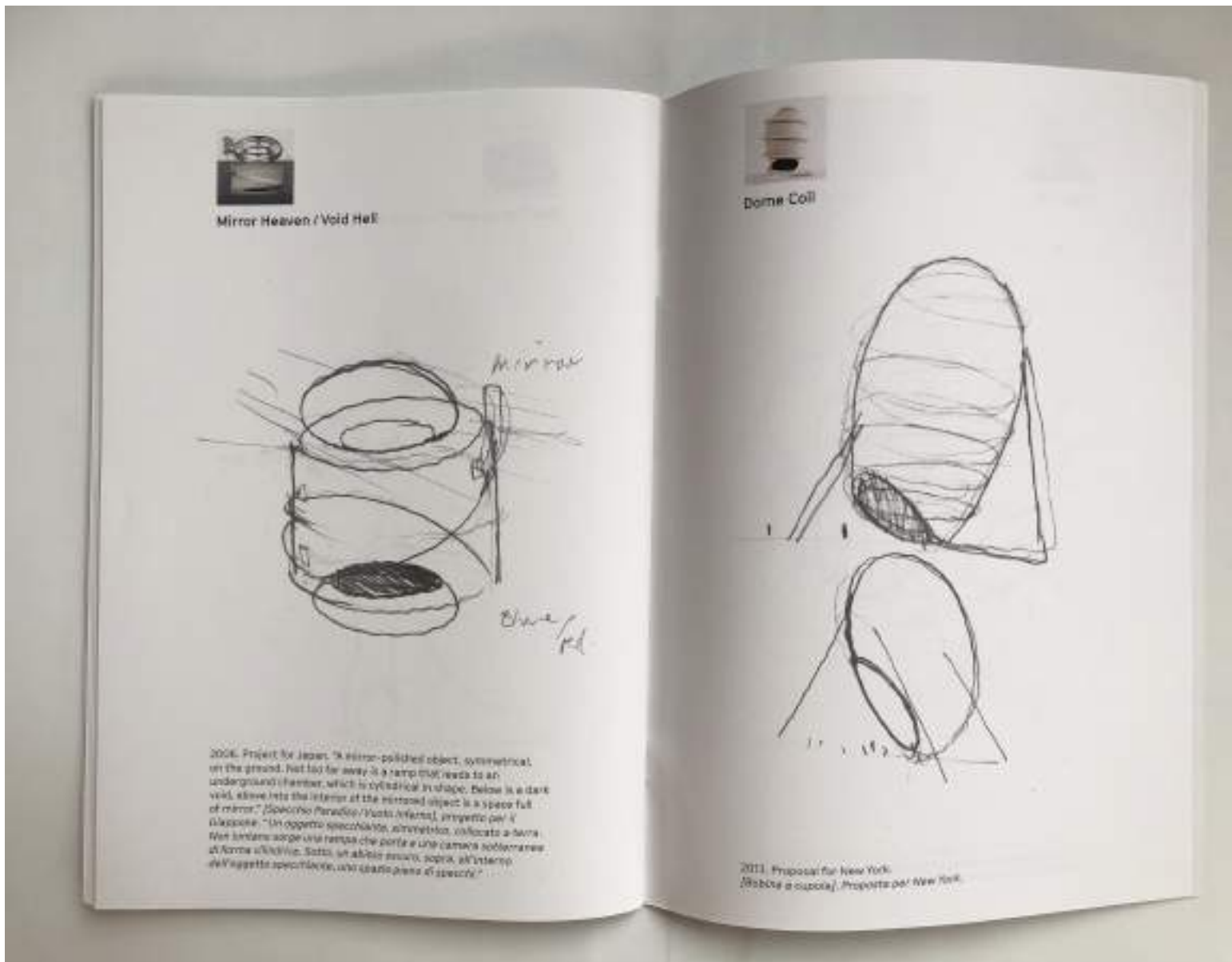
Ya hemos explicado cómo funciona la consideración de lo simbólico por parte del artista, y cómo las ramificaciones que se crean entre la imagen-símbolo y la imagen-signo hacen más efectiva la sensorialidad en la nueva realidad que se nos presenta. Las obras de Kapoor son de alto impacto sensorial y la consideración de la poética del arte también es fundamental en su obra. Es decir, sus obras exploran el espacio como concepto poético, donde el acto de contemplación antepone ante cualquier otro valor de la obra. Por eso la obra debe tener su propia consideración, no el artista que la ha hecho –como sucede con Vasconcelos. Razón por la cual Kapoor no quiere que la obra tenga marcas de su manufactura o del proceso de creación; aunque esa cuestión es también para dificultar al espectador poder dar una dimensión a la obra, como sucede en “Portal de la nube”, si no hay señas de manufactura, no puedes asirte a nada para medir y “consigues que la escala sea algo verdaderamente misterioso. Es como dijo Barnett Newman, una cuestión de algo más que el tamaño”. Si no hay nada donde medir, “es cuando estás envuelto en él, parece enorme, pero solo tienes que alejarte un poco y de pronto pensar: Quizá no sea tan grande. Hay algo misterioso en este enigma de cuán grande es eso que creo que es fundamental”¹⁹⁶.

En una primera mirada quizá suceda por la imposibilidad de abarcar y entender cómo ha sido materializado lo que se nos presenta ante nuestros ojos. Una admiración donde una vez abducidos por la obra, hace que dicha realidad toque nuestra conciencia. Se hace necesaria una mirada que reconoce relaciones no convencionales entre las cosas y la conciencia, y esa es la mirada que forma parte de la poética que tan bien nos explica Chantal Maillard. La poeta y filósofa ha indagado mucho al respecto en *La creación por la metáfora*¹⁹⁷. Advierte que la visión poética del creador existe ya antes de la obra y de su lectura. Aplicándolo a la esfera del arte, sería como si la visión poética de la vida fuera una perspectiva, un entendimiento sutil, una sensibilidad que el artista tiene antes de crear la obra. Cuando escuchamos algunas de las aclaraciones de Kapoor en torno a los objetos, y cómo cambia la consideración de estos según las modificaciones que el propio artista hace, nos sirven perfectamente de ejemplos prácticos a la referencia de Maillard: Kapoor describe una nueva concepción de los objetos -que en el entorno simbólico de la monumentalidad y

¹⁹⁶ Ibídem, Kapoor, A, Peyton Jones, J. y Obrist, H. O. p.5.

¹⁹⁷ Maillard, Ch., 1992. *La creación por la metáfora*. Anthropos: Barcelona.

del espacio exterior se hace como hemos visto muy evidente. De todos los espacios exteriores intervenidos por Kapoor, las obras donde ha trabajado con la superficie espejada son las que interesan especialmente al artista. Cuando empezó a trabajar con espejos en el exterior detectó un cambio que le llamó la atención. Recuerda que "en general, los espejos se han utilizado en el

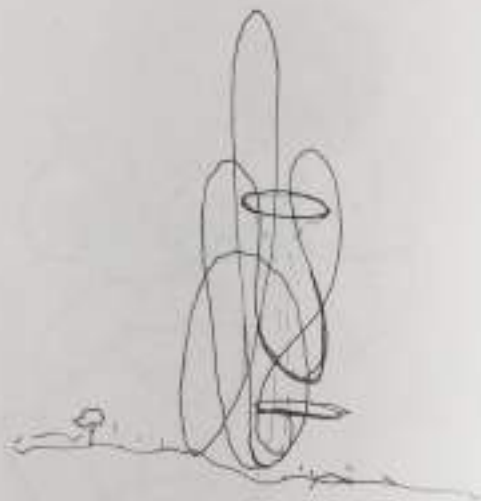


Bocetos de la Mirror Heaven / Void Hell (2006) de Kapoor en el catálogo de la Fundación MAST.

arte de una manera particular. Smithson hizo algunos trabajos de espejo plano al aire libre que hacen algo bastante maravilloso. Los espejos convexos se camuflan en el espacio. Pero los espejos cóncavos hacen otra cosa. Lo interesante de esto es que no es solo un espejo. La primera pieza de espejo que hice fue una obra titulada *Girando el mundo al revés* (1995), de unos 60 x 60 cm,



Orbit



2010-11, Yellow Steel. Commissioned as part of the 2012 Olympic Games as a temporary tower for the Queen Elizabeth Park, London. Collaboration with Cecil Balmond, Arup, AGU.
 "Traditionally a tower is pyramidal in structure. Orbit is a flowing form, curling and coiling. It has a repeated figure of eight form." [Orbit] article. Commissioned for the 2012 Olympic Games in London. Collaboration with Cecil Balmond, Arup, AGU.
 "Tradizionalmente le torri ha una struttura piramidale. Orbit è un'opera fluente, avvolgente e spaziale, con una ripetizione determinata della ripetizione di otto forme."



Mexico City Zócalo



2011, (Mexico City Zócalo)

Bocetos de Dome Coil (2013) de Kapoor en el catálogo de la Fundación MAST.

una esfera hueca que tenía un espejo interior. Salió de un largo período de formas negativas que en su mayoría estaban pintadas de azul oscuro o negro, o rojo oscuro, por lo que eran espacios llenos de oscuridad monocromática. Quería ver si era posible hacer un espacio lleno de espejo, no un objeto reflejado, y sorprendentemente, es un espacio lleno de espejo. El cóncavo tiene un foco. La concavidad, de hecho, involucra el espacio de una manera diferente. Hay una brevedad metafísica en esto. Un vórtice metafísico como un espacio oscuro o un objeto oscuro al que va. El espacio espejado, tampoco tiene fin. Es a lo que Dan Graham se refiere como "sublime moderno". Al aire libre, por supuesto, que tiene una calidad increíble. Lo que sucede es que el espacio del objeto es confuso y uno no puede resolverlo del todo; es a la vez un espacio y un objeto".¹⁹⁸ Kapoor pone en práctica con esta descripción la visión poética, donde encontramos literalmente el vacío que nos comunica con un abismo. En este nuevo siniestro el patrón definido en Turrell, Kelley y Sherman, se repite, aunque con un ligero cambio: el artista presenta una cierta conciencia de que revelación de verdad –en términos de trascendencia- tiene que ver con las sensaciones que transmite, y así suele describir su obra.

Maillard también ahonda en la temática del vacío para conseguir la visión necesaria. Como si de una intuición creadora se tratara: una "visión necesaria" para la revelación poética. Nos explica que ese uso poético de la razón sucede "cuando su actividad tiene lugar a partir de un vacío, de un desconocimiento previo -aunque es inevitablemente parcial- y que no sólo ha de darse respecto de los contenidos, sino que ha de ser antes y sobre todo un *modo de ver*. Recuerda que realizar un acto propiamente artístico es redescubrir la realidad, pero es, antes que eso, redescubrir la fórmula que nos hace capaces de entrar en contacto con ella, abrir nuevos cauces para la visión.

Como hemos advertido, Kapoor parece ser consciente de todo ello, le resulta interesante que la escala podamos ocuparla con la imaginación. Podría ser incluso una escala interestelar. Para Kapoor la imaginación y la fantasía es importantísimo, pero que también lo es la poética porque es a la que respondemos. Así lo cuenta: "una de las fantasías del arte abstracto modernista anterior es que uno puede volver al principio; podemos volver a lo que significaba inventar la primera olla o pronunciar el primer grito. Llamarlo fantasía es de alguna manera despojarlo de su poder poético. Tiene un gran

¹⁹⁸ Ibídem, Kapoor, A, Peyton Jones, J. y Obrist, H. O. p.6.



Anish Kapoor y Cecil Balmond, *Órbita*, 2016.

poder poético y creo que respondemos a ese poder de inmediato. Entonces, para ir a los proto-lugares (imaginarios), que los mapas (interestelares) quizás te permitan hacer, es algo muy importante y creo que uno tiene que seguir intentando hacerlo. El artista tiene que excavar ese espacio en uno mismo.”¹⁹⁹ Esos proto-lugares sería el lugar al que se dirigiría Maillard si quisiera ir al origen. Es decir, Maillard confía en que la vuelta al origen, o a lo preobjetivo, salirse de los *caminos trillados* por otros hombres, significa la apertura de las posibilidades para la visión, de todas las posibilidades.²⁰⁰ Todos estos razonamientos nos abren al abismo de la incertidumbre, encaminándonos inconfundiblemente hacia en concepto de la intuición.

La sensación de desestabilización que encontramos en Turrell la encontramos también en "Órbita", situada en el London Olympic Park. Cuando Kapoor habla de ella comenta que hay una cierta tradición con torres altas que hace pensar que deben ser simétricas. Una de las razones más obvias y estructurales para dicha afirmación es que la simetría se mantiene sola. Lo que Cecil Balmond y Kapoor han hecho con "Órbita" es realizar un objeto que no solo no sea simétrico sino que parezca irracional en su lenguaje formal. De esta manera, cuando estás frente a la obra, da la sensación de que es un objeto no muy estable sobre la superficie. Resulta incómodo mirarlo porque da la sensación de

que en cualquier momento se va a caer. Está anunciando inestabilidad. La búsqueda intencionada de esa inestabilidad es lo interesante en esta obra. Algo para lo que Kapoor sabe que es necesaria la gran escala, que no funcionaría a escala de media, o tres cuartos; tiene que tener 115 metros de altura por ejemplo, para dar esa sensación de desequilibrio.

Esa vuelta al origen que parece presentar la visión poética, en esa conciencia del artista sobre lo incierto la encontramos de nuevo en "Destierro" una exposición que Kapoor inauguró en mayo de 2017 en el Parque de la Memoria de Buenos Aires. En ella trabaja el espacio intermedio entre la pérdida, la memoria y la geografía. Hizo de nuevo declaraciones en torno a la inmaterialidad de los objetos, de cómo ésta es parte de una realidad ritual y simbólica. Pero sobre

¹⁹⁹ Ídem, Kapoor, A, Peyton Jones, J. y Obrist, H. O.

²⁰⁰ Ibídem, Maillard, Ch., pp. 167-168. La vuelta al origen en sus palabras es: "la renuncia a los caminos trillados y la entrada en el desierto, donde las huellas nunca perduran lo bastante como para indicar el paso de otros hombres, o lo que otros hombres han visto y cómo lo han visto".

todo advierte de que "ahí es donde el valor incertidumbre se vuelve esencial" tanto para la obra como para el proceso creativo, "porque lo que yo no sé es más importante que lo que ya sé; y creo que experimentar eso es el sentido profundo, el propósito, del arte y artista", sentencia.²⁰¹ Entendemos así que Kapoor inicia el proceso con una contemplación poética, una ruta mental de la experiencia de la obra. El arte es para Kapoor poder ofrecer esa experiencia. El arte es una continuación de esa poesía que el artista experimenta previamente en su cabeza, que el artista vislumbra y siente antes de crear. No se trata pues de visiones extravagantes del futuro o del pasado. Se trata de visiones del presente, del aquí y el ahora, aunque teniendo la suficiente sensibilidad para sentir el pasado y ver hacia donde se dirige el futuro. Como si estuviéramos ante la toma de conciencia de su propia conciencia y a la vez del significado de todo lo que le rodea. De escucharse a uno mismo y a la vida, o quizá viceversa.

Podríamos decir que Kapoor nos presenta lo inabarcable de dos maneras al mismo tiempo, un símbolo de ese abismo inmensurable (la obra misma) y la sensación de lo inabarcable (la experimentación de la obra misma). Estética y ética²⁰² conjuntamente. Maillard advierte que en el estado de atención y disponibilidad para el conocimiento se realiza "en esa tensión hacia la apertura". O dicho al revés, que en la tensión hacia la apertura hay un estado de disponibilidad para el conocimiento. La razón-poética es, por tanto, según Maillard, "acción ética y estética por cuanto que es acción creadora esencial a la vez que existencial, acción que solamente puede realizarse plenamente cuando aquello en lo que estamos (el objeto de nuestra acción, cualquiera que sea) ocupa toda nuestra atención, es decir, cuando en ello va nuestro ser. El hombre nace en la medida en que se entrega, en la medida en que muere a sí mismo. El hombre se hace a su ser en la medida en que renuncia a ser sí mismo. Y esto significa también que el ser se hace en la medida en que el hombre se entrega a su acción, cualquiera que esta sea, razón y pasión unidas. Solamente así se cumple la acción metafórica, pues solamente así el impulso creador obtiene la fuerza suficiente para ser eso: pura fuerza creadora, libre de determinaciones,

²⁰¹ Ídem, Pruneda Paz, D., "Kapoor y el espacio intermedio entre la pérdida, la memoria y la geografía".

²⁰² Entendiendo por ética lo incorrecto del comportamiento humano, aquí en términos de percepción.

libre para cumplirse en sí misma, libre para ser lo que llamamos azar: fuerza vibrátil, trasformadora, mágica.”²⁰³



Anish Kapoor, *Destierro*, 2017.

Maillard ha estado en la India, país de origen de Kapoor, quizá por eso el trabajo de investigación interior en ambos casos solo se basa en la realidad, la de la propia experiencia, y quizá por eso son tan afines. En esa experiencia Kapoor nos está comunicando su descubrimiento, su iluminación, mostrando una verdad simbólica que ha pasado de ser una verdad subjetiva a ser verdad universal. Al igual que en las indagaciones en torno a lo siniestro en Kelly hemos identificado que la verdad es lo necesario para conseguir las emociones, en la obra de Kapoor, el conocimiento vuelve a aparecer como “una revelación”; aunque la extrañeza esté presente en la unión de ética y estética. Así, la *creación metafórica* por parte del artista -o la *comprensión metafórica* por parte del espectador-, podría ser una sensación o lucidez que va acompañada de un entendimiento, de una comprensión donde se activan diferentes facultades cognitivas, de una cierta intuición. En la obra de Kapoor, mediante la contemplación del entorno estético, se consigue atención a las sensaciones que provocan y que asociamos a otras experiencias, gracias a la intuición.

²⁰³ Ibídem, Maillard, Ch. *La creación por la metáfora*, p. 181.

Capítulo 3 _ CONEXIONES ENTRE INTUICIÓN Y TRASCENDENCIA. DE LO SINIESTRO DEL TODO AL SINIESTRO PRIMITIVO.

Cuando ya en el primer capítulo hemos dado a la metáfora la capacidad de facilitar, condensar y hacer un todo de una realidad, y que el "método metafórico" o la función metafórica es la que parece adecuarse más para ofrecernos conocimiento frente la expansión de las nuevas tecnologías, concluíamos que la metáfora parece estar destinada a hacer posible ese todo, a cerrar una historia, a hacerla comprensible. Quizá podríamos decir que la búsqueda del "todo" para tener conocimiento, es una actitud que está presente en la condición humana. La idea de que el sentido solo hace su aparición en la "totalidad" tiene larga historia en las diferentes religiones o en la filosofía.

La intuición es un concepto más importante de lo que creemos para la aprehensión del arte contemporáneo. Una de sus definiciones más generalizadas es que se despierta ante un vacío -de entendimiento- para llegar al entendimiento, a la comprensión del todo. Ha sido siempre considerada como un fenómeno misterioso; el psicoanalista cognitivo Arthur S. Reber²⁰⁴ así lo afirma, un misterio que se sitúa entre la realidad que intuimos y la que podemos explicar científicamente –entendiendo como tal, la demostrable, por la *experienciación*²⁰⁵: "Probablemente no exista un proceso cognitivo que adolezca de una brecha tal entre la realidad fenomenológica y la comprensión científica.

²⁰⁴ Reber, A. S. "Implicit Learning and Tacit Knowledge" [en línea]. Revista de Psicología experimental, American Psychological Association, Vol. 118, Nº. 3, 1989, p. 232.
<<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.460.3392&rep=rep1&type=pdf>>
[Consulta: 15/11/2017].

²⁰⁵ Se utilizará a partir de ahora el verbo *experienciar* cuando se pretenda hacer referencia al hecho de experimentar una experiencia -una vivencia- que nos permite comprobar personalmente una realidad.

Introspectivamente, la intuición es uno de los procesos cognitivos más convincentes y obvios; empírica y teóricamente, es uno de los procesos menos comprendidos por los científicos cognitivos contemporáneos”.

Si tenemos en cuenta que un mensaje aparece ante nosotros como creíble y verídico cuando experimentamos la iluminación, la claridad, la experienciación de una verdad, podemos considerar que eso es la trascendencia, una verdad que nos afecta tanto que modifica o sitúa las bases de nuestras creencias. Por eso, a medida que vamos investigando sobre la intuición, comprobamos que no solo se trata de un fenómeno relacionado con el conocimiento, sino que siempre está presente en los momentos trascendentes. En el momento en que la intuición se despierta, confiamos nuestras decisiones a las experiencias vividas y al vacío de conocimiento. Esto último, como ya hemos demostrado, quiere decir dar cabida a lo fenomenológico del ser, a lo profundo, al instinto animal, al signo; a la dificultad de separar la información que nos viene con el signo, de la información que es presentada por el símbolo.

Cuando Eco advierte que el vacío, o la obra abierta, ayudan a que el espectador cree conocimiento, Maillard nos propone la experiencia para llegar a la iluminación, o Najmanovich apunta hacia la lectura entre líneas; en realidad todos ellos están proponiendo por un lado el resultado de la interacción global del hombre con el mundo al que pertenece, pero por otro lado con el suyo propio, el mundo interior. Para encontrar significados a esa interacción que van tomando forma en la conciencia se recurre a la memoria; tanto a la memoria de ese mundo interior como a la que proviene del exterior; mezclándose así el contexto de la existencia del ser humano con el de la cultura o la tradición. Hay muchos ejemplos a lo largo de la historia de la humanidad donde la brecha de conocimiento hace que la cultura sea forzada a llenar vacíos, para poder dar un sentido a la vida y a la verdad de ésta convincentemente. La enseñanza de Hermes Trismegisto abarcó todos los campos del conocimiento, y constituyen la base de temas como la alquimia, religión, la filosofía o la ciencia²⁰⁶.

La memoria y la metáfora están muy unidas en esa misión por dar sentido, tanto a la vida como a los caprichos de la cultura o tradiciones. Pero si la creación por la metáfora es tan útil, es precisamente por su ambigüedad. Una

²⁰⁶ Vande Vyvere, M., “Intuition Insights”. Catálogo de la exposición *Intuition* en el Palazzo Fortuny. p25.

ambigüedad con capacidad de hacerse tan elástica como sea necesario para unir diferentes mundos, el *interior* del individuo con el *exterior*, o lo que es lo mismo, el primitivo con el de las vivencias de un presente continuo –que continuará haciendo crecer la cultura y su simbología. Dos mundos absolutamente opuestos. Para ello se necesita una función de la metáfora dirigida hacia una percepción más superficial –en la creación artística podría materializarse en ciertos aspectos visuales y de estética del cuadro–; y otra función de la metáfora más profunda que hace referencia a la falta de conocimiento ya mencionada. Turrell, Kelley, Sherman y Kapoor nos han dado cuenta de que hoy nos desenvolvemos con un pensamiento que desemboca en la necesidad de esa función metafórica como mediadora para hacernos llegar el mensaje. En todos ellos hemos hecho referencia a la existencia un vacío de conocimiento a la hora de percibir la obra, una apertura que hace que se despierte el instinto para crear y cerrar las historias con ayuda de la metáfora, la fantasía o la ficción, y así acabar con la tensión de la extrañeza.

La ambigüedad de la metáfora funciona porque su función o metodología también es doble, como el símbolo y el signo en las tablillas de hospitalidad romanas. Como la definición de obra abierta que Umberto Eco²⁰⁷ hizo en 1962, donde incluye una función superficial o estética y otra de eficiencia. O lo que es lo mismo, del entorno del individuo –información que llega de ojos para afuera–, o la que fomenta que el individuo cree dicha información –desde lo profundo del ser. Cuando Eco utiliza el concepto de obra abierta lo hizo para referirse a las obras cuyo sentido no está completamente determinado por el autor, sino que éste espera que su receptor colabore de manera activa en la interpretación, dándole al mismo tiempo, un grado de libertad en lo interpretado, en el cual radica la apertura. Se entiende entonces que estamos ante una configuración de estímulos, de tal manera que el espectador posee una serie de lecturas variable frente a la obra. Pero Eco diferencia entre la *poética informal*, y el informal pictórico. Algo que nos recuerda a esa ambigüedad de la metáfora según sea necesaria para “funcionar” más cerca del mundo interior o el exterior.

La primera –poética informal–, típica de la pintura contemporánea y por eso calificación de una tendencia general de un período y así se define también como *poética de la obra abierta*. En el segundo caso podríamos considerar una metáfora –o su apertura– que está más cerca de la estética. Por eso, ese

²⁰⁷ Umberto Eco, *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1990.

informal pictórico está dirigido a crear movimiento dentro de la obra misma, con ayuda de la representación, como se puede encontrar el movimiento en la repetición de una misma figura, intentando representar un hecho o personaje en momentos sucesivos de su desarrollo. Ejemplifica el lado informal pictórico con los impresionistas, que aunque utilizan una cierta ambigüedad en esa animación interna, no se modifica la visión de las formas representadas, sino que aporta vibratilidad creando un contacto más íntimo con el ambiente. De la misma manera, lo que sugieren el futurismo y el cubismo es un dinamismo en la composición, gracias a la estabilidad de las formas asumidas como forma de partida.

La poética informal, parece estar dentro de una definición de eficacia, donde la condición humana le obliga a despertar una actitud ante la falta de conocimiento, que parece colocarnos en ese estado idóneo que permite la aprehensión de toda información. Por otro lado, el informal pictórico, aunque también necesita de la implicación del espectador para crear información, parece ser menos complejo, más superficial, una cuestión de imágenes aprendidas, donde –basándonos en el ejemplo de la figura en movimiento de Eco- el espectador quizá ya sabe lo que es la superposición de los *frames* de un vídeo, y cuando vea las imágenes de los *frames* de manera consecutiva, aunque sean fijas, lo interpretará como movimiento. Un conocimiento adquirido, donde recurre a la memoria de un suceso externo, no a la memoria genética, profunda o interna.

Pero como hemos ido dejando claro a lo largo de éstos capítulos, y al igual que a Eco, a nosotros nos importa el valor de la información, la riqueza no reducida a posibles significados, descubrir “la radical diferencia entre significado e información” y entenderla mejor. Por eso, sabemos que por un lado contamos con la memoria externa, la cultura o tradición dada, y por otra con la eficacia de la *poética informal*, la apertura entre información, que hoy se hace tan útil y necesaria en un entorno en constante avance tecnológico. Pero para hoy día ser capaces de distinguir riqueza e información en un mensaje, quizá sea necesario considerar que estamos en un entorno donde se amontonan los significados a una velocidad incontrolable y a veces improductiva, en términos de “eficiencia perceptiva”, y la manera de procesarla ha modificado drásticamente nuestras costumbres de apresar la realidad, hasta tal punto de darle al error un valor en el análisis.

3.1. La extrañeza o error como valor añadido.

Denise Najmanovich²⁰⁸ quién habla muy claro de esa complejidad de pensamiento que estamos adquiriendo. En sus palabras: “Aun hoy tenemos grandes dificultades para incorporar el punto de vista implicado en la metáfora de la red y la mayoría de las personas siguen pensándose como individuos aislados (partículas elementales) y no como parte de múltiples redes de interacciones: familiares, de amistad, laborales, recreativas (participar en un club), políticas (militar en un partido, votar, integrar una ONG), culturales (pertenecer a una institución cultural o educativa), informativas (ser lectores o escritores o productores en un medio de comunicación), sin olvidar las redes lingüísticas y de comunicación que son el tejido conectivo de nuestro mundo de interacciones. Recién en las últimas décadas el giro epistemológico hacia la complejidad ha permitido que comenzáramos *a dar cuenta de la multidimensionalidad que se abre cuando pasamos de las metáforas mecánicas al pensamiento complejo, que toma en cuenta las interacciones dinámicas y las transformaciones*”.

La evolución que estamos siguiendo modifica nuestra manera de interpretar, porque necesitamos construir significados a tiempo real. Es decir, estamos ante una cultura de la complejidad que implica en primer lugar capacidad, desenvoltura para manejarse en ámbitos comunicacionales complejos, donde los planos de intervención y organización de diálogo entre interlocutores múltiples, o la construcción de significados en tiempo real, por poner dos ejemplos destacados. Implica también un alto nivel de pericia, rapidez en la decodificación del medio y su funcionamiento, incluso la constante creación de sistemas inéditos –invención- para la articulación y difusión de contenidos. Y en segundo lugar, que toda esta actividad se practica sobre un uso extensivo de información de poca profundidad (superficial), en el sentido de mera especialización, lo que conlleva manejar cantidades inéditas de información que no se decantan necesariamente en conocimiento ni en ideas más allá del estereotipo, el Trending Topic, lo viral. Son dos implicaciones que pueden tener su aplicación sobre todo a la hora de abordar tanto a Turrell como a Vasconcelos, diametralmente opuestos en unos aspectos (el segundo punto) y muy cercanos en otros (el primer punto).

²⁰⁸ Najmanovich, D., 2011. *El juego de los vínculos: subjetividad y redes: figuras en mutación*.

Editorial Biblos: Barcelona.

Para construir a tiempo real, con tanta información en nuestro entorno, el error como factor de análisis es un valor importante. Ante esta cultura que ha comenzado a gestarse, una cultura que no piensa en el universo como un reloj sino como “archipiélagos de orden en un mar de caos”²⁰⁹, Najmanovich advierte que para entender y legitimar esta nueva visión es necesario dejar de creer que disfrutamos de un acceso privilegiado a la realidad externa, algo que ella describe como “una subjetividad puramente racional e individual”²¹⁰. Para evitar esta subjetividad individual, Najmanovich propone que debemos leer “entre” las cosas y no fijarnos solo en las cosas para tener una completa comprensión.

En esa complejidad advierte Najmanovich el sujeto no es un aparato mecánico, sino que está abierto al intercambio, “no es una sumatoria de capacidades, propiedades o constituyentes elementales, es una *organización emergente*. El sujeto sólo adviene como tal en la trama relacional de su sociedad. *Las propiedades ya no están en las cosas sino “entre” las cosas, en el intercambio*. De esta nueva mirada, tampoco el sujeto es un ser, una sustancia, una estructura o una cosa sino un devenir en las interacciones. Las nociones de la historia y vínculos son fundamentales para construcción de una nueva perspectiva transformadora de nuestra experiencia del mundo y de nosotros mismos. (...) Este cambio no sólo se da a nivel conceptual sino que implica también abrirnos a una nueva sensibilidad y a otras formas de actuar y de conocer, a otra ética y otra estética, ya que desde la mirada compleja estas dimensiones son inseparables en el convivir humano.²¹¹

En esa metodología Najmanovich acaba defendiendo la eficacia de “lo distinto” al leer entre las cosas²¹², argumentando que puede que uno de esos cambios a los que nos somete el avance tecnológico sea la eficiencia de lo discordante; por lo que advierte del método de fijarse en “lo distinto”, que las nuevas teorizaciones dejan paso a la diferencia como factor de creación y cambio, de selección de rumbos. “La historia no es mera repetición, ni despliegue de lo ya contenido en el pasado (...). El ruido el azar, el otro, lo distinto, son las fuentes

²⁰⁹ Ibídem, Denise Najmanovich.

²¹⁰ Ibídem, Denise Najmanovich.

²¹¹ Najmanovich, D. *El juego de los vínculos: subjetividad y redes: figuras en mutación*, Op., cit, p.51

²¹² Ídem, Denise Najmanovich

de novedad radical y vías para el aumento de complejidad y no menos *defectos despreciables*".

Así, por un lado, ante tanta información "el error" aparece como el nuevo punto de atención. Un error que reconocemos en forma de tensión y que lo hemos localizado en la obra de los artistas seleccionados. En esa amalgama de simbología e información del misticismo que despierta la luz en Turrel, también reconocemos unos signos en el mensaje del error, en unos espacios que crean tensión al desorientarnos y desestabilizarnos en ese mismo juego de luces; en Kelley y su simbología de la contracultura, reconocemos un error que apunta hacia lo amoral, adolescentes cerca de comportamientos sexuales y animales con comportamientos humanos o vice-versa-, lo que nos conecta directamente con el instinto de supervivencia y el miedo a la muerte; y cuando en Cindy Sherman la simbología pretende describirnos una lucha de género en un poder social, el error de sus imágenes entra en juego al presentarnos un hombre y una mujer en el mismo cuerpo, un hermafrodita. Si la obra de Kapoor se suele explicar mediante teorías de comunión ético-estéticas, en realidad, la provocación del error la encontramos en la incapacidad de abarcar la comprensión de la producción de la obra y de los límites visuales, por ejemplo, ya sea por su monumentalidad como por la compleja tecnología e ingeniería necesaria en sus obras.

3.2. La inconsciencia en la memoria del error.

Cuando Najmanovich advierte que la apertura en la transmisión de información, por culpa de las múltiples interacciones dinámicas, está alcanzando cotas tan altas que nos ha hecho evolucionar hacia un pensamiento complejo²¹³, señala que mientras las sociedades tradicionales se preocupaban por el mantenimiento del legado cultural, las modernas buscaban el progreso lineal y hoy el sentir es la emergencia.

Como hemos visto, conseguir traspasar las emociones al espectador depende de muchos factores, ya sean técnicos, conceptuales o socioculturales, por nombrar los descritos aquí. El pensamiento complejo al que estamos sometidos implica también una nueva reacción por parte del espectador y artista.

²¹³ Ídem, Denise Najmanovich. Op. cit. p. 50.

Reacciones que van descubriendo a medida que se adelantan las nuevas posibilidades tecnológicas o no tecnológicas. Para ello la intuición que consigue detectar el error, es un proceso que está más cerca de la inconsciencia que de la consciencia. Aún así, como comprobaremos, consigue que la imagen trascienda aún siendo estática, o no experimentada al momento.

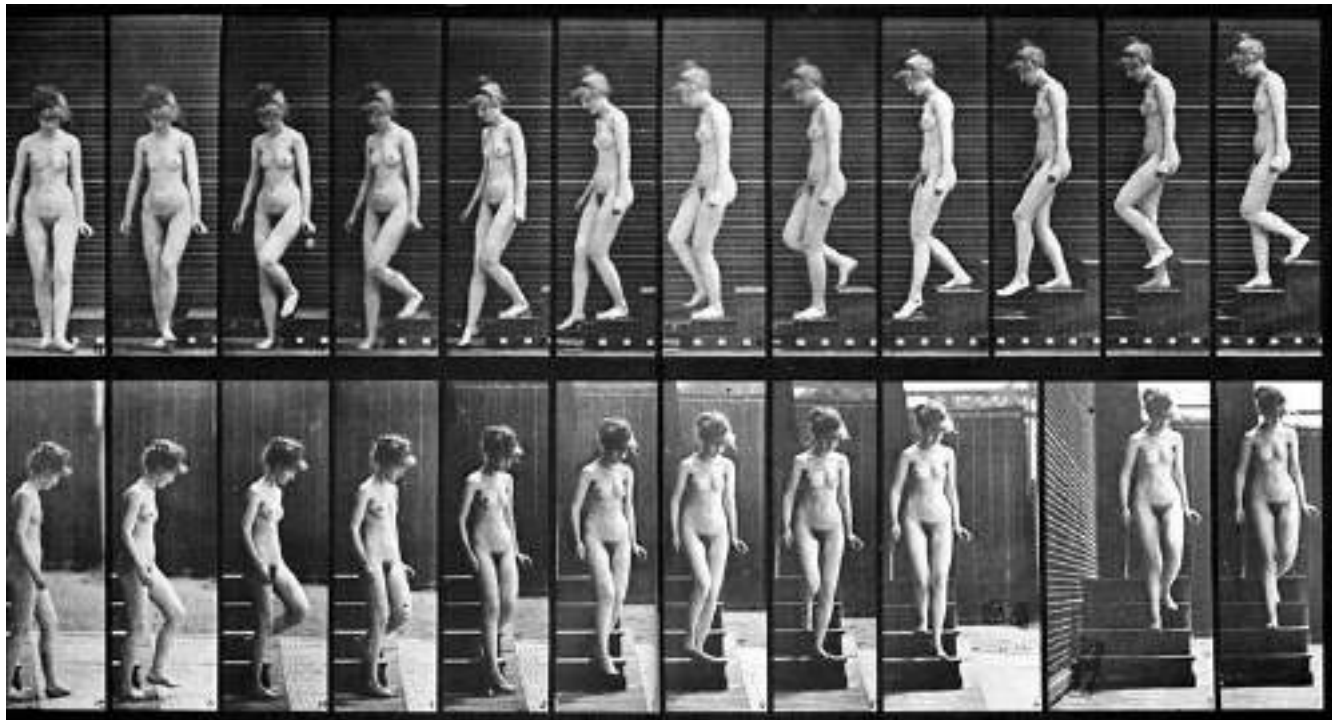
Duchamp tenía muy claro la no consciencia en el momento creativo del artista. En sus explicaciones algunas decisiones podrían estar en el campo del *informal pictórico* -de Eco- donde defiende la total consciencia del artista –elaboración estética de la composición-, pero otras definiciones las podríamos situar más cerca de la *poética de la obra abierta*, provenientes de un interior menos consciente por parte del artista. Es decir, en el informal pictórico sería más necesaria la consciencia que en la poética que despierta la obra abierta, donde tomaría más protagonismo el inconsciente. Las argumentaciones de Duchamp²¹⁴ sobre esa mediación por parte del artista para ayudar al espectador a encontrar la claridad, van dirigidas hacia un contexto de las características personales o capacidades del artista, de “la facultad de ser plenamente consciente, en el plano estético, de qué es lo que está haciendo o por qué lo hace”. Aunque también descifra los “secretos” del acto creativo en el artista, quien “va de la intención a la realización, a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, penurias, satisfacciones, renunciaciones, decisiones, que tampoco son, y no deben serlo, completamente auto-conscientes; recordemos que Kelley no hacía ninguna mención a la “pulsión de muerte”, o a cualquier razonamiento Freudiano en torno al instinto de supervivencia. Sobre este tema Duchamp advierte que “todas las decisiones del artista en la ejecución artística de la obra se basan en el dominio de la pura intuición, y no pueden ser traducidas en un auto-análisis, habladas o escritas, o incluso, pensadas”. Y finalmente, en con ayuda de un texto de T.S. Eliot sobre *Tradición y talento individual*, advierte de lo valiosa que es esa intuición en el artista, de lo importante que es la apertura para ser un “mejor artista”, para traducir bien las pasiones que en definitiva “son los materiales del artista”. El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, una diferencia de la que el artista no se da

²¹⁴ Duchamp, M. *El proceso creativo*. Este texto proviene de una presentación de Marcel Duchamp en Houston en 1957, ante la Conferencia de la Federación Americana de Artes. Fue publicada en Art News, vol. 56 N° 4, 1957. Esta traducción se ha realizado del original en inglés y de la traducción al francés hecha por el propio Duchamp.

cuenta. Ante esta arriesgada afirmación, Duchamp se apoya en que “la historia del arte consistentemente ha decidido sobre las virtudes de una obra de arte a través de consideraciones completamente divorciadas de las racionalizadas explicaciones del artista. Afirmando que las pasiones son los materiales del artista está afirmando que el artista no tiene total control de sus decisiones – sensoriales-, no es plenamente consciente de sus decisiones, recurre a lo interno del artista, y además lo relaciona directamente con la intuición.

En ese sentido, Maillard y Zambrano, al igual que Najmanovich, no hacen referencia directa a lo profundo del ser humano para llegar a la iluminación. De hecho, defienden que debe haber una “implicación del espectador” en el acto de la percepción, incluso si se trata de leer entre líneas, en el estado de iluminación o de visión poética. Esta argumentación implicaría que el inconsciente no puede darnos una imagen trascendente. Aquí, en cambio, se pretende demostrar que sí es una estética paradójica, vital y dinámica -al igual que Maillard, Zambrano y Najmanovich-, pero que no necesariamente es implicada, y que es esa falta de implicación –tanto por parte del artista como del espectador- lo que nos ayudará a demostrar que las imágenes, a pesar de su desgaste tecnológico, o desarraigo, pueden todavía ser trascendentes, y que es gracias a la memoria de la experiencia por lo que conseguimos mantener la trascendencia. Que es la memoria de la experiencia vivida, lo que nos conecta con lo sensorial, y así, con la trascendencia.

Esa intencionalidad en el mundo metafórico ha sido ampliamente analizada, pero al igual que encontramos diferencias funcionales entre informal pictórico y poética informal, la imagen también tiene diferentes funciones si la percibimos como simbólica o como un signo. Pongamos otro ejemplo. Para entender la fotografía de la mujer bajando por la escalera de Muybridge, que se trata de una imagen símbolo porque supone una acumulación de *frames*, necesitamos implicarnos en la evolución tecnológica y edición de vídeo, por ejemplo. Sobre todo para saber que en la obra se está dando énfasis a la “comprensión del movimiento” en sí. Mientras que si vemos una determinada mujer bajando por la escalera, la acción no precisa de ningún conocimiento previo para entender el movimiento en la imagen. En la imagen signo, una mujer simplemente baja por la escalera, no se necesita que entendamos otras subjetividades o lenguajes provenientes de una cultura o tradición adaptada que precise de más consciencia de la acción o imagen determinada.



Edward Muybridge. *Mujer bajando escaleras*, 1884-85

La necesidad de poner atención también parece necesaria en la metáfora. Para Ortega y Gasset, la aprehensión de la vida desde la metáfora es no pasiva. Pero según nuestro análisis, en la metáfora podemos encontrar tanto imágenes símbolo como signo. Cuando el filósofo hace una regresión en el análisis del conocimiento intuitivo, advierte que este debe estar acompañado por un sistema conceptual y que la metáfora solo constituye un paso previo a la elaboración de nuevos conceptos capaces de apresar la vida²¹⁵. Según esta afirmación, el lenguaje humano como sistema conceptual, sería una traba para la verdad última -algo que también hemos analizado con Freud. Pero María Zambrano, que fue discípula de Ortega y Gasset- hizo el salto de la Razón Vital de su maestro (histórica) a la razón poética -o como ella lo llamaba- "hacia un saber sobre el alma"²¹⁶. En la misma revista donde lo publicó, comenta que "el hecho de nacer implica que la vida es el camino entre dos absolutos totalmente opuestos a los de Ortega: de la mayor pasividad, que es el sueño, a la trascendencia, que se da en el amor y en la esperanza". Siguiendo esa idea

²¹⁵ Ortega y Gasset, J. 1947. *Obras completas*, v.VIII, Revista de Occidente, Madrid, p.292.

²¹⁶ Zambrano, M., 1987. "María Zambrano: presencia y figura de la aurora", *Pensadora de la Aurora*, Anthropos: Barcelona, nº 70/71, marzo-abril, p. 37-38.

decidió abrir una puerta advirtiendo que es posible comunicar a través de la palabra y lo indecible utilizando recursos como el silencio, el mundo onírico o la fe para hallar el sentido de la vida, todo ello bajo un manto de misticismo. Es decir, como si la palabra por si misma no alimentara el alma.

Pero tanto el silencio, como el mundo onírico (recordemos que son vacíos que rellenamos gracias a la creación de la figurabilidad), como la fe, son aberturas que despiertan nuestra creatividad, la intuición. Es una cuestión funcional, nuevamente de eficiencia en la necesidad de comprensión. Y que despierta nuestra intuición para llegar a esa iluminación. La visión de Maillard en la creación por la metáfora, o de Zambrano, o la fluidez dinámica de Najmanovich sí es intuición y la intuición es lo profundo, pero lo profundo no necesariamente es consciente. Maillard sacó muchas de sus valiosas conclusiones de los textos de María Zambrano, quien a su vez fue discípula de Ortega y Gasset. Nos interesa nombrar nuevamente al filósofo, porque él era el más escéptico ante este tipo de definiciones tan evanescentes que acaban dando un carácter místico e inaprehensible para el análisis. Pero su punto de vista, no solo nos sirve como origen de las ideas de Maillard sino como contrapunto de éstas y desenlace. Él no creía en la realidad analítica, no hubiera estado de acuerdo con estos razonamientos que creemos tan útiles para entender la obra de Kapoor y que dan tanta importancia a la intuición. La propuesta de Ortega y Gasset era opuesta a la de Maillard, puesto que para él la vida humana se entiende con una realidad radical, no analítica. Vivir es ocuparse de las cosas, o dicho por el filósofo: "Mi vida no soy yo, ni tampoco mis circunstancias, sino pre-ocuparme con esas circunstancias. El yo siempre se encuentra con "una disposición en torno *-circum-* de las cosas y demás personas". Así nos presenta la vida como una realidad radical que consta de dos factores integrados: el yo y el mundo y vivir es su interactuación.. Atención y decisión, no en pasividad.²¹⁷

Si hubiéramos pensado que una misma imagen puede dar dos interpretaciones, una como símbolo y otra como signo, y que la reacción signo es más científica que mística, quizá Ortega y Gasset y Maillard hubieran estado más cerca en sus teorías, pre-ocuparse hubiera sido menos consciente. Pero Maillard, no acepta la pasividad y sí que la consciencia es necesaria. En sus palabras: "¡Desengañense quienes buscan hallar en el cese de la agitación mental un estado de beatitud o de felicidad suprema; desengañense los buscadores de

²¹⁷ Ortega y Gasset, J., 1997. *¿Qué es filosofía?*, Alianza, Madrid, p.252.

paraísos que convierten el nirvāṇa en uno de ellos! (...) Nirvāṇa es un estado de conciencia, aquel en el que el juicio se suspende. Nirvāṇa significa no opinión, no supuesto, no intencionalidad. Quien está "sin mente", está en estado de nirvāṇa. No significa otra cosa esta palabra".²¹⁸ Se trata de poner toda la atención en el interior, pero la interpretación de éste no siempre es consciente.

Dentro de esa inconsciencia debería haber algo que reconozcamos como error, que nos permite crear la presencia del error o la extrañeza con la rapidez suficiente de la incoscienza, del momento vivido. De la veracidad de la *experienciación* dentro de la inconsciencia, por ejemplo. ¿Experimentar sin conciencia?, ¿como ser conscientes del movimiento de las alas de una mariposa, sin que se muevan, como comentaba Didi-Huberman en la entrevista de Pedro G. Romero²¹⁹, ¿cómo si la memoria de la experiencia se presentara sin vivirla? Para ello deberíamos considerar el factor de la memoria.

Maillard señala una tradición en el ser que consiste en mantener lo originario. Que son esas experiencias, recuerdos y tradiciones que no podemos ignorar. Pero propone recuperar la tradición no a través de la historia (razón vital) o del logos (positivismo cartesiano / educación) sino con la ayuda de un saber experiencial. Defendía que ese sentimiento primigenio proviene de la percepción acerca de las cosas, intuición y sensación, -que es lo que desembocará en el nacimiento de los dioses a los que se dotará de figura y nombre. Pero también podríamos considerar una determinada experiencia como originaria, como un momento vivido en el pasado, una experiencia que nos ha aportado una experiencia sensorial, dejándonos un recuerdo de la experiencia, pudiendo trasladarnos esta sensación al presente cada vez que la recordemos. Una experiencia que no necesariamente tiene que ser vivida en el presente, pero que se nos presenta como una acción pasada. Convirtiéndose en una acción en el presente. En este caso, no hay necesidad de utilizar el tiempo en el que se vivió la experiencia. En esa acción de iluminación, que probablemente su acumulación podría ser lo que Zambrano llama "saber experiencial", hay un tiempo que es infinito, o que no existe, porque no se puede contabilizar. Es el tiempo de la

²¹⁸ Maillard, Ch., 2009. *Contra el arte y otras imposturas*. Pre-textos, Valencia, pp. 171-172.

²¹⁹ Georges Didi-Huberman en entrevista con Pedro. G. Romero. "*Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman*", Minerva, n. 5. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007. "Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que solo nos muestra su capacidad de verdad en un destello."

experiencia o del recuerdo. El que te hace recordar experiencias pasadas donde el tiempo sí transcurrió. Así en la intuición, aparecería la acción en una imagen fija. De esta manera el tiempo no existe, no es necesario en la intuición. Por eso, si a términos prácticos, la intuición nos puede ser útil para captar y digerir mejor una realidad inabarcable de macro información en nuestro entorno, donde el móvil, familia, televisor, ordenadores y redes sociales, convergen a veces al mismo tiempo, poniendo mediación para formalizar una realidad "más fácil" acortando el tiempo de asimilación e interpretación, gracias a la analogía que te trae la memoria de momentos experimentados en el pasado.

Desde ese punto de vista metodológico, Maillard advierte que no se puede hablar de una "razón objetiva" ni de una filosofía con un espíritu "científico" en sentido estricto. Se trata de optar por un tipo de comprensión unitaria y sintética de lo real que busca una explicación, pues dicha explicación vendrá dada mediante la analogía. Es decir, que es "el factor poético el que procura la apertura; el factor racional permite la expresión retrospectiva, prospectiva y, sobre todo, presencial de los aspectos siempre huidizos de la realidad"²²⁰. Según estas palabras, el factor racional nos posibilita la imagen, que luego el factor poético, metafórico, nos posibilita la abertura. La metáfora se convierte en un lenguaje donde la realidad, comprimida en las sensaciones recupera tiempo, pero también la imagen signo. A partir de la metáfora se detiene el tiempo, también en la imagen signo; pero ahí, en el tiempo, es donde nuevamente está la raíz del misterio de la trascendencia. En cómo el tiempo nos proporciona "la iluminación". En como el tiempo nos proporciona la acción, o mejor dicho, la acción del cambio.

La consideración de "el cambio gracias a la memoria", como la mínima parte para demostrar la verdad cobra sentido si entendemos que hoy la propia experimentación o la ciencia aporta verdades más creíbles que la filosofía o la religión por ejemplo. Ya hemos comentado cómo la metáfora junto con la intuición han hecho posible en nuestra cultura la consideración de una imagen *total* como una verdad, cuando hoy los conceptos totales para encontrar el sentido de la vida y de la verdad se han quedado obsoletos. La metáfora con la intuición se compenetran y complementan muy bien para hacer *verídico*-creíble un mensaje. Por eso esta combinación ha sido muy importante en todas las maneras de ofrecernos "verdades" a lo largo de la historia de la humanidad,

²²⁰ Maillard, Ch., 1992. *La creación por la metáfora*, Anthropos, Barcelona, p. 171.

como las originadas por Hermes Trismegisto. Cuando intentamos comprobar estas conclusiones en la aparición de la religión, la filosofía, o incluso la trascendencia que éstas suscitan, basta con recordar que el propio lenguaje es metáfora por definición. Pero “lo sensacional” de la metáfora –la que podemos relacionar con la intuición- se parece más a lo sublime descrito por Lyotard²²¹ – de Kant-, recordado ya en estas páginas: lo sublime se produce cuando la imaginación no encuentra un objeto que coincida con un concepto, como la dimensión de “la grandeza” aunque sabemos perfectamente lo que es. El desconocimiento y la grandeza, o la incapacidad de abarcar la dimensión. De esta manera la metáfora se nos presenta como “lo sublime”. Lo que en la escritura sería no el lenguaje por si mismo –símbolos para interpretar-, sino el lenguaje como constructo que –recordando a Zambrano²²²- permite ejercer una función mediadora que abre la posibilidad de una experiencia de lo sagrado a través de tres vías: la intuición poética, el sueño (como resistencia al tiempo) y la construcción/destrucción de lo divino. Paul Vandebroek²²³ tiene unas reflexiones muy interesantes sobre el potencial creativo en las tradiciones monoteístas que nos recuerda la combinación intuición y metáfora. Para él, el concepto de intuición “apunta a la interioridad, una penetración, una sutura y un hiato que vincula. Se dijo que en este no-espacio se puede encontrar algo, paradójicamente desde ambos lados. Es un movimiento hacia el interior no espacial, en el que se pueden encontrar cosas (...). En varias religiones, este punto intermedio que aumenta los poderes creativos se ha considerado un movimiento crucial. De hecho, se relaciona más con el movimiento que con el espacio o el tiempo: es una energía dinámica, procesional, anhelada pero no ejecutable, y creativa, pero no sujeta a la razón. En el judaísmo, se llama *shekhina*; en la cristiandad se llama el Espíritu Santo; en el Islam es el *barzakh*. Además, este potencial sin ubicación también está en el corazón de las religiones y cosmovisiones del Lejano Oriente.

Pero hoy la religión ya no satisface nuestra necesidad de quitar tensión a lo desconocido. La fuerza de la devoción a Dios va desapareciendo, y la filosofía no

²²¹ Ibidem, Jean-Françoise Lyotard, p. 16.

²²² Zambrano, M., 2015. “Pensamiento y poesía”. Obras Completas I, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

²²³ Vandebroek, P., 2017. “The leap and paradoxical space of intuitive creation”, en VV.AA., organizan Daniela Ferretti y Axel Vervoordt, *Intuition*, Edita Museo Fortuny Venezia Palazzo Orfei, Venecia.

logra substituir el eterno vacío existencial que ha dejado la ausencia de conocimiento incuestionable que antes nos daba la biblia. El individuo contemporáneo va perdiendo la fe en encontrar el sentido de la vida a partir de la palabra de cualquier divinidad. Lo mismo sucede con la filosofía. Hoy la nueva religión es la ciencia, que avanza más rápido y da más respuestas, que nos conecta con la trascendencia porque nos ayuda a encontrar explicaciones que quitan tensión y dan sentido a la vida, la ciencia o la propia experimentación de la realidad.

Cada año aumenta el número de suicidios en España. Siendo en 2017 la primera causa de muerte violenta, por delante de los accidentes de tráfico. Muchos aspectos de la política y la crisis por la que se ha pasado contribuyen a tan dramáticas cifras; pero también porque el ser humano empieza a ser consciente de que está solo, porque ya con cuenta con no una verdad impuesta cultural o tradicionalmente que le ayude a encontrar el sentido de la vida. La ciencia, la *experienciación* es lo que le se le hará dar con el. El propio individuo, desde su experimentación -de su tiempo- va acumulando las viñetas de su vida, creando su propio cómic y dando sentido a dicho cómic, a su vida "experimentada y verdadera".

En definitiva, parece como si el artista, que se mueve en el mundo de las emociones, que sabe que hoy sentir es lo importante, utilizara la intuición de manera inconsciente. Una la intuición que es el resultado de la compilación y procesamiento de información procedente del mundo interior y del mundo exterior; que como el mundo exterior está en un entorno en constante evolución tecnológica y de ficción, deben ser las emociones primitivas del mundo interior - donde no caben las "fake news"-, las que son la opción mas verídica para transmitir sus emociones. Aunque la experienciación como única respuesta "verídica", donde quizá se cuele información del exterior y simbólica, quizá falsa; pero que nuestro cerebro -que lleva millones de años siendo educado para evitar el peligro- detectará la verídica fácilmente a partir de las emociones. Información genética sacada con pinzas de la vivencia, o como dice Najmanovich respecto al individuo contemporáneo y tecnológico: "el mundo en el que vivimos los *humanos no es un mundo abstracto, un contexto pasivo, sino nuestra propia creación simbólico-vivencial*"²²⁴. Es más, la dimensión del avance

²²⁴ Najmanovich, D. *El juego de los vínculos: subjetividad y redes: figuras en mutación*, op., cit, p. 50.

tecnológico nos pone ante tal inabarcable construcción de nuevas realidades e información infinita, que las posibilidades de fraccionar el Todo en experiencias ha sido muy revelador. No solo luchamos con el desbordamiento de información, también con la falsedad, por eso con la ayuda de la veracidad de la ciencia, estamos ante un mundo que vamos construyendo y asegurando como verídico mediante nuestras experiencias. Por lo tanto se trata de una idea de mundo que es una construcción, no un Todo, ni un "objeto mental". Una construcción como piezas de un puzle, con unos anclajes (interior-exterior, o simbólico-emocional) imperceptibles e imposibles de separar. Una construcción con un dinamismo donde las implicaciones de la unión de estas medias verdades con la experiencia en el plano psicosocial puede extenderse, por lo que bastará con un ejemplo que nos ponga en situación. Es el caso de la generación tecnológica más joven por antonomasia, generación cuya intimidad con las tecnologías supone a menudo un quedarse a solas –literalmente- con ellas. El nivel de autoestima es el factor de riesgo que vuelve vulnerables a sujetos necesitados de un reconocimiento irreal y efímero -pero constantemente reactivado- de su entorno virtual. Las redes sociales -desde el Facebook a las páginas de perfil sexual- debilitan el efecto ensayo-error, la paciencia y la persistencia a largo plazo del esfuerzo por obtener una meta -ya sea adquirir experiencia, un dominio técnico o dominar un área de conocimiento-, la fidelidad a una imagen o una idea de nosotros mismos que parecía en el pasado más difícil de modificar.

3.3. La revelación del cambio como verdad absoluta y trascendente.

En los artistas "siniestros" ejemplificados hasta ahora es con ayuda la creación poética, la metáfora, o cualquier otro tipo de creación que permita cierto grado de ficción, con lo que consiguen hacernos poner el foco de atención en el "entre" para hacer funcionar nuestro lenguaje de signos, sensorial y profundo. Como sucedía en el espacio blanco entre viñetas de McLuhan, en el movimiento de la mariposa de Didi-Huberman, en el desconocimiento de la identidad del Arenero y en definitiva hoy en la vida real; incluso cuando estos artistas trabajan con la eficacia del error, también existe una "concienciación del error", lo que da como resultado creaciones que nos permiten poner forma a esos espacios *vacíos entre líneas*, que nos dejan claro que estamos ante una visión sensorial, y que además

esa sensación viene dada por la creciente sensación de extrañeza. Pero a veces estamos frente a imágenes que no se nos presentan con ayuda de un contexto metafórico, o este es muy sutil, donde el símbolo o el signo no son tan apreciables. Aún así, las imágenes consiguen transmitir cierto grado de trascendencia. Es analizando esta excepción donde encontraremos el requisito mínimo para que una imagen transmita trascendencia.

Recordemos que la memoria nos presenta una imagen que nos trae al presente una experiencia vivida en el pasado, una experiencia que en el pasado precisó de un tiempo determinado para que aconteciera. El recuerdo de esa acción pasada puede llegarnos simplemente con una imagen fija de aquel momento. De la misma manera que las alas de mariposa de Didi-Humberman nos pueden recordar el movimiento de las mismas alas, también nos puede recordar la acción de las alas en movimiento. La mariposa, aunque se nos presente con las alas estáticas, la imagen ya habrá sido experimentada por nosotros en el pasado, y por tanto es *verídica* en el presente. Seremos capaces de entender movimiento para darle sentido a "su verdad", su trascendencia. En este ejemplo la imagen estática nos recuerda una acción. El hecho de experimentar implica un tiempo y un cambio durante ese tiempo experimentado. Las alas que suben y bajan nos hacen entender el movimiento de la mariposa. El cambio, o la acción del cambio. Observar un cambio en las alas, ser conscientes del cambio en sí ya es una verdad, que por minúscula que sea, será absoluta. La verdad del cambio mismo podría ser la trascendencia.

Por ese motivo, una imagen fuera de contexto metafórico, difícilmente será portadora de trascendencia si no es gracias a la memoria y al recuerdo de una experiencia ya vivida. Gracias a la neurociencia hoy ya no resulta tan inverosímil demostrar esta teoría. En la actualidad se hacen experimentos donde las imágenes cerebrales nos muestran un rastro de este efecto de imprimación en la corteza motora, lo que demuestra que los estímulos subliminales podrían activar no solo las áreas de procesamiento superior del cerebro involucradas en la interpretación semántica, sino también las relacionadas con las acciones²²⁵. También experimentos donde las palabras con un significado perturbador, como

²²⁵ Naccache. L. And Dehanene, S., 2001. "The Priming Method: Imaging Unconscious Repetition Priming Reveals an Abstract Representation of Numbers in the Parietal Lobes." [en línea]. *Cerebral Cortex II*. Octubre, pp.966-74.
<http://www.unicog.org/publications/NaccacheDehaene_ParietalPriming_CerebralCortex2001.pdf [Consulta: 15/8/2017].

violación o *veneno*, se transmitieron subliminalmente a los pacientes con epilepsia que tenían implantados electrodos en las profundidades de su cerebro para detectar y extirpar el tejido dañado causando sus convulsiones. Aunque estas palabras fueron invisibles para el paciente, causaron una respuesta lenta en la *maydala*, un núcleo cerebral que ha evolucionado para detectar estímulos temerosos y que desempeña un papel clave en nuestras emociones. No se registró ninguna respuesta eléctrica en la *amígdala* cuando las palabras neutrales, como el refrigerador o la sonata, se iluminaron en su lugar. El cerebro había registrado las palabras inquietantes que permanecían invisibles para los pacientes mismos²²⁶. En la misma línea, Eric Lumer comenta en "*From Subliminal to Sublime*" que la experiencia consciente es un proceso neuronal distribuido que involucra vastas franjas del cerebro. No solo los que alimentan nuestros sentidos periféricos, sino también los que se conectan con nuestra historia internalizada, lo que nos permite volver a experimentar el presente en el contexto más amplio de lo que ya sabemos que importa y lo que se cuele profundamente en los reinos inconscientes, y en relación con nuestras asignaciones egocéntricas del cuerpo para concebir en términos procesables lo que vendrá después y compartirlo con otros. Pero la razón de todo es, finalmente, moverse, sobrevivir y transmitir. Comprender significa literalmente aprovechar, tener en cuenta: la comprensión es ante todo un acto motriz. Ahí radica la limitación de la conciencia: debe ser integrada, unívoca, en constante lucha para resolver la ambigüedad del mundo, y por lo tanto altamente selectiva. Porque la mecánica de nuestro cuerpo solo nos permite caminar en una dirección a la vez.²²⁷

Y para acabar, el brillante científico Matthew Lieberman advierte que "puede ser fructífero considerar la intuición como la experiencia subjetiva asociada con el uso del conocimiento obtenido mediante el aprendizaje implícito"²²⁸. Es decir, que la experiencia vivida y el aprendizaje de esta, asociadas, es la intuición. Por eso mismo deberíamos considerar la memoria tan importante y efectiva como la experiencia, sobre todo si es siniestro, o doloroso –como afirmaba Freud.

²²⁶ Naccache, L., et al., 2005. "A direct Intracranial Record of Emotions Evoked by Subliminal Words" [en línea]. *Proceedings of the National Academy of Sciences*. nº 102: pp. 7713-17. <<http://www.pnas.org/content/102/21/7713>> [Consulta: 10/8/2017].

²²⁷ Lumer, E. "From Subliminal to Sublime". Para el catálogo de Intuition del Palazzo Fortuny. pp. 30-31.

²²⁸ Idem, VV.AA., organizan Daniela Ferretti y Axel Vervoordt, p. 13.

El hecho de recurrir a la memoria es algo que para Arendt²²⁹ estaba directamente relacionado a la necesidad de poner sentido a la vida, es más, que comprender es “el modo específicamente humano” de estar vivo. Cuando la pensadora utiliza la política para sus ideas, lo hace hablando de “El reino de la acción”. La acción, la capacidad de inicio y comienzo es una fuente presente en todas las cosas, como los procesos históricos que son llevados a cabo por la actividad humana. Por eso considera que el hombre es un inicio o iniciador en el reino de la acción, y por eso la acción es respuesta al hecho de nacer, “sólo en la medida en que piense se es intemporal” -escribe Arendt-, “porque el hombre, dentro de la realidad total de su ser concreto, vive en esa brecha cerrada entre el pasado y el futuro”²³⁰, brecha que debe ser cerrada por el conocimiento que ella también denomina la capacidad de juzgar (pensar). Pero es un “conocimiento que aspira a la verdad, incluso si ésta, como sucede en las ciencias, nunca es una verdad permanente, sino una certeza parcial y provisional que se espera poder reemplazar por otras, más acertadas, a medida que progresa el saber”. De esta manera, la memoria es lo que nos aporta un anclaje para poder comparar lo que está pasando, en relación con lo que ya conocemos o hemos experimentado; con el cambio.

Recordemos que todos estos ejemplos se han comentado para describir la intuición como generadora de sensación, aunque sea generada por un proceso inconsciente. Para demostrar que reaccionamos ante imágenes cuando éstas nos recuerdan una acción pasada, y por lo que detectamos no solo una acción, sino un cambio. Ya que este cambio es precisamente lo que aporta la trascendencia. ¿Cómo afecta esto a la obra de arte? Bergson en uno de sus intentos por entender la intuición, nos dio el ejemplo práctico y claro de la misma idea. Una idea que se asemeja mucho a lo que podrían estar haciendo hoy los artistas en su obra. Si la intuición les hace vislumbrar que es la acción (el cambio) el “suceso importante”, ¿cómo lo aplicarían al reconocimiento del cambio en los materiales? Henri Bergson²³¹ en sus palabras proponía hacer

²²⁹ Arendt, H., 2005. *Ensayos de Comprensión*. Madrid: Caparrós. p. 372. «Comprender es el modo específicamente humano de estar vivo; pues toda persona individual necesita reconciliarse con un mundo al que nació como un extraño, y en el cual, en razón de la unicidad de su persona, sigue siendo por siempre un extraño»

²³⁰ Arendt, H., 2006. *Entre el pasado y el futuro*. Península, Barcelona, p. 19.

²³¹ Bergson, H., 2006. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Ed. Cactus, Buenos Aires, pp.240-255. [En línea] <

regresar la intuición a sus orígenes, a su pureza original para recuperar el contacto con lo real. A principios del siglo XX no existía la certeza de hoy, pero Bergson ya se adentraba en diferenciaciones como las de memoria técnica (o constructiva) que se basa en la repetición y hábitos motores y la *memoria vital*, que revive un acontecimiento pasado en su originalidad única. Que constituye el fondo de nuestro ser, o que asocia a lo profundo de nuestro ser. Para analizar la memoria Bergson comienza por estudiar a los materiales no orgánicos que tienen capacidad de recuperar algunos aspectos prístinos tras haber sido alterados. Pero el pensador fue todavía más allá, lo que le llevará en 1976 a escribir sobre el tiempo y el cambio desde un punto de vista filosófico²³², algo que los sistemas filosóficos no habían tratado. Los métodos de la filosofía -la intuición- y de las ciencias de la naturaleza -el análisis-. El filósofo defiende la diferenciación de cada ser, pero el ser es difícil de determinar, y su manera analítica para determinarlo no llega a ningún lugar. Por eso defiende una filosofía -a la vez moviente- que puede penetrar en el murmullo impersonal de la vida profunda, donde el tiempo se vuelve eficaz.

El tiempo de Bergson parece ir desde la memoria del pasado -algo que no es nuevo, recordemos a Freud y su pulsión de vida- hasta las intuiciones, el futuro. Aunque no debemos olvidar que el futuro es una constante evolución llena de imprevisible novedad, creadora. Por eso el presente para Bergson es un presente espeso y a la vez elástico, que se dilata y va hacia el pasado y hacia el porvenir. Donde se mezclan las experiencias del recuerdo con la creación de las intuiciones. Así podríamos entender la intuición de Bergson, visionaria, donde el cambio único se estira tanto que se convierte en indivisible, donde lo llamativo e importante ya no es "algo que cambia" sino "el cambio mismo", donde la imagen que se transmite es más potente que el concepto -donde el signo se posiciona frente al símbolo. Colocando la imagen del "cambio" frente a la huidiza intuición. Y es entonces cuando Bergson cree que quizá podemos pensar en un universo de imágenes *per se*, más allá de una "conciencia imaginante" -como sucede con Sartre-. Un universo que Bergson visualiza como un "devenir sin soporte".

<https://es.scribd.com/document/341883342/Bergson-Henri-Materia-Y-Memoria-pdf> [Consulta: 10/9/2017].

²³² Bergson, H., 2013. *El pensamiento y lo moviente*, Ed. Cactus, Buenos Aires.

Bergson con su experimento intenta dar materialidad a lo inmaterial y no analizable, la intuición, como si comparando la memoria de los materiales pudiera explicarse la memoria del individuo, dándole igualmente veracidad en la experimentación, haciendo más real el análisis mismo. Pero lo curioso aquí, no es solo la analogía entre memoria humana y memoria material, que nos hace confirmar que en el antes y el después nos percatamos de lo importante, del cambio, sino que los artistas parecen literalmente materializar en sus obras el experimento de Bergson. Como si hoy fuera crucial que el material de las creaciones de los artistas demostraran el cambio, un cambio, deformándolo, troceándolo, reagrupándolo, en definitiva alejándolo de lo originario, de la primera experiencia que nos viene a la cabeza cuando estamos ante la obra. La intuición es un concepto de una significación poco definida, quizá porque se refiere a una facultad o forma de conocimiento que no cuenta con las categorías conceptuales, el razonamiento y la separación sujeto y objeto. Tiene sus raíces en el Romanticismo, aunque todavía hoy sigue abriendo debates interesantes. Pero para el filósofo Bergson, "la intuición es un suplemento, o "franja" alrededor del "núcleo brillante de la inteligencia científica". Sin embargo, nos permite captar lo que la inteligencia no consigue agarrar²³³.

3.4. Reacciones materiales en la era de las nuevas tecnologías.

Hemos visto cómo hoy el signo ha ganado terreno al símbolo a la hora de transmitir emociones profundas, y cómo la metáfora ayuda a que se produzca ese cambio de paradigma entre signo y símbolo. Que gracias a la confusión que se crea entre uno y otro, un mensaje menos trascendente del símbolo parece esconder una emoción profunda del signo. Hemos visto también cómo la función metafórica contribuye al engaño haciendo más real lo que no lo es tanto. Un cambio de información percibida, porque toda metáfora es, en última instancia, el acontecer de un acercamiento entre dos polos -dos ideas, dos objetos, dos palabras, dos tensiones- que generan una tercera: la propia metáfora. Si intentamos conseguirla con menos de dos elementos, porque en cuanto hay más nos encaminamos rápidamente al terreno de la alegoría. Pero lo metafórico, como bien sabían lo surrealistas, funciona por encuentro entre dos: un paraguas y una máquina de coser, por ejemplo. Es decir, parece haber

²³³ Bergson, H., 2007. *Creative Evolution*. Basinkstoke: Palgrave Macmillan. p.114.

una gran relación entre la creación metafórica, en cualquiera de sus grados - considerando que el grado máximo sería la total ficción y poca conexión con la realidad, pasando por lo surreal-, y cualquier intención de explicar con una narrativa un suceso dentro del arte. De esa manera, el arte actúa como una realidad mediadora. Una mediación para la cual la aparición de la conciencia es necesaria, no por el *análisis* que despierta la extrañeza, sino por la conciencia intuitiva, la que hace que recurramos a la intuición. Por ese motivo el *análisis* queda definido en términos de funcionamiento neurológico -que colecta y conecta información- para que después las metáforas sean posibles gracias a la *intuición*.

Si recordamos que el primer uso que tuvo la metáfora por parte de la ciencia fue el de "colmar un vacío lexical", y que a partir de entonces empezó a ser una herramienta imprescindible para denominar aquellas realidades indescriptibles o difíciles de delimitar por ser metafísicas; y que como hemos podido comprobar en estas líneas, la metáfora es el lenguaje que nos conecta con lo profundo del ser humano, nos quedamos con la sensación que debido al avance tecnológico y la constante abertura que se crea entre la información que percibimos, que ahora más que nunca necesitamos aplicar la función metafórica y la intuición, para ser capaces de manejar tanta información. Esta afirmación implica una cierta especificación, que va más allá de lo que Rosalind E. Krauss²³⁴ nos introdujo con su explicación de cómo maquillando una realidad se posibilita la convivencia de dos realidades, dos realidades presentadas conjuntamente en una realidad objetiva, como el ejemplo de lo místico junto a lo terrenal, aquí también expuestos con la ayuda de la obra de Turrell o Kapoor.

Cuando afirmamos que la metáfora y la intuición aparecen para hacernos ganar tiempo en el manejo de la información, está claro que hablamos en términos de eficiencia. Pero se trata de una eficacia que intenta rellenar angustiosos vacíos, unas fisuras que pueden darse por ejemplo entre cultura y naturaleza, entre animal y humano, entre la razón vital y la educación o la tradición; para conseguir bajar a la tierra lo divino, lo inabarcable, y por consiguiente la extrañeza. Dentro de todo este entorno, el artista asimila los nuevos medios de expresión y percepción, así como una nueva visión intuitiva. Entiende que debe buscar "lo sensorial" y para ello incluir lo siniestro en la obra material -papel, pintura, escultura, etc.-, con imágenes sensoriales. Porque ha aprendido de las

²³⁴ Op. Cit. Rosalind E. Kraus, La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.

nuevas tecnologías que lo sensorial es siniestro y lo siniestro es el error, la extrañeza es lo que aporta trascendencia a la obra. Así el artista consigue dar de nuevo trascendencia a la imagen convirtiéndola en "imagen sensorial". Una imagen sensorial que regresa a su estado de materia al ser dibujada, pintada o esculpida. La desmaterialización de la imagen de trascendencia regresa así a la materialización.

Cuando el *cambio* aparece en esas representaciones, éste aglutina todas las imágenes sensoriales. El feísmo, la deformidad, lo amoral, la inestabilidad temporal. Son imágenes sensoriales y siniestras para presentarnos alegorías que reconstruyen una renovada identidad, y así poder alcanzar de esta manera un nivel simbólico del lado oscuro de la condición humana. Un siniestro que, como se ha comentado, las imágenes consiguen recurriendo a lo informe de la metamorfosis o el antropomorfismo, que con ayuda de los nuevos medios pueden incluso conseguir una extraordinaria habilidad para dotar de vida a sus creaciones surreales. Convirtiendo fantasías y sueños angustiosos en obras de arte. Creaciones con las que nuestro cerebro reacciona de una forma más primitiva porque dotan de cualidades humanas a criaturas que solo pueden existir en nuestras pesadillas.

El elemento de trascendencia regresa a la materialidad gracias al reconocimiento del *cambio*. La actitud del artista ante el descubrimiento de "lo siniestro" que le proporcionan las nuevas tecnologías, consigue prolongar ese siniestro fuera de las tecnologías tanto es así, que encontramos casos superficiales donde lo siniestro –como una moda- se convierte en la misma temática, abarcando todas las disciplinas y los soportes materiales.

Se evidencia así que el móvil que sostenía los aspectos básicos de la percepción visual –luz, color, forma y función- sufre un desplazamiento en sus elementos. En el proceso de asimilación de las nuevas tecnologías en el arte, ha cambiado el elemento "función" de la imagen. Podemos decir de esta manera que "lo siniestro" lo aportan, o lo han aportado las nuevas tecnologías, consiguiendo del espectador unas reacciones ante la nueva manera de percibir la obra de arte, poniendo nuevamente carga psicológica. Formas construidas a partir de trocear otras formas. En las nuevas construcciones, informes, deformes, o reconstruidas, dan la sensación de ser la representación del alma del artista, alma máterica, alma que cae y se deforma como la carne muerta. Como si se tratara no de usar la materia para representar una emoción, sino como si al obra

fueran la emoción hecha materia, o como si el cuerpo del artista se hiciera emoción.

La contemplación del cuerpo, tal y como ha sido configurado canónicamente por la tradición, es cada día menos frecuente, aunque, la exhibición de cuerpos diferentes, cuerpos exóticos, cuerpos de la locura, ha conformado tiempos remotos una práctica de interés.²³⁵ En su *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault²³⁶ nos relata que la práctica de exhibir a los insensatos era una antiquísima costumbre medieval. Lo que vemos hoy son abundantes imágenes que desbordan el cuerpo, un cuerpo que ha dejado de ser una entidad estable y generadora de estándares para estar dominado cada vez más por la presencia de lo informe, por todo aquello que es susceptible de transformarse en excedente del cuerpo humano, en materia remanente. Como si los cuerpos contenidos y perfectamente sellados hubieran dado paso en los últimos años a una imagen corporal en la que lo más sobresaliente tuviera que ver con la preponderancia que alcanzan los espacios de intercomunicación y las materias que fluyen por ellos: los orificios y conductos que ponen en contacto el interior con el exterior y que permiten cruzar el umbral del espacio dentro-fuera, los residuos y los fluidos.

En los últimos 150 años el arte nos ha invitado a traspasar el umbral del cuerpo vivo, a visualizar el interior a través de alguno de sus orificios: desde *El origen del mundo* (1866) de Courbet²³⁷ a las últimas propuestas de Annie Sprinkle –donde vemos como la artista se introducía un aparato ginecológico en la vagina y daba la opción al espectador de inspeccionar su interior. En definitiva se trata de ejemplos que pretenden derribar fronteras entre el interior y el exterior del cuerpo para acceder a terrenos hasta entonces invisibles. A crear puentes que parecen mezclar los paradigmas de representación y de la emoción.

²³⁵ Catálogo de la reproducción de la exposición Entartete Kunst (Arte Degenerado) Altes Museum, Berlín, 1992.

²³⁶ Foucault, M., 2006. *Historia de la locura en la época clásica*. S.L. Fondo de cultura económica de España: México.

²³⁷ *El origen del mundo*, aunque hoy es una de las obras más importantes de Courbet, fue calificado por Maxime du Camp como el ‘gran fracaso’: «por medio de un extraordinario lapso de memoria, el artista, que había estudiado su modelo del natural, fracasó en la representación de los pies, las piernas, los muslos, el vientre, las caderas, el pecho, las manos, los brazos, los hombros, el cuello y la cabeza». Cit. en GARCÍA, M.A. «Residuos a favor de las cosas» en AAVV., *Cuerpos a motor*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1997, pp 67 – 68.

La visión del interior del cuerpo humano es cada vez más recurrente, y si es el exterior, vemos que algo pasa en el interior de éste. El cuerpo ya no sigue el mismo canon de representación, esa envoltura fuertemente normalizada a modo de rejilla de contención²³⁸ para presentarse como una materia abierta o descontrolada, que se puede explorar por dentro o que nos hace entender qué pasa por dentro, o que en la mayoría de los casos, se desborda hacia fuera, invitándonos a contemplar con ella la destrucción de sus propios límites. Se pierde la estructura bien cimentada para aparecer como fragmento o despojo, como rastro de lo que fue. En el Renacimiento se configuró el canon artístico a partir de un cuerpo que se reviste, un cuerpo concebido por superposición de capas que se iban colocando en el lugar adecuado para obtener un resultado armónico y compacto. En la actualidad, por el contrario, muchas de las manifestaciones artísticas consisten precisamente en desvestir ese cuerpo, en abrirlo para destruir la solidez de su fuerte configuración, en un afán de expansionar sus fronteras y vulnerar sus límites. Exposiciones recientes como *Post-Human*, FAE Musée d'Art Contemporain Pully/Lausanne (1992), *The Physical Self*, Boymans-van Beuningen Museum, Rotterdam (1992), *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, Whitney Museum, Nueva York (1993), *Hors limites*, Centre Georges Pompidou, París, (1994) o *Femininmasculin, Le sexe de l'art*, Centre Georges Pompidou, (1995) ponen de manifiesto que el interés por estos temas ha ido creciendo en los últimos años.

Todos estos desbordamientos o deformidades tan presentes hoy están muy cerca de la idea del 'cuerpo grotesco' estudiado por Mijail Bajtin²³⁹ en relación con el contexto cultural de François Rabelais y la cultura carnavalesca de la Edad Media y el Renacimiento. En el contexto medieval las imágenes del cuerpo grotesco las vemos básicamente en todo lo que de él escapa a la contención, en todas aquellas acciones que tratan de lo inacabado o inadecuado del cuerpo y de aquellas partes íntimas del cuerpo en las que se franquean sus límites, los orificios que dan acceso al fondo del cuerpo.

Frente a un cuerpo canónico perfectamente definido, cerrado y concreto, se nos presenta en el siglo XX, desde finales de la década de los 80, a una creciente

²³⁸ De las veinte pequeñas cajas elaboradas por Duchamp en las que miniaturizó sus obras hay una, la realizada para Julien Levy (1943), en cuya contracubierta incluyó un torso de mujer realizado en rejilla metálica. A través de ella se puede leer la inscripción 'El Tenedor del Caballero'. Duchamp presenta así una imagen en la que el cuerpo queda representado por las características que la tradición le atribuye: el ser, precisamente, una fuerte rejilla de contención.

²³⁹ Batjin, M., 1988. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid.

apuesta por una serie de cualidades -que resultan privilegiadas frente a sus cualidades opuestas: orgánico frente a inorgánico, animal frente a vegetal, animal frente a humano, mi interior frente a mi exterior, húmedo frente a seco, viscoso frente a fluido, pegajoso frente a no adherente, muerte frente a vida, enfermedad frente a salud, fealdad frente a belleza, exceso frente a moderación²⁴⁰.

La evolución vertiginosa del mundo tecnológico es también culpable de todas estas consecuencias. Las tecnologías no solo son causa de nuestra creación por la metáfora, sino causa de nuestra angustia existencial (profundizaremos en el siguiente capítulo sobre el entorno social), angustia e incapacidad por abarcar un sentido al entorno veloz y voraz. La angustia literalmente se hace materia, una materia que desborda, una acción que hace veraz del entorno, "la reafirmación del engaño" es la obra de arte, la incrustación del engaño en la "realidad bruta²⁴¹" como por arte de magia.

Más recientemente lo hemos podido comprobar este año (2017) en la Bienal de Venecia. En la gigante instalación del pabellón Italiano comisariado por Cecilia Alemani, los artistas Giorgio Andreotta Calò, Roberto Cuorgi y Adelita Husni-Bey pretenden demostrar "una nueva fe en el poder transformador de la imaginación", como reza el inicio del texto explicativo. A través de referencias a lo fantástico, la fantasía y la fábula convierten el arte en una herramienta que consigue hacer más real lo mágico, de tal manera que el espectador pueda habitar el entorno en esa multiplicidad.

El título de la exposición está tomado del libro *Il mondo magico* del napolitano Ernesto de Martino, quien realizó investigaciones seminales sobre la función antropológica de la magia. De Martino, pasó años estudiando una variedad de rituales, describiéndolos como un medio a través del cual los individuos tratan de recuperar el control en tiempos de incertidumbre y reafirman su presencia en el mundo. *Il mondo magico*, escrito durante la Segunda Guerra Mundial y publicado en 1948, marcó el comienzo de una serie de reflexiones sobre un conjunto de creencias, ritos y mitos que Martino continuó explorando durante décadas, como se puede ver en su "Trilogía Souther (*Morte e pianto rituale, Sud e*

²⁴⁰ Miller, W.I., 1998. Anatomía del asco, Taurus, Madrid, p. 67.

²⁴¹ Concepto de Umberto Eco, ibidem Aniela Jaffé, p. 231.

magia, La terra del rimorso) y la colección de retorcimientos publicados póstumamente como *La fine del mondo*.



Roberto Cuoghi en la instalación *Il mondo magico*.

Dentro del paisaje del arte italiano contemporáneo, Andreotta Calò, Roberto Cuoghi y Husni-Bey usan la magia como un dispositivo cognitivo y expresivo para reconstruir la realidad. Figuras que representan las imágenes de Jesucristo en la cruz, siendo analizadas y diseccionadas, como si de una cirugía ambulante se tratara, materializan una ficción, presentándolas como un estudio real, desde la consciencia de que se trata de un engaño, el engaño del pasado traído al presente. El eterno engaño de nuestro cerebro materializado en la obra. Se van forjando cosmologías personales complejas, donde cuerpos deformes transmiten la conexión a lo sensorial de la obra.



Detalles de la instalación *Il mondo magico*.

La instalación aparece con imágenes cargadas de siniestro, abriendo el vacío entre la denotación y la connotación, consiguiendo la extrañeza del entorno, con grandes y complicadas máquinas que parecen destinadas a hacer atroces experimentos. Se extiende de manera brutal el concepto de pulsión de muerte Freud en la deformidad y extrañeza de los cuerpos. Cuerpos que nos recuerdan a la crucifixión nos recrean en la confusión entre ser vivo / objeto. Lejos de ser referencias al simple análisis del crucifijo de Jesucristo –a quien solo se asemejan por tener los brazos colocados en cruz- nos remiten más a las imágenes de los cuerpos deformados que sufrieron en las cremas o experimentos del holocausto. Cuerpos demacrado y momificados, realizados con tanto virtuosismo que a primera vista podríamos pensar que en un tiempo pasado estuvieron vivos.

El texto de Cecilia Alemani continúa desgranado que “para estos tres artistas, lo mágico no es un escape a las profundidades de la irracionalidad sino una nueva forma de experimentar el mundo. Y si bien no comparten ninguna tendencia estilística particular, sí comparten el impulso de desarrollar universos estéticos complejos que evitan la narrativa de estilo documental que se encuentra en el núcleo del arte más reciente (...). *Il mondo magico*, por lo tanto, ve al artista no solo como un fabricante de obras y objetos, sino sobre todo como guía,

intérprete y creador de mundos posibles". Al igual que los rituales descritos por Martino, las obras de Andreotta Calò, Cuoghi y Huni-Bey presentan situaciones de crisis que se resuelven mediante procesos de transfiguración estética y extática. Si uno mira de cerca, estas obras ofrecen la imagen de un condado, tanto real como imaginario, donde las antiguas tradiciones conviven con nuevos lenguajes y vernáculos globales, y donde la realidad y la imaginación se funden en un nuevo mundo mágico. Sus obras reinventan la realidad, a veces a través de la fantasía y el juego, a veces a través de la poesía y la imaginación. Esto no es un escape a las profundidades de la irracionalidad, sino más bien una nueva forma de experimentar la realidad. Pero sobre todo, una conciencia de los límites de nuestra percepción, que permite engañarnos a nosotros mismos, haciendo más real esa ficticia realidad.

Lo vemos también en la doble exposición *Tesoros del naufragio de lo increíble* del británico Damien Hist, que tiene lugar en Venecia -Fundación Pinault y Palacio Grassi- durante la misma Bienal. En dos capítulos Hist nos presenta esculturas supuestamente recuperadas al mar como si de un tesoro se tratara. En la exposición va presentando las esculturas mitológicas llenas de coral y otros elementos como si realmente hubiera pasado el tiempo, lo cual se encarga de verificar con imágenes fotográficas del supuesto descubrimiento. Incluye también carteles que explican una larga historia que podemos resumir del siguiente modo: hace 2.000 años, un turco llamado Cif Amotan II, antiguo esclavo del imperio romano convertido en rico comerciante, fletó un barco llamado "El Increíble" para transportar su colección de tesoros artísticos de todos los confines del mundo. La nave naufragó, y su fabuloso cargamento se hundió en el fondo del mar, donde fue descubierto en 2008, y después recogido y llevado a Venecia para esta exposición. A cualquiera que posea unas mínimas nociones de historia este relato le parecerá una acumulación de despropósitos e inverosimilitudes, por lo que el espectador pronto entiende que el artista pretende "engañarle".



Damien Hirst, *Proteus*.



Damien Hirst, *Guerrero*.



Joan Fontcuberta, *Centaurus Neandertalensis*, serie *Fauna*, 1987 Fotografía.

Llegados a este punto, nuestras referencias a Joan Fontcuberta son inevitables. Por un lado en la serie *Sputnik*²⁴², donde el artista pretendía convencer al espectador que los rusos habían perdido un astronauta en su viaje a la luna, y que con intención de preservar el honor del país intentaron esconderlo, manipularon fotos y diferentes pruebas. Sería Fontcuberta quién se encargaría de ello, creando así la obra que reafirmaba el engaño. Lo mismo sucedía con la serie *Fauna*, donde hacía creer al espectador que existían animales imposibles y que habían sido descubiertos recientemente. La confusión era evidente, así lo describía el propio artista: "Cuando presenté *Fauna* en el Museo de Ciencias Naturales de Barcelona, vi a una familia mirando las fotos de estos animales de fantasía. El padre dijo: "Es tan bueno que hayamos venido aquí. No tenía idea de que estos animales existían. Son increíbles. El hijo lo miró y dijo: "Pero no son reales, papá". ¡Son falsas! "El padre se enfadó, le dio una bofetada en la nuca y

²⁴² Fontcuberta, J., Fundación Sputnik. [en línea] <<http://web.archive.org/web/20101104061053/http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/sputnik.html>> [consulta: 1/09/2016].

le dijo que, dado que están en un museo, deben ser reales. Fue interesante para mí que el niño no haya sido educado en la verdad del museo; él no fue pervertido por la cultura. Esta es una preocupación política muy importante”²⁴³. La materialización del Fontcuberta era exquisita y realmente creíble si el espectador no tenía la suficiente cultura y sensibilidad como para detectar el fraude.

No sucede lo mismo con Hirst. Por un lado está la intención de dejar claro que es *fake* –falso- desde el principio. Lo vemos en la exagerada saturación de los colores con los que simula los corales, cambios de texturas que no coinciden con el cambio de los colores, dimensiones monumentales imposibles de mantener enteras en el mar, o incluso de crear en la época a la que hace referencia. Así lo vemos en el coloso de bronce de 18 metros, que ocupa el atrio del Palazzo Grassi, inspirado en el protagonista del cuadro *El fantasma de una pulga*, de William Blake. Reproduce casi literalmente la pequeña pintura realizada en 1820, aunque Hirst presenta la monstruosa cabeza reposando a sus pies, supuestamente desprendida en la barahúnda del naufragio.

El engaño en Hirst es descarado, como cuando pillas al mentiroso y éste se ríe como si poco le importara haber sido cazado. Sus obras no expresan lo mismo que Fontcuberta, no lo consiguen. Quizá solo le interesa mostrar la importancia de la mentira. Tras subir las escaleras del edificio nos esperan las imágenes de un falso documental que muestra cómo las piezas fueron rescatadas de las simas abisales, cubiertas de corales, esponjas, percebes y otras adherencias marinas. Un filme magníficamente realizado que parece ir completamente en serio. Pero el eclecticismo espacio-temporal de las piezas expuestas –obras que parecen seguir patrones del arte mesopotámico, egipcio, griego, romano, chino, indio o azteca– desmiente toda posibilidad de que semejante colección hubiera estado reunida en el siglo I después de Cristo.

La redundancia del engaño llega cuando estamos frente a una Andrómeda atacada por un monstruo marino que es el *Tiburón* de Spielberg, a un busto egipcio sospechosamente parecido a Pharrel Williams o a sendas versiones en bronce de Mickey Mouse, Goofy y Mowgli con el oso Baloo. Tras una lectura

²⁴³ Fontcuberta, J., 2016. “La mitad invisible- Fauna de Joan Fontcuberta”. [en línea] TVE, 13 de septiembre. <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-fauna-joan-fontcuberta/3719817/>> [consulta: 1/10/2016].

más entretenida averiguamos que el nombre del coleccionista, Cif Amotan II, es en realidad un anagrama de la frase *I am fiction*, yo soy ficción.



William Blake, *El fantasma de una pulga*, (cerca de 1819-20)



Damien Hirst, *Demonio con cuenco*, en el vestíbulo del Palazzo Grassi de Venecia.

Todo esto nos hace pensar que la reivindicación de lo falso es una realidad, no solo como temática de una exposición (tanto en Hirst como en Fontcuberta) o como oportunidad de presentar la deformidad y lo siniestro (más evidente en el español), sino con la realidad con la que vamos a convivir, la de que todo es posible gracias a la facilidad en que las tecnologías convierten en real la ficción. Lo siniestro lo encontramos en los cuerpos que aparecen deformados por el efecto del paso del tiempo, o por las diferentes metamorfosis que el artista aplica a las esculturas "mitológicas", aunque también por algo mucho más sutil, la sensación de que hoy en día el límite para crear solo está en la imaginación, porque las nuevas tecnologías y el poder económico lo pueden conseguir todo. Tolstoi decía "Lo que pienses hoy, lo harás mañana".

El arte se nos presenta acompañado de una complejidad poética, en gran medida causada por las habilidades técnicas que se le prestan al artista en torno a la manipulación en la representación para conseguir ese engaño, y por la creación de ficciones que nuestra condición humana necesita. Es en esas condiciones de información omnipresente y de falsedad de la comunicación, virtual o tecnológica, donde se origina la extrañeza. Ante un mundo en el que no se reconoce, un mundo de lo desconocido, el artista está a disgusto, en constante tensión. Por eso la narrativa y la metáfora son fundamentales en su proceso de creación, puesto que hacen posible que ese engaño nos comunique, ante la obra de cada uno de los artistas seleccionados, con una tensión determinada que en definitiva nos introduce lo siniestro y con este la trascendencia.

4.2_ Conexiones siniestras con las obras de Arte-media:

La investigación de materiales y nuevas técnicas acabo haciendo que los escenarios ampliados fueran combinaciones muy variadas, tanto plástica como conceptualmente. Comenzamos a describir la exposición por las salas 4 y 5, donde "lo sensorial" es más eficiente gracias a la presencia de las nuevas tecnologías, y al efecto de desmaterialización y masiva información que estas implican. Posteriormente, se procederá a analizar las diversas conexiones con el resto de la obra material –papeles perforados, resinas, polietilenos, etc.-, también cargadas de siniestro, ya que como hemos descrito, el artista – inconscientemente- percibe que despertando la intuición consigue tocar los resortes necesarios para provocar la percepción de lo sensorial también en la obra material. Estas instalaciones están contenidas en las dos últimas salas (4 y 5), a excepción del video *Inteligencia emocional #3* proyectado en la sala 3, que comentaremos en el apartado siguiente por sernos más útil para entender la importancia de "lo informe" en lo sensorial.

4.2.1_ Screen Shapes y la intrascendencia de las imágenes (sala 4).

Al entrar en la sala cuatro nos encontramos una serie de instalaciones colocadas conjuntamente que interactúan entre ellas con sonidos, imágenes, vídeos proyectados y esculturas. Todas al mismo tiempo. Un intencionado abigarramiento de información que nos obliga a utilizar todos nuestros sentidos y aún así da la sensación de que nos perdemos información. Los sonidos y las luces nos obligan a mover la cabeza de un lado a otro como si se tratara de un partido de tenis, un partido donde en lugar de perseguir la pelota nuestra mirada busca las imágenes de video que se activan y desactivan intercaladamente, avisados antes por el sonido envolvente que las acompaña. Nunca conseguimos captar el contenido de las piezas en su conjunto. Es el claro ejemplo del nuevo escenario interdisciplinar, que se expande físicamente y que hace expandir los sentidos necesarios en la nueva visión. La consideración de la temporalidad se hace presente enseguida, porque en las tres videoinstalaciones

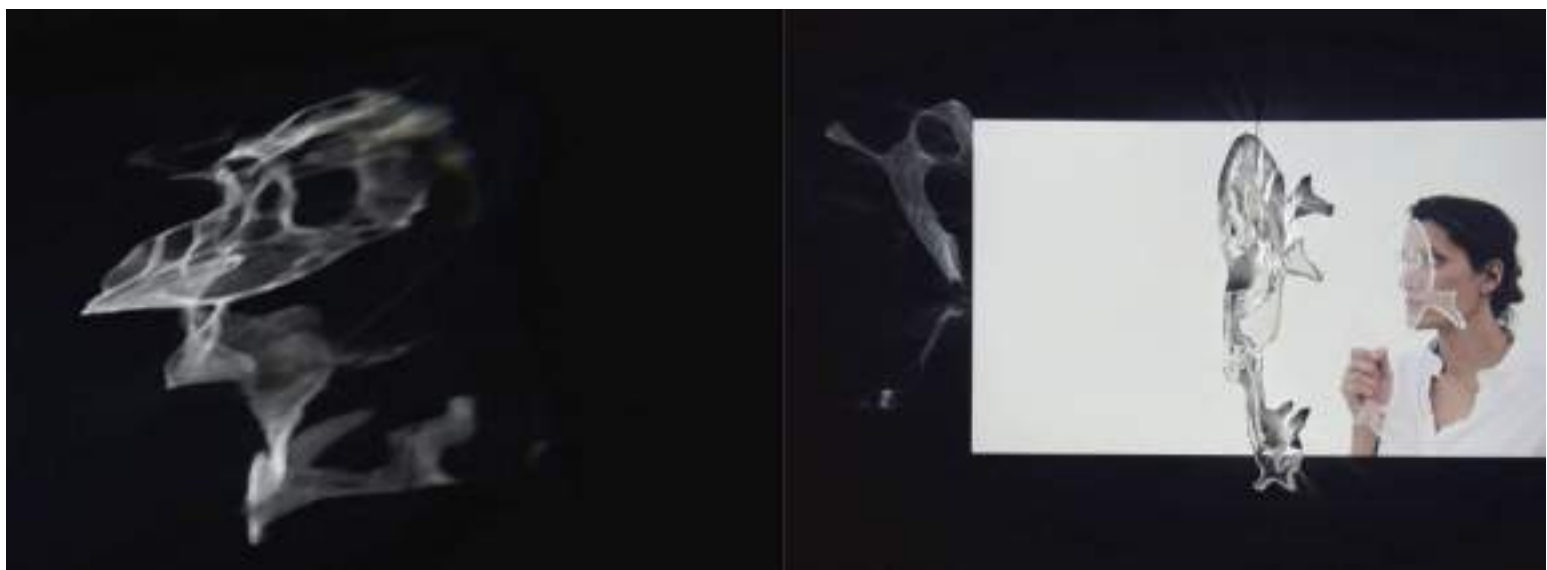
con *Screen Shapes*, la información ofrece intercalada. A primera vista solo reconocemos que se trata de gente que habla fuerte, o incluso grita, gente que defiende sus ideas con cierto grado de tensión, aunque con diferentes estados de ánimo, y diferentes puntos de vista. Cuando una instalación proyecta vídeo en una zona de la sala, las otras se pueden quedar en una luz blanca y sin sonido. En esas instalaciones, que ahora están en *mute*, la luz blanca proyecta sobre la pared, el juego de sombras perfectamente contrastadas, del elemento moviente, colocado entre proyector y pared.

Los gritos desconsolados, enfurecidos o arrogantes, según sea al video que corresponden, sirven de reclamo a nuestra mirada, pero seguiremos teniendo la necesidad de continuar mirando las sombras que se crean en la video instalación que no proyecta información de video, que solo se interrumpirá según la intensidad del sonoro discurso que se da en otro de los focos de interés. Durante las proyecciones también contamos con un elemento de distracción, aunque en este caso, en vez de la sombra es la luz la que despistará al espectador. Luz que resulta del reflejo sobre *la forma* y que rebota sobre la pared.

Se trata de una instalación de instalaciones donde toma cuerpo la dimensión fractal o expandida, quizá entre la escultura y el teatro, donde el espectador activa por sí mismo la "maquinaria escénica" que ello comporta. De esta manera se consigue posicionar al espectador como sujeto activo, donde el tiempo le permite no solo mirar, también imaginar, opinar, construir, incluso crear metafóricamente lo que él mismo está mirando en su intento de unir y formar un todo para dar sentido a lo que ve. Se mezclan signos y símbolos; se mezclan signos de miedo o sufrimiento, como podrían ser los gritos casi llorosos de una de las protagonistas, o gente huyendo en masa, con símbolos que hablan de política y de fronteras entre países. Significados en definitiva, que en este caso pretenden remarcar directamente el engaño que provocan las nuevas tecnologías. Para ello, los discursos que salen de los vídeos proyectados son tres diferentes puntos de vista que giran en torno al problema de los refugiados. Por un lado imágenes de los defensores del *Brexit* que argumentan los problemas de acumular inmigrantes indocumentados; por otro aparece Donald Trump que por aquel entonces, incluso antes de ser presidente de los Estados



Detalle del abigarramiento en la sala 4.



Detalle de la luz proyectada al chocar contra la forma de epoxi de cristal en el momento en que el vídeo proyecta imagen.



Screen Shape #2. Proyección de video sobre forma recortada en resina de cristal, y juego de luces reflejada sobre la forma sobre la pared.



Detalle de las luces y sombras de uno de los *Screen Shapes* sobre la pared.

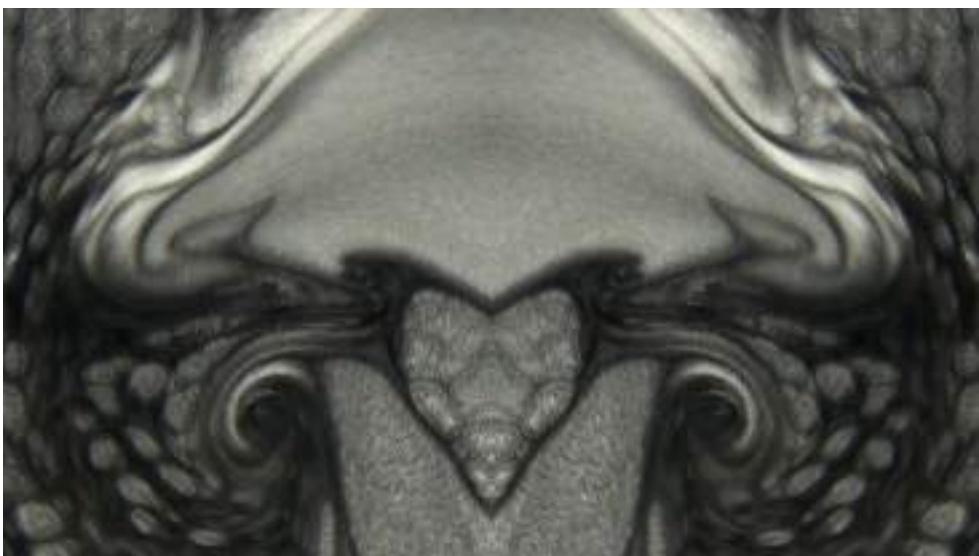


Unidos, ya enumeraba los errores que cometía Angela Merkel al facilitar la entrada de refugiados provenientes de Siria; y por último, en una tercera instalación, se nos pone frente a unos residentes de Grecia que se quejan con desgarró de los nuevos visitantes, que se instalan en sus tierras y les hacen la vida menos cómoda de lo que era antes. Pero desde un principio, la intención de estas instalaciones es que el espectador no sea consciente de quién sufre en el vídeo proyectado, el que narra o el individuo que sale en la narración, es más, ni siquiera si tienen derecho a sufrir.

Para crear tal confusión había que “hacer bello lo siniestro”²⁵⁴. Por ese motivo, entre el proyector y la pared sobre la que se proyectaba se colocaron unas figuras transparentes que conseguían crear un juego de luces exageradamente bello, que atrapa de manera inmediata la atención del espectador, sin darse cuenta de que en realidad se trata de siluetas de niños, hambrunas y exilios, imágenes que representan haber sido recortadas del mismo plasma del televisor. Una confusión entre lo real y la ficción, una imagen que pasa casi desapercibida cuando se presenta frente al impacto sensorial que la acompaña. Como si se tratara de una metáfora de ese tamiz que es la pantalla del ordenador o de nuestros televisores, que dulcifican una realidad muy cruda, la que se nos presenta todos los días en los informativos, con el brillo que emite el propio interfaz. Una belleza que se desvanece solo cuando los gritos de tormento suenan nuevamente en otra proyección que se intercala para hacernos torcer el cuello, sin siquiera acabar de ver el contenido del video que hemos comenzado a ver.

En la misma sala el video *Hauptpunkt* ocupa toda una pared de 5 x 8 metros, como si la sala se abriera a un “nuevo mundo”. Es la única pieza no realizada ex profeso para esta exposición. Fue producida en 2014 para la exposición Pareidolia que tuvo lugar en el Museo Es Baluard de Palma de Mallorca. Se incluyó en la exposición porque tras los primeros bocetos y pruebas para *Luz. La sombra del tiempo*, todo parecía tener un origen en este.

²⁵⁴ En esta definición ya existe el cambio de paradigma, porque “hacer bello lo siniestro” o “bonito lo feo” implicará dirigir nuestra mirada a otro punto de atención, de el vídeo a otro elemento incorporado a la instalación.

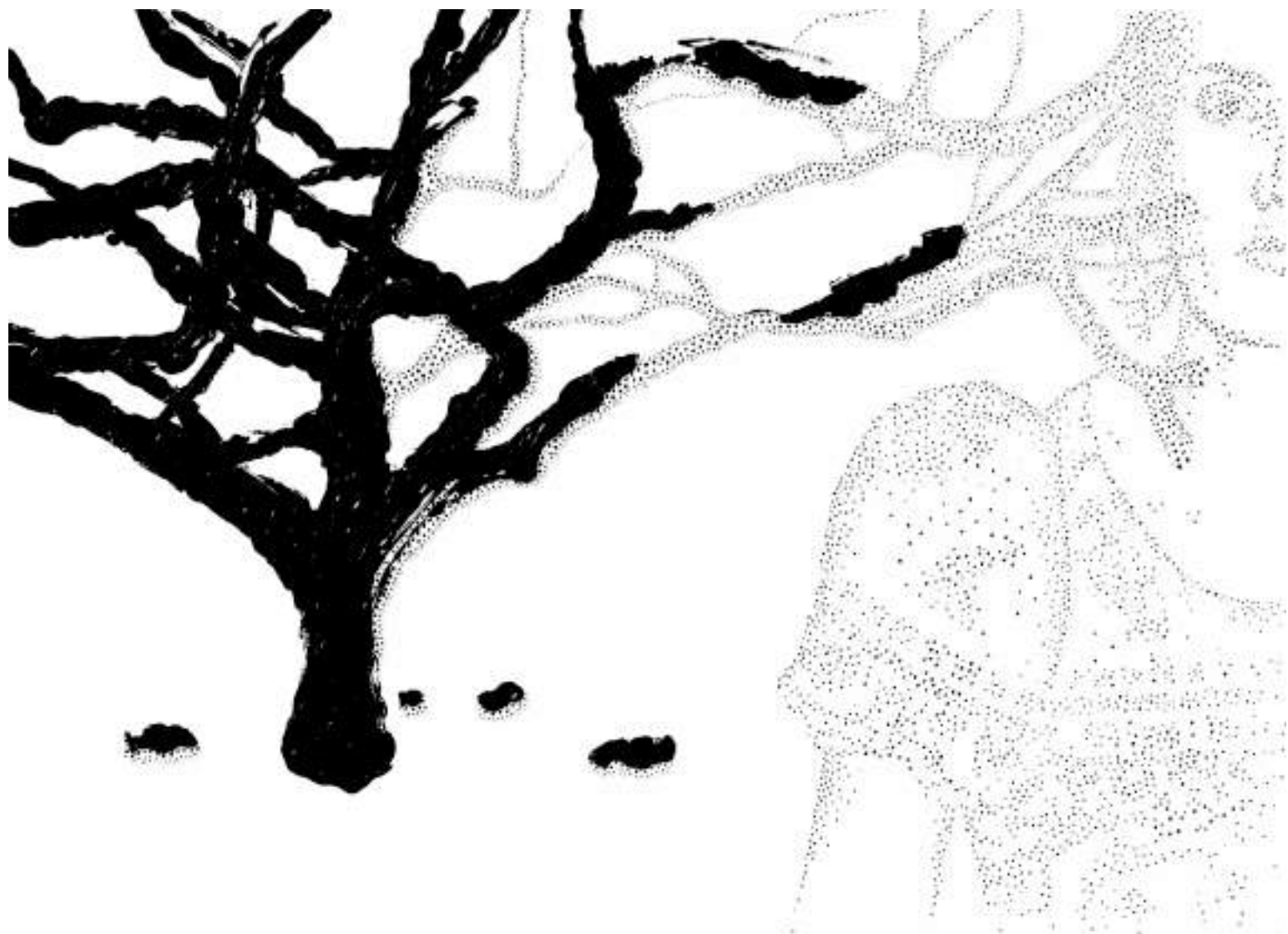


Hauptpunkt, 2013. Video 4'

Hauptpunkt es otra metáfora, en este caso del paisaje como ser humano, pero en el vídeo fluye una masa dúctil, maleable, mutante y polimorfa, donde se le da un trato al material que más tarde daría lugar a la serie "Sights and Shadows" (2015), no incluida en esta exposición. Aunque muy presente, puesto que se trata de una serie que convierte al hombre y al paisaje sobre el que se extiende, en seres y en lugares mucho más pesados, en sujetos, objetos y contextos que cargan con la materia que se les incorpora, materia inerte que aparece viva y seres vivos que parecen materia sin vida. Seres que plantean o se plantean los miedos, las dudas, los problemas y las imperfecciones, con todos esos lastres que van dejando sobre nuestros hombros el exceso y la injusticia permanente e incontrolable en los que se halla sumida nuestra contemporaneidad. Paisajes que se dibujan con la inmaterialidad de los agujeros, mientras que las sombras son las que aquí aportan la materia.



Montaña #3. Serie: *Sights and Shadows*. Papel perforado y caucho.



Sin Título. Serie *Sights and Shadows*. Paper perforado y caucho.

4.2. 2_ Paisaje de luces y la amplificación de los sentidos (sala 5).

Finalmente, en “Bosque de luces y sombras” (2016) de la última sala, llegó el reto de hacer convulsionar al espectador con ayuda del collage expandido de una videoinstalación de gran formato y participativa. Aquí la única imagen referencial son los árboles gigantes de polietileno, vacíos de información relevante, la imagen sin trascendencia. Solo luces y sombras acompañadas de una polifonía de Cristóbal de Morales, seleccionada no por el significado simbólico²⁵⁵, sino porque probablemente el espectador lo asocie a recuerdos del pasado, de la antigüedad, de la historia, que le ayudarán a entrar en trance: en esa trascendencia de lo sensorial y del engaño que se crea en nuestro cerebro.



²⁵⁵ De acuerdo al modelo evolutivo la polifonía era una parte importante de un sistema de defensa de los homínidos.

Nuevamente se intenta integrar al espectador en el seno del bosque. La luz filtrada que permanece en las ramas del árbol de es la misma que emana en el video de "*Hauptpunkt*" introducido en la sala anterior. Proyectando el vídeo del fluido sobre la estructura en tres dimensiones de los árboles de polietileno de 6 metros da la apariencia de un bosque donde los árboles son fantasmagóricos. Una masa que alumbra el árbol con luces blancas y negras que a su vez proyectan formas cambiantes, como los flujos internos que ascienden y descienden por el tronco y por las ramas. Un foco tan débil como poderoso, una luz que tiene cierta dificultad para iluminar lo superficial y que, sin embargo, es capaz dar visibilidad al conocimiento que habita en el interior de este singular bosque y del que lo habita.



Bosque de luces y sombras, 2016. Proyección de vídeo sobre árboles de polietileno. 600 x 1200 x 800 cm.

Levantar el velo de la ignorancia, o como diría Maillard, "proponer esa mirada que reconoce relaciones no convencionales entre las cosas y la conciencia". Acercarse a lo interno, conocer la arquitectura que apuntala nuestro ser y el espacio en el que nos desenvolvemos. Como dice el comisario de la exposición Fernando Gómez de la Cuesta, "describir el ritmo de los flujos que nos nutren, la cadencia de la circulación que nos compone, los pilares que nos mantienen erguidos y los elementos que nos integran, algo que es estructura pero, también, respiración y latido"; o según María Zambrano, algo como "El corazón, centro que alberga el fluir de la vida, no para retenerlo, sino para que pase en forma de danza, guardando el paso, acercándose en la danza a la razón que es vida".²⁵⁶ Un mundo donde los símbolos y los signos se confunden para hacernos sentir las emociones más intensas.

4.3_Conexiones siniestras en el regreso a la materia. Lo siniestro en la materia.

En las obras que se muestran en *Luz. La sombra de tiempo* sigue estando esa dicotomía entre lo bello y lo siniestro tan presente en mi obra. En ese sentido, la exposición es un itinerario donde la sorpresa y el misterio, de nuevo como lugares fronterizos, cobran una gran importancia. La naturaleza y la luz están constantemente presentes como referente y como concepto para conseguir dicho objetivo, intentando no caer en tópicos tecnológicos, incluso a la hora de pensar en la obra no tecnológica que transmitiera también "lo sensorial". Llevaba ya tiempo incorporando imágenes deformadas, semifluidas, o construidas a partir de trozos de otras imágenes, tanto en mis vídeos como en los papeles perforados, mucho antes de pensar utilizarlos como ejemplo para esta investigación. Por ese motivo me resultaba especialmente interesante comprender por qué en ese análisis de la propia condición humana tan presente en mi obra, que deambula entre la duda y la angustia, entre lo físico y lo anímico, eran tan útiles para poder transmitir todo lo que necesitaba.

Sabemos que las nuevas tecnologías se mueven en un lenguaje siniestro, entre otras cosas, al proporcionarnos la confusión entre realidad y ficción; y que el artista siempre ha ido detrás de los nuevos avances, pero hoy, además de utilizar las tecnologías como herramienta, asimilamos la carga de su lenguaje y

²⁵⁶ Zambrano, M., 1977. *Claros del bosque*. Seix Barral: Barcelona, p. 64.

la importancia de este lenguaje como transmisor de sensaciones -más que contenedor de imágenes e historias. Una carga que puede estar presente no solo en los medios tecnológicos sino también en los físicos, gracias a la ficción que se crea gracias a las metáforas en los dibujos, cuadros o cualquier soporte, deformando cabezas, amputando brazos y todo tipo de extrañeza que se nos ocurra. Siempre que recurramos a lo deforme y al alejamiento de la belleza nuestra intuición lo reconocerá y reaccionará.

Hasta ahora la materia aparecía en mis trabajos dibujada, como un deforme dibujado, caricaturizado. Pero teniendo en cuenta que hoy los conceptos se mezclan, de la misma manera que el signo y el símbolo se mezclan, fue interesante aplicar las definiciones de siniestro de Freud²⁵⁷ en torno a la materia, tan utilizadas aquí, donde se nos sirve para explicar que la carga de siniestro en los muñecos autómatas o en las figuras de cera por ejemplo, aparece por que nos hacen dudar si son solo objetos o si en realidad están vivos. De esta manera, el objetivo era conseguir que la materia real utilizada en la fabricación de la obra –papel, resina, poliuretano, caucho, etc.-, también pudiera facilitar ese lenguaje siniestro a partir de lo sensorial y lo sensacional más allá de la representación. En este caso, en lugar de una confusión entre realidad y ficción, parecía que debía tratarse de una confusión entre objeto inanimado y ser vivo.

4.3.1 _ Los papeles perforados. Confusión entre objeto y ser vivo (sala1).

De todo lo que se presenta en *Luz. La sombra del tiempo* es la técnica de perforar el papel la que llevo más años trabajando. Siempre se han descrito como una reflexión íntima sobre la condición humana, sobre las dudas y angustias que acompañan las decisiones y las acciones de todos los días. Se trata, en buena medida, de un análisis de los recodos sombríos de la existencia humana, una meditación plástica sobre la identidad contemporánea, cada vez más difícil de definir, eternamente entre la indecisión y el error. En los papeles especialmente

²⁵⁷ Freud, S., *Lo siniestro, seguido de ETA. Hoffmann El hombre de la Arena*. op. cit., p. 18. “E. Jentsch también destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la “duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”, aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas sabias y los autómatas”.

se subraya el *punctum*²⁵⁸, el estigma de lo real por medio de una trama en la que se proyecta mi propia imagen, poniendo la mujer en esa abertura, en el vacío. Un cuerpo de mujer –además reafirmado y respunteado–, que pretende dejar claro que es posible crear una historia diferente “pero igual”, esto es, que cabe dar cuenta de la pulsión de muerte sin caer en el imaginario patriarcal o recurrir a la teatralización, acercándose a la experiencia de las alucinaciones *autoscópicas*²⁵⁹. Oliver Sacks indica que el doble autoscópico es literalmente una imagen especular de uno mismo, con la derecha transpuesta a la izquierda y viceversa, como el reflejo que un espejo haría de las propias posturas y actos. El doble es un fenómeno puramente visual, sin identidad ni intencionalidad propia. No tiene deseos ni toma iniciativas; es pasivo y neutral. En cierto sentido, lo que *hacen* las imágenes y proyecciones de mi cuerpo tiene que ver más con la *heautoscopia*, una forma extremadamente rara de la autoscopia, donde hay interacción entre la persona y su doble. El doble *heautoscópico* es capaz de hacer, dentro de unos límites, lo que se le antoje o puede permanecer inmóvil, sin hacer absolutamente nada, aunque, con frecuencia, puede provocar pánico²⁶⁰. Aquí se reformula el tema del *doppelgänger*, un ser que en parte es uno mismo y en parte Otro, un motivo que ha tenido gran repercusión en el campo literario y en la estética gótica, sublimando las visiones de lo catastrófico para derivar hacia configuraciones más enigmáticas.

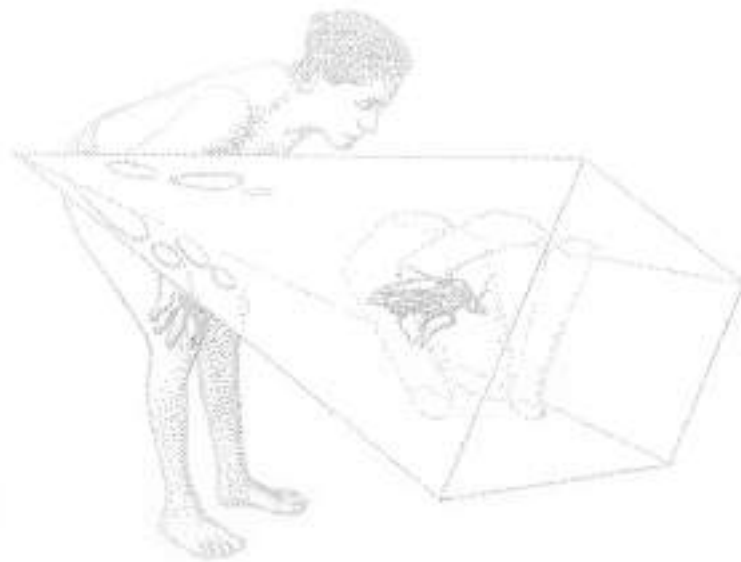
²⁵⁸ Derrida, J., 2005. “Las muertes de Roland Barthes” en *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pretextos: Valencia, p. 87. “Teoría contrapuntística o desfile de estigmas: una herida se abre sin duda en el punto de su singularidad, en el instante mismo (*estigma*), en su punta. Pero *en el lugar* de este acontecimiento, se abre paso, por la misma herida, la substitución que se repite en ella, y que sólo conserva de la insustituible un deseo pasado”.

²⁵⁹ Sacks, O., 2013. *Alucinaciones*, Ed. Anagrama: Barcelona, p. 271. “En su deliciosa historia de la migraña: “Migraine From Cappadocia to Queen Square”, Macdonald Critcheley describe este fenómeno en el gran naturalista Linneo: “A menudo Linneo veía a “su otro yo” paseando por el jardín en paralelo a sí mismo, y el fantasma imitaba sus movimientos, por ejemplo, agacharse para examinar una planta o coger una flor. A veces su otro yo ocupaba su asiento en el escritorio de la biblioteca. En una ocasión, mientras hacía una demostración a sus alumnos quiso ir a buscar una muestra a su habitación. Abrió la puerta rápidamente con la intención de entrar, pero se detuvo enseguida diciendo: “¡Ah! Si ya estoy ahí”.

²⁶⁰ *Ibidem*, Sacks, O., 2013. *Alucinaciones*. Op., cit. P. 275. “La *heautoscopia* dobla la propia identidad, se burla de ella o la roba, puede suscitar sentimientos de miedo y horror y provocar impulsos y actos desesperados”.



Sin título. Serie: *Real VS Realidad*, 2016. Papel perforado, 32,5 x 46 cm.



Sin título. Serie: *Real VS Realidad*, 2016. Papel perforado, 32,5 x 46 cm.

Desde mis inicios, sin entender el por qué, pensaba que mis papeles perforados obsesivamente por alfileres, podían ser entendidos desde dos puntos de vista: "Por un lado los referentes -agua, maleta, tubo, silla, mosca, mujer, etc.- están contando algo dentro del rectángulo definido por el papel. Algo que está abierto al mundo de la libre interpretación. Pero por otro lado está el lenguaje en que me muevo. Un lenguaje subliminal. Un lenguaje que habla de lo bello pero sobre todo que te comunica con lo siniestro. Un ejemplo de esta sensación de siniestro a la que he recurrido durante años la hemos descrito ya aquí -en el segundo capítulo-; surge cuando lo que se presenta ante nuestros ojos parece vivo en realidad está muerto, como ocurre con las figuras de cera o los muñecos autómatas. O viceversa, cuando algo que debería estar vivo en realidad es objeto, como pasa con un brazo amputado, por ejemplo. Hoy se que la *inquietante extrañeza* a la que me remitía tiene que ver, según Freud, con algo que ha sido reprimido y ha retornado: lo hogareño-familiar no puede, finalmente, ocultar la dimensión pulsional y, al mismo tiempo abismática, de los complejos infantiles. Por eso no son precisamente juegos felices los que encontramos en los papeles, en ellos se detecta el peligro, la soledad y el silencio. Las emociones no tienen carne, como el alma o lo espectral, y en los papeles los impulsos emocionales *perforan* la superficie blanca para transparentar y encarnar en una invocación más táctil la angustia.

Esta búsqueda permanente de lo sensitivo, de la certeza y de lo incierto, también afecta al tema en los papeles seleccionados para esta muestra; elementos que representan la ambigüedad de la percepción visual y de las nuevas tecnologías, o cómo la luz puede convertirse en sombra, o cómo cada uno de nosotros percibimos de forma diferente todo lo que sucede, cómo las nuevas tecnologías nos engañan desde su apariencia de verdad, interponiéndose entre nuestra percepción y la realidad, modificándola y modificándonos, cuando su intención primera parecía ser, simplemente, transmitirla. Por eso se introdujeron prismas de proyección, dispositivos, interfaces, pantallas y otros elementos que vienen a completar un imaginario ya habitual en mis papeles perforados, como son las moscas o los autorretratos.

La confusión entre objeto inanimado y ser vivo empieza a vislumbrarse ligeramente ya en los papeles de la primera sala. Desde los inicios de mi carrera artística todos los papeles se van enlazando en series que tienen una



Prisma de proyección, 2016. Vidrio float. 27 x 25 x 19 cm.

continuidad bastante lógica tanto a nivel formal e iconográfico, como en la evolución del proceso de creación, como puede ser la manipulación y uso que se les da a los materiales. Por ese motivo aparecen como prólogo, para dar cuenta de la importancia que está tomando la materia al coincidir ésta en su función como concepto y como soporte. Era preciso un pequeño cambio, una extrañeza, una confusión en lo material, por ejemplo, y se solucionó haciendo que el papel como materia dejara de ser únicamente soporte. Aparecen pliegues con más volumen que integran dobleces; dobleces que al mismo tiempo se integran al dibujo, prolongándolo, -como si se tratara de un pedazo de piel. Surge aquí

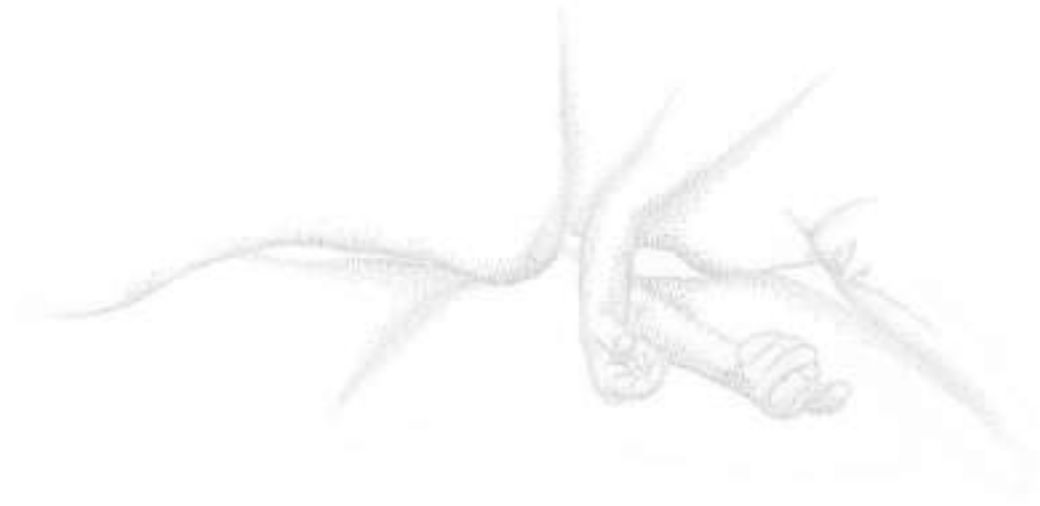
también el agujero-objeto que perfora no para dibujar, sino para dejar constancia de la diferencia entre el agujero que dibuja y el que es real, para conectar la dimensión dibujo con la dimensión real. Los agujeros dejan de ser solo técnica de representación para convertirse en materia inmaterial, como si algo fuera a acontecer en ese vacío.



Vista de la primera sala.



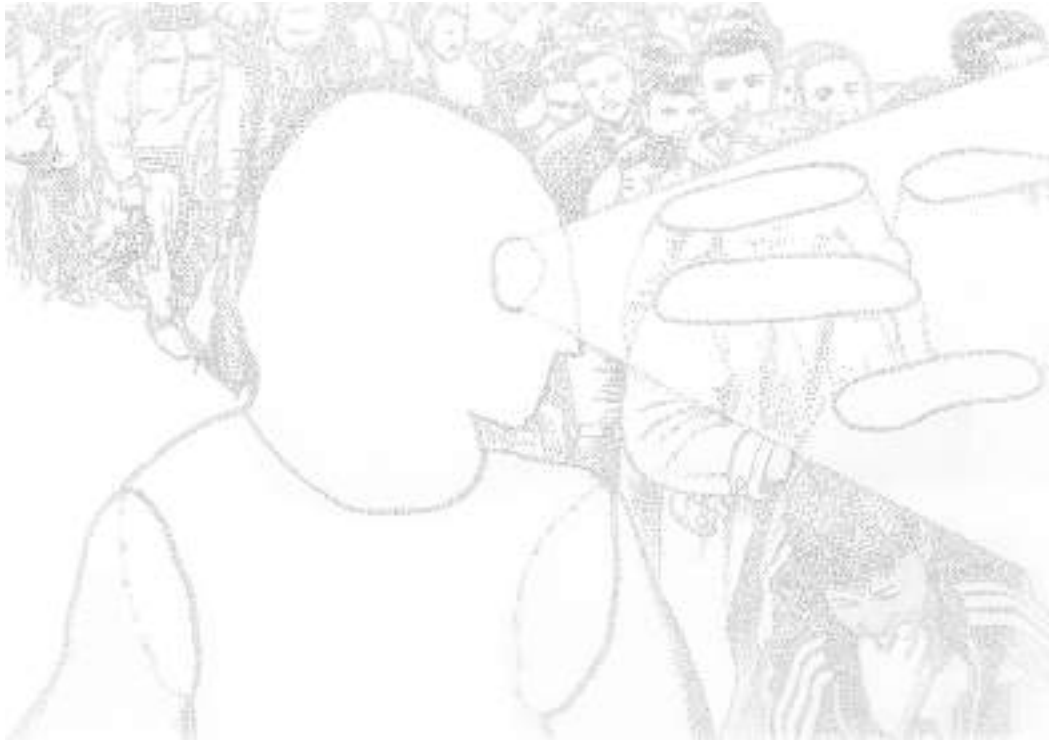
Detalle de agujero-objeto.



Sin título. Serie: *Real VS Realidad*, 2016. Papel perforado, 32,5 x 46 cm.



Sin título. Serie: *Real VS Realidad*, 2016. Papel perforado, 32,5 x 46 cm.

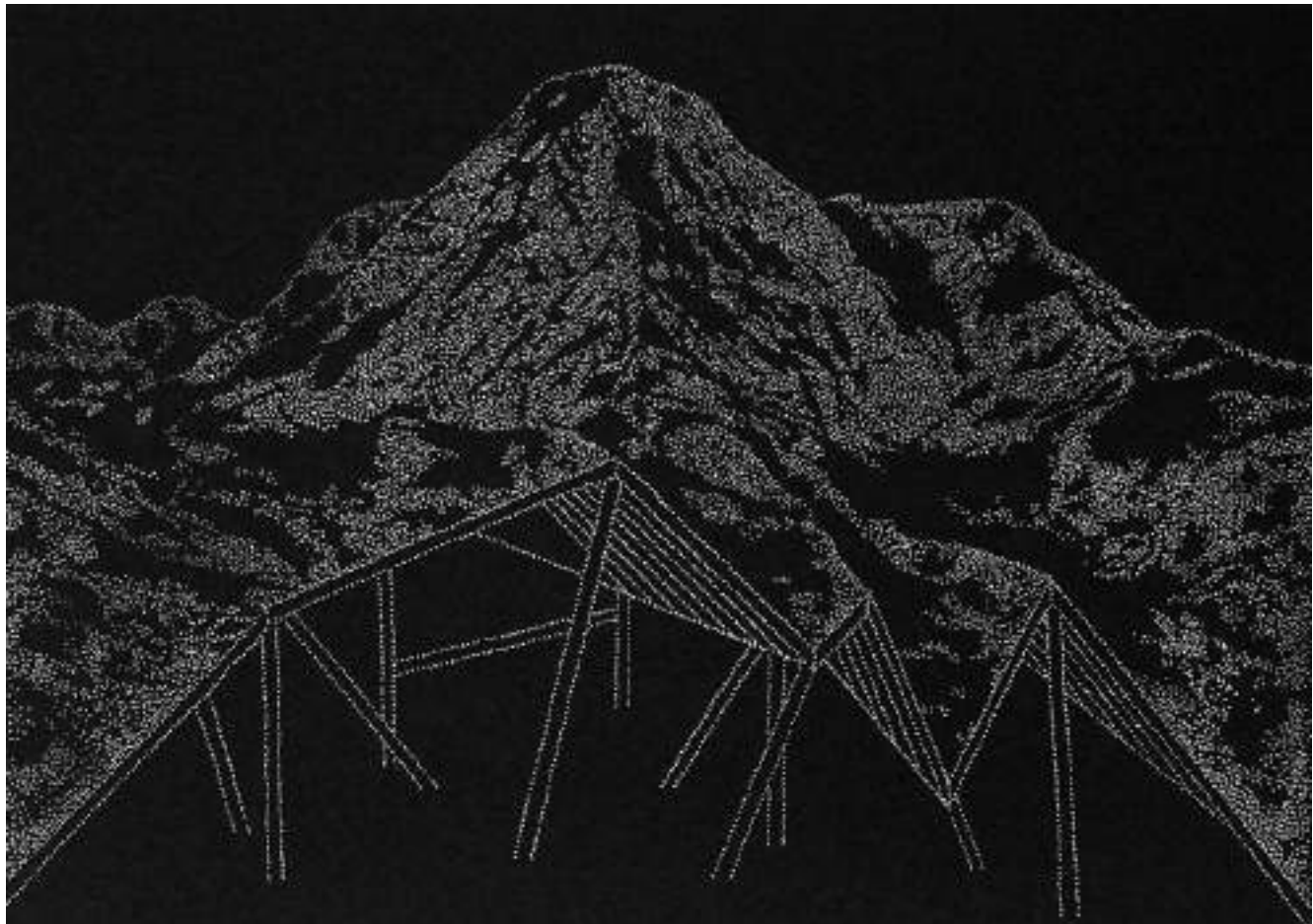


Sin título. Serie: *Real VS Realidad*, 2016. Papel perforado, 32,5 x 46 cm.



Sin título. Serie: *Real VS Realidad*, 2016. Papel perforado, 32,5 x 46 cm.

Cuando los agujeros son objetos expresivos por sí mismos, tienen la finalidad de que las cualidades sensibles de la propuesta vayan en aumento. Es decir, se busca la realidad aumentada del agujero, una realidad aumentada que surge de la emergencia y la necesidad. Recordemos que hemos explicado cómo creamos imágenes en nuestro cerebro para hacer entender a partir de asociaciones una determinada narración; y cómo es precisamente dicha experimentación del *recorrido* de la asociación lo que resulta ser una "experiencia introspectiva". La metáfora, que nos brinda todas las posibilidades asociativas que puedan suceder con ese agujero y el resto de elementos o referentes dibujados en el papel, hará que el relato también sufra una expansión en el carácter acumulativo. Así, el agujero, que será un nuevo elemento en la metáfora nos abre con la metáfora una nueva dimensión.



Pilares, 2016. Papel perforado. 32,5 x 46 cm.

Si buscamos sentir, porque hoy "sentir es la emergencia"²⁶¹ y porque hoy lo trascendente está en el reconocimiento del cambio, los agujeros brindan la posibilidad de realizar muchas acciones de cambio entorno a ellos: crecer a través de ellos, supurar por ellos o esconder tras ellos, por ejemplo. Siguiendo esa premisa, se emprendió una investigación sobre posibles nuevos materiales que permitieran ampliar todas esas las posibilidades sensoriales de los agujeros, fuera o no papel el soporte. Finalmente, el hecho de tomar como base la resina de epoxi supuso un factor de innovación y de búsqueda importante que hoy sigue dando frutos, una sustancia que cataliza rápido pero que presenta cierta flexibilidad antes de su secado total. Ha resultado un material que extiende y amplifica todos aquellos recursos que ya se intuían en la serie "Realidad / Real" sobre papel.



Vista de la sala donde se presenta *Pilares*.

²⁶¹ Ídem, Najmanovich, D., p. 50.

Una de las obras realizadas en resina de epoxi es "Paisaje de sombras" y se presenta en la misma sala, junto a los papeles. En esta resina de grandes dimensiones, 3 x 6 metros, los agujeros todavía sirven para dibujar un bosque, aunque a medida que los agujeros se sitúan en la parte superior del cuadro éstos empiezan a abrirse como si fueran gusanos, dejando intuir la nueva función de los agujeros, por la que finalmente salen ramas de polietileno transparente. Las ramas crean tridimensionalidad por su materia y profundidad gracias a las sombras que se proyectan dentro y fuera del cuadro. Alude así al significado presente en toda la exposición a la que hace referencia el título *-Luz. La sombra del tiempo-*, que en medio del bosque, en el seno de la vorágine y de la confusión, apenas entra una luz tenue que, para el observador atento, deja en evidencia como una misma (ir)realidad puede verse de formas muy distintas.



Paisaje de sombras, 2016. Resina y polietileno. 300 x 600 cm



Paisaje de sombras, 2016. Detalle



Paisaje de sombras, 2016. Resina y polietileno. 300 x 600 cm.



4.3.2_ Inteligencia emocional. Lo amorfo y lo gore (sala 2, 3).

En la segunda sala comparecen dos obras de medio formato y misma técnica que pertenecen a la serie "Empatía" (2016). En ellas, al igual que en "Paisaje de sombras", las sucesivas capas de resina van revelando un drama que nos enfrentará a lo siniestro. Sin embargo, en las dos obras de "Empatía", la frontalidad de su título -teniendo en cuenta que estamos ante imágenes de refugiados-, de sus formas y del concepto, provocan uno de los acercamientos más claros a los temas de contenido social.



Vista de la sala 2

Son personajes, probablemente desamparados, que nuevamente han sido obtenidas mediante un *copiar y pegar* de una pantalla de ordenador o de un pantallazo de los informativos diarios. Imágenes donde los protagonistas representados supuran a través de los agujeros –reales- sus propias sombras; sujetos, objetos y paisajes, soportan su propia responsabilidad mientras se enfrentan a cuestiones éticas referidas al ser y a su entorno, a la integración y a lo ajeno, a la exclusión y a la pertenencia, a la migración y a la permanencia, una

investigación inquietante pero también un planteamiento de esperanza, de conocimiento, de resistencia y, en cierta medida, de restitución. Restitución o conciliación. Cierta emoción de conciliación se siente al crear y terminar una obra cargada de siniestro. ¿Por qué?, ¿conciliación con la injusticia de los refugiados?, ¿con el mundo que nos rodea?, ¿con nuestro mundo?, ¿con cómo lo percibimos?, ¿con lo que no comprendemos?, ¿con lo que percibimos y no comprendemos?, ¿conciliación con la tensión, con la extrañeza? En esta unión de conceptos tan defendida aquí, donde lo que percibimos se confunde con lo que sabemos –o no sabemos- parece dar pistas sobre el por qué después del reconocimiento del cambio, de la localización de trascendencia, de la iluminación y del encuentro con la verdad, nos sentimos mejor.

En este intento por comprender el alma hoy, hemos buscado y encontrado la trascendencia de la imagen analizando las emociones del artista antes de que este materialice la obra. Como lo hacía Maillard ejemplificándolo con la obra de Kapoor. Buscando dónde está hoy la *verdad* y el sentido de la vida, la iluminación para poder presentarlo en la obra. Sin poder apoyarnos en la religión y sin tener legitimidad filosófica para encontrar sentido al mundo, lo hemos encontrado en la experimentación del *cambio*. Para ello cubrimos los vacíos –reconociendo el *cambio*- y lo hacemos con intención de “ver lo que nos espera” a partir de la angustia y del trauma. La inquietud y la incapacidad para afrontar ese trauma están mal superados, camuflados. Y hemos descrito cómo es cuando nos acercamos a los traumas, al límite del ahogamiento, cuando se intensifica la necesidad de “ver lo que nos espera”.

Da la sensación de el artista se moviera en un lenguaje solo de emociones, de las que te permiten sentir fácilmente, donde lo siniestro es la primera referencia, donde todo se medirá siendo más siniestro o menos. De que el artista fuera capaz de sentir de esa manera lo invisible, pero que te lo convierte en material, que detectar el mal, lo desagradable –portador de siniestro- y a partir de ahí, mediante figurabilidad, o sustitución de imágenes o formas, materializarlo en otra forma. Imágenes que se convierten en inmateriales, porque están en nuestro pensamiento, pero que se hacen materiales en unas nuevas, las que nos recuerdan a las “malas”. En las enfermedades del alma Julia Kristeva²⁶² nos describe el límite como una suerte de anclajes con lo que ya

²⁶² Kristeva J., 1995. *Las nuevas enfermedades del alma*, Cátedra: Madrid.

reconocemos. Así, -en su intento por comprender el mal- consigue explicar por qué el sentido moral perdió sus anclajes, y propone un puente ideal entre los códigos morales de cada uno. Para ello Kristeva advierte que nuestra herencia cultural es doble. Por un lado el cristianismo, por el otro la Ilustración, ruptura irreversible de la civilización europea. Cuando la noción de pecado deja de tener sentido para la parte secularizada de la población sigue habiendo la gran preocupación sobre el significado de la ética laica. Así que el nuevo humanismo llevará a cabo una reevaluación permanente de todos los códigos morales de la humanidad, incluido el de la religión por la que hemos pasado. Kristeva se hace preguntas sobre el pecado, la transgresión, la negación de la norma, la rebelión, y sobre la idea de autoridad, porque afirma que sabiendo que somos herederos de la Ilustración y de las ciencias humanas, reconocemos que una persona, para llegar a ser adulta, necesita "estructurarse", y apoyarse en una norma. No para cumplir con las voluntades de una iglesia o de cualquier forma de confesionalidad, sino por una necesidad psíquica.

Por eso cuando en "las nuevas enfermedades del alma, describe la idea de romper ese límite, lo que no se puede sobrepasar advierte que hoy la imagen tiene un papel creciente que reemplaza al lenguaje y hace que el hombre se vuelva cada vez menos parlante. Describe cómo el sistema de comunicación cubre ya todo el campo visual bajo una inmensa superficialidad, degradando lo profundo, del fuero interior. Por eso las nuevas enfermedades del alma están ligadas al debilitamiento de la familia, de la escuela, en general de los lugares de integración. Se va creando un vacío que se está haciendo cada vez más grande, creando una condición de desadaptación. Por eso Kristeva deja claro en este texto su intención por "crear un nuevo lenguaje para aquellos que desean ser escuchados"²⁶³. Es una escucha analítica, una escucha que también puede ser aplicada a los textos y que se convierten en prueba *material* a través de los personajes creados por el autor. De esta manera, los personajes, son sujeto y objeto del libro al mismo tiempo. Es decir, el sujeto se puede convertir en sujeto de una verdadera acción en la novela; se consigue entonces el paso de la ética a la práctica, del pensamiento a la acción, convirtiendo al autor en un héroe. Un héroe en el proceso de pensamiento que se encontrará con una herencia – histórica y moral. Por eso en los textos el autor lucha con los héroes o fantasmas míticos del pasado. Será la poética la que le permita transgredir la

²⁶³ Ibídem, J. Kristeva. p. 17.

abstracción de la historia lineal, creando otra estructura alternativa más práctica, otra historia.



Empatía #2, 2016. Resina y caucho sobre madera. 100 x 150 cm.

El filósofo del lenguaje Mijaíl Bajtín²⁶⁴, ya desde sus inicios se dedica a describir el aspecto polifónico y dialógico de las novelas. Así lo hizo con las novelas de Dostoievski, es decir, analizando la facultad de exponer y contrastar distintas cosmovisiones de la realidad representadas por medio de cada personaje. El pensamiento de Bajtín constituye una reflexión siempre cambiante y evolutiva sobre ésta, ya que consideraba que la idea de "sistema" o "teoría" es en sí misma contraproducente, pues limita un fenómeno dialógico y dinámico a marcos, y se profundiza solamente en el nivel formal de la obra, pero no se presta atención al nivel estético y ético del que habla. De esta forma, su visión sobre la "naturaleza" del lenguaje era contraria a la planteada por la escuela estructuralista, ya que para éstos el discurso –enunciado– pertenecía al habla, no a lo verdaderamente estudiable que es el sistema. En definitiva, conclusiones que nos hacen ver que lo importante, según Bajtín, es participar

²⁶⁴ Bajtin, M., 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE.

del texto -en nuestro caso de la experimentación de la obra en cuestión- para que se produzca el pensamiento.

Por eso se entiende que al igual que Kristeva, también advierta de que sin práctica –sin pensamiento- no hay razón y afirme que “todo el infinito contexto del posible conocimiento teórico humano -la ciencia- debe ser reconocido responsablemente con respecto a mi unicidad participativa”²⁶⁵. Pero como sabemos, el sujeto cada vez es menos participativo y de ahí deriva su problema de la falta de responsabilidad y de unicidad. Es decir, la historia y la moral como superestructuras se escriben y se leen en la infraestructura de los textos, de los que la palabra poética sería tan sólo la unidad mínima. El autor que lucha con los héroes o fantasmas míticos del pasado convirtiéndose él mismo en héroe, como veíamos, transgrede la abstracción de la historia lineal creando otra estructura práctica alternativa, otra historia.

Si el conocimiento no nos hace ser responsables es por un fallo del juicio y de la imposibilidad de llevar a cabo una práctica, que en Kristeva recibirá el nombre de práctica significativa que revela el proceso de la significancia. Porque, sin acción ni participación, el pensamiento pierde el sentido y la emisión de un juicio guiado por la razón se hace prácticamente imposible.

También Bajtin está de acuerdo, es más, afirma que el acto, o bien es objetivo o subjetivo, o se realiza en el seno de la cultura o de la teoría. Si el acto cultural no es estético ni ético, nunca el conocimiento acompañará a la práctica cultural; es decir, en ninguno de los dos mundos (objetivo y subjetivo) hay lugar para la realización de un auténtico acto ético. De ahí deducimos la necesidad de estructurarse en el camino del pensamiento.

Da la sensación que el alma tiene un valor y que el artista intenta rescatarla en la estructuración -entre lo ético y lo estético. Participar no hace tener un juicio. Podría ser que sea *estar frente al límite* lo que nos da la *medida* de la emoción, elemento necesario en este nuevo lenguaje, que no se mide ya en una narración lineal. Cuando el artista se acerca al límite de sus emociones ya han dejado de ser signos o símbolos. Simplemente es una emoción. La emoción de los límites del artista, la autobiografía de su manera de sentir o de experimentar su propia realidad, su propia identidad. Una identidad que se va construyendo llenándola

²⁶⁵ Bajtin, M., 1997. *Hacia una filosofía del acto ético*. Antropos: Barcelona, p. 56.

con extrañezas. Extrañezas que pueden captar la atención de nuestro animal interno. Por eso todas las obras que se presentan en *Luz. La sombra del tiempo* son una alegoría de la condición humana que brinda una visión tanto de belleza como de la monstruosidad de la pérdida de identidad. Una autobiografía emocional, donde las sombras que aparecen en las salas son muy importantes, porque dan cuenta de todas las incertidumbres que constituye al artista –como individuo–, y por eso es imprescindible acercarnos al territorio del riesgo, para poder mediante esa cercanía “entenderlo” mejor.



Empatía #3, 2016. Resina y caucho sobre madera. 100 x 150 cm.

Acercarse al territorio extraño de uno mismo es arriesgado y crea tensión pero en ese camino también hay cierta curación. Hannah Arendt también ha escrito sobre visionar la fealdad, aunque más que fealdad lo hizo específicamente del mal, pero el mal es al que quiere dirigirnos nuestra intuición cuando percibimos la fealdad o extrañeza. Advirtió que la narración es la mediación entre los acontecimientos y su sentido, y que donde hay sentido la reconciliación es posible. La reconciliación con la comprensión. Arendt²⁶⁶ se enmarca en la

²⁶⁶ Arendt, H., 2002. *La Vida del Espíritu*. Buenos Aires: Paidós. p. 122.

tradicción de aquellos que apostaron por el logos: "La necesidad de la razón consiste en *dar cuenta, logon didonai*, como la denominaban los griegos, de todo lo que puede existir o puede haber acontecido". Este "dar cuenta de la realidad" es necesario para conseguir la reconciliación. Es decir que el mecanismo de apropiación está directamente relacionado, implícito a la comprensión. Este mecanismo modifica el modo anímico con el que nos encontramos frente a la cosa a comprender. La comprensión modifica la relación entre quien comprende y lo que es comprendido, y de este modo que la "reconciliación es inherente a la comprensión". Nos reconciamos, dice la autora, con el mundo, con un mundo en el que eso ha sido posible.

Quizá podríamos decir que lo siniestro es siniestro si se puede comparar con lo que es siniestro para el artista; o que la obra será una biografía de el siniestro – estético- que el artista puede tolerar. Arendt hace una referencia sobre la que podríamos basar esta afirmación. Advierte que la experiencia del mal es total solo si se puede experimentar de manera aislada sin una comparación que pueda darnos una comprensión. La pensadora nombra a Hegel, quien llama "abstracción" a este proceder del entendimiento separatista. Poner en relación significa, para la trama, dirigir la mirada a dos o más hechos, suceso, acontecimientos, para mostrar lo que los une. Pero la experiencia del mal, el escándalo de lo incomprensible, necesita un aislamiento total. El artista no busca ver el mal en su totalidad, por eso quizá no es un aislamiento total, sino que con su poética y sus anclajes parece crear la búsqueda y posteriormente la distensión. El artista busca la tensión para transmitir y su emoción se destensa al acabar la obra, porque tras la reconciliación del momento creativo viene la comprensión y el placer. Al menos momentáneo. Como si crear fuera una pulsión.

A lo largo de su obra, Freud sostiene dos planteamientos con respecto a las pulsiones que intentaremos resumir por ser interesante la similitud con la actitud del artista al crear. Estas teorías pulsionales son complementarias y una no descarta la vigencia de la anterior. En su artículo "Pulsiones y Destinos Pulsionales"²⁶⁷ (1915c), Freud define la *pulsión* como un concepto fronterizo entre lo psíquico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos procedentes del interior del cuerpo, que llegan al alma, y como una magnitud de la exigencia de trabajo impuesta a lo anímico a consecuencia de su

²⁶⁷ Ídem. Freud, S. Obras completas. Pulsiones y destinos pulsionales.

conexión con lo somático. Esto implica que lo somático imprime una exigencia de trabajo en el aparato psíquico.

Pero en "Mas allá del principio del placer"²⁶⁸ (1920) propone el dualismo pulsional que se basa en el par de la pulsión de vida por un lado, y la pulsión de muerte por el otro. Este nuevo planteamiento surge del estudio clínico de la compulsión a la repetición. La necesidad de repetir una acción. Este es un fenómeno que forma parte de muchos cuadros neuróticos y que contradice el principio del placer. No dan placer. Lo interesante es que cuando ciertas pulsiones parciales se vuelven incompatibles en su meta se producen escisiones del yo. Las mismas pulsiones quedan relegadas al inconsciente por acción del mecanismo de la represión. De esta manera no pueden encontrar la satisfacción. En este caso, donde la satisfacción es indirecta, no contradice el principio del placer. El displacer causado por el malestar neurótico es sólo para el yo. Como si el placer de crear (tensionar y distensionar) permitiera cubrir una necesidad indirecta, dando un placer momentáneo mientras nos dirigimos a una meta que no llegará. Parece que el artista hace lo mismo, creando obras para con los intensos momentos de plenitud que le produce crear la obra cubriera esas carencias que le da el entorno inabarcable en que vivimos.

En la misma sala encontramos la escultura "Inteligencia emocional #1", que aunque temáticamente nos ofrece los primeros síntomas del agotamiento intelectual y visual que el presente proyecto plantea como metáfora a desarrollar. El espectador pone en marcha la dinámica de abstracción necesaria, ya ha sido adiestrado, para entender que la máscara es una autobiografía, la emocional. Nuevamente se recuerda que el goce es una función vital pero tensada también en relación con el imaginario de la finitud, con la sedimentación del cuerpo como resto cadavérico.²⁶⁹

²⁶⁸ Freud, S. *Obras completas XVII. Amorrortu*. <http://www.bibliopsi.org/docs/freud/18%20-%20Tomo%20XVIII.pdf>

²⁶⁹ Miller, J-A., 2010. *Extimidad*, Ed. Paidós: Buenos Aires, p. 188. "El sujeto obsesivo, en su posición de ya muerto, no hace más que subrayar y mostrar una característica intrínseca, lógica del sujeto. Con este *ya muerto*, radicaliza, lleva al límite, esta posición del sujeto, que sin duda, va de la mano de sus dificultades relativas al tiempo. Porque ya muerto tiene también el valor de eternizar su existencia, de hacerla inmortal, y a veces, de aparentar una vida desenfrenada, una vida que escapa a la muerte. Desde esta perspectiva, la obsesión escapa profundamente a la muerte, en el sentido en que la engaña. *Ya está muerto*, significa *más allá de la vida y de la muerte*. Por eso, el obsesivo indica en qué sentido del lado del Otro, del Otro del significante, ya está muerto. Y esto puede asumir el valor de que el Otro como tal no existe".



Inteligencia emocional #1, 2016. Poliuretano y caucho. 23 x 30 x 40 cm.

La cabeza aparece depositada sobre una repisa, dejada caer y ladeada. Sus ojos han dejado de asimilar, de absorber, para pasar de nuevo a supurar una masa negra, casi viva –encefálica en esta ocasión- que nos señala el punto de quiebra de lo humanamente asumible, un excedente que por un lado se refiere al desbordamiento contemporáneo en el que todos andamos sumidos –temática general de la muestra- pero que autorretrata a su creadora. Una masa negra encefálica aquí, pero que en ese autorretrato emocional, o imagen emocional de lo profundo nos recuerda a la bilis negra (del griego antiguo μέλας "negro" y χολή "bilis"), la melancolía, o el trastorno psiquiátrico de la depresión.

Usualmente, el término melancolía tiene su origen en Hipócrates, y continuó usándose hasta el Renacimiento. Hipócrates propuso una teoría de los cuatro humores, donde el exceso de sangre provocaba comportamientos hiperactivos, mientras que el exceso de bilis negra provocaba un comportamiento abatido, apático y un sentimiento de tristeza²⁷⁰. El término "bilis negra" o μελαγχολία

²⁷⁰ Sigerist, H., 1961. *History of Medicine*. Oxford University Press N.Y., Vol.2, p. 323.

("melancolía", μελαγ: melán, negro; χολη: jole, hiel, bilis) pasó a convertirse en sinónimo de tristeza²⁷¹. A pesar de los errores de esta teoría Hipócrates no se equivocaba completamente al relacionar los dos síntomas principales propios de los melancólicos: el temor y la tristeza. Es como consecuencia de esta tristeza que los melancólicos odian, según Hipócrates, todo lo que ven y parecen continuamente apenados y llenos de miedo, como los niños y los hombres ignorantes que tiemblan en una oscuridad profunda²⁷². Si que se equivoca, en cambio, al identificar o relacionar melancolía y epilepsia, confusión que persistirá mucho tiempo, donde advierte que por lo general, los melancólicos se tornan epilépticos y los epilépticos melancólicos; y que lo que determina uno u otro de ambos estados es la dirección que toma la enfermedad; si acomete al cuerpo, epilepsia, si al espíritu, melancolía. Es curioso como el hecho de relacionar la saliva que sale de la boca causada por la epilepsia se relaciona con el temor y la tristeza. Como la imagen de melancolía, temor o tristeza puede ser una sustancia que sale del cuerpo. Salir del cuerpo es una de esas acciones que permite el agujero. Una imagen –de acción– que se presenta mediante el recuerdo, una repetición que evoca otro algo. Una reconstrucción.

Bieńczyk²⁷³ detecta un estado más o menos común en todos los que la sufren, aunque este estado adquiere distintos relieves según el caso. En su aproximación sea adentra en la relación entre la melancolía y la creatividad. Esta preocupación ha ocupado a los europeos desde tiempos muy remotos. En su ensayo Bieńczyk nombra a Freud para hacernos entender esa relación entre melancolía y creatividad: "El que ha nacido melancólico extrae tristeza de cualquier acontecimiento"; o a Fernando Pessoa: "Una nada que duele". Esa "nada" es tan soberana que parece perdurar a pesar de todo como una indefinición pura: da lugar a un no sé qué, que ha salido de no se sabe dónde. Un "no sé qué" que no surge directamente del infortunio, sino que es un sentimiento de infortunio universal, una experiencia de la tristeza tan generalizada que, tras sepultar sus fuentes, nunca se refleja en el marcador de la existencia como un luto transitorio sino que se sitúa siempre en el denominador de la eterna duración".

²⁷¹ Domínguez García, V., 1991. "Sobre la melancolía en Hipócrates", *Psicothema*, vol.3, nº1, pp.259-267.

²⁷² Starobinski, J., 1962. *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*. Geigy: Basilea, p. 21.

²⁷³ Bieńczyk, M., 2014. *Melancolía*. Acantilado: Barcelona.

En su labor por descifrar los efectos de esa "nada que duele" de la que Pessoa hablaba refiriéndose al desasosiego. En los individuos melancólicos, asegura Bieńczyk en sus palabras: "... desaparecen todos los puntos de referencia que le unen con el mundo exterior, pero la negación apunta sobre todo al propio sujeto melancólico. En la melancolía aguda se llega incluso a negar el cuerpo [...]. Freud, en su teoría, habla del melancólico como "caníbal". Ese caníbal devora el objeto amoroso perdido, lo convierte en parte de sí mismo, pero al hacerlo se devora también a él mismo [...] y si se acuerda de sí mismo, es sólo para hacerse pedazos con más ahínco."²⁷⁴

A juicio de Bieńczyk, la melancolía nos hunde en una reflexión autorreferencial sobre las fronteras del yo, de manera que cualquier pensamiento acaba por convertirse en un espejo (speculum) que sólo es capaz de reflejar una mismidad cortocircuitada. Así, el individuo "permanece en un terreno entre la desesperación de no ser otro y la imposibilidad de ser uno mismo. Se produce entonces una especie de renuncia silenciosa, una renuncia directa al 'yo' que sólo se reconstruirá gracias a un trabajo circular de préstamos", de forma que el yo melancólico, si por algo se caracteriza es a la vez por "la indefinición" y el "sentimiento de estar aprisionado".

El artista intenta controlarlo todo, pero no puede. El cuadro le da la satisfacción tras la pulsión. Satisfacción en definitiva, aunque no haya llegado a la meta, la comprensión absoluta de su entorno incontrolable, inabarcable. Consigue quitar la tensión –momentáneamente- consigue placer, tapar un agujero, agujero creado para no quedarse en el abismo sin hacer nada. Cuando está frente al cuadro está frente al abismo, en esa mezcla psicósomática de información, y una vez ahí, detecta el límite, entiende y emprende el camino al control. O como explica en su prefacio satírico, el personaje de Robert Burton, Democritus Junior: "Escribo sobre la melancolía para estar ocupado en la manera de evitar la melancolía. No hay mayor causa de la melancolía que la ociosidad, y "no hay mejor cura que la actividad"; y no obstante, "estar ocupado con tonterías no tiene ningún sentido".²⁷⁵

²⁷⁴ Ídem, Bieńczyk, M., 2014. Freud y el rostro melancólico, en *Melancolía, de los que la dicha perdieron y no la hallarán más*. Barcelona : Acantilado, 2014, (cap. IV) p. 24.

²⁷⁵ Burton, R., 2015. *Anatomía de la melancolía*. Alianza: Madrid. p.11.

4.3.3 _Paisaje desubicado. Lo inabarcable (sala 3)

Kristeva nos ha puesto una referencia a la historia que queríamos contar, pero tal como declara Kant²⁷⁶, la historia que se narra cobra sentido una vez acabada, una vez que los actores cuentan lo que quieren contar. Pero llegados a este punto, ¿cómo representar lo inabarcable?, o ¿qué es lo inabarcable emocional?

Cuando en los trabajos reconstruidos y deformes de Mike Kelley detectamos las ondas, deformidad misma o líquidos que fluyen hemos comentado cómo simbolizan la energía vital, sexual y creativa. Se trata de proyecciones mentales de una realidad del individuo actual, donde lo amorfo dentro de esa melancolía, lo que cambia, esa masa que crece, que sale de dentro a fuera, parece el retrato emocional del alma, de la misma manera que Hipócrates confundió la saliva expulsada del cuerpo con convulsiones, con una enfermedad del alma. Cuando asociamos enfermedad, emociones y *materia que supura o que se deforma*, aparecen conceptos muy novedosos que se acercan mucho a lo que queremos describir. Como si la deformidad recayera sobre la humanidad.



Paisaje desubicado. Detalle. 2016. Polietileno. 1.200 x 600 x 500 cm.

²⁷⁶ Ricoeur, P., 1990. *Historia y Verdad*. Madrid: Encuentro. p. 110. "Kant vio también aquello que otros habían visto antes que él, que desde que se considera la historia en su totalidad antes que los acontecimientos singulares y las intenciones declaradas por los actores, todo adquiere repentinamente sentido, por que hay siempre una historia que contar".





Paisaje desubicado se presenta en la tercera sala. Es otra instalación de gran formato. Dos árboles negros de polietileno de seis metros de altura, parecen venir de la sala contigua para ocuparlo todo con sus ramas, aunque aparecen rompiendo las paredes de esta sala. Es un guiño al desfase entre el espacio y el tiempo, entre el momento de la percepción y la conciencia, pero es un paisaje que desborda la dimensión y la comprensión, tanto por su ubicación como por la sus referencias más profundas.

Junto a la instalación se proyecta el vídeo (*Inteligencia emocional #3*), aunque la pieza principal son los árboles de polietileno. Además, el video es en realidad el proceso de gestación de una pieza que también se presenta en la sala una vez solidificada (*Inteligencia emocional #2*). Un video donde se pretende dar literalmente vida a la materia, insuflando espuma de poliuretano dentro de una de poliuretano rígida, que en pocos minutos acaba desbordándose por los ojos, a medida que la mezcla del bi-componente reacciona y aumenta de dimensión.



Inteligencia emocional #2. Poliuretano y espuma de poliuretano. 23 x 70 x 50 cm.

Una vez acabada se convierte en "*Inteligencia emocional #1*", una pieza que, a pesar de su pequeño tamaño, resulta trascendental para entender la conexión no solo con las dos primeras salas, sino con otros trabajos anteriores que hacían referencia y al humano desde un punto de vista más existencial.

Fue en mi primera exposición con la Galería Ferran Cano²⁷⁷ en Palma de Mallorca cuando trabajé con "*El hombre Invisible*" (2003). Allí empecé a incorporar la figura humana tridimensional en mi trabajo –y la sección de alguna de sus partes– representadas mediante esculturas de polietileno. Se trataba de unos volúmenes sencillos que cobraban una nueva perspectiva gracias a una transparencia que en *Luz. La sombra del tiempo* se presenta opaca. Estas figuras trascienden la función de meros contenedores, considerándolas, no sólo como la forma externa que nos iguala y que nos diferencia, sino también como la frontera y el nexo que nos separa y que nos une del resto de seres y, por supuesto, de nuestro propio entorno. Unos cuerpos, o unos trozos de ellos, que en ocasiones comparecen traspasados, sobrepasados y permeables a todo aquello que nos rodea, absolutamente desbordados material y espiritualmente. Se trata de recurrir a lo próximo, a lo íntimo, a lo humano, para superar lo evidente, para narrar lo que hay más allá, los extremos que esconde la epidermis, lo que podemos y lo que no podemos contener; una aproximación hacia "un saber del alma" como diría Zambrano. Una poesía desgarrada de lo invisible, comprendiendo y comunicando.

Entrando de nuevo en el bosque de esta tercera sala, nos encontramos ante un espacio donde abunda la oscuridad. Esa búsqueda de la luz tenue que señala el conocimiento en medio de la negritud²⁷⁸. La gran instalación de estos árboles que irrumpen con su materia y sus sombras, parecen ocupar toda la sala, mientras provocan que el espectador entre de lleno en el estado de ánimo necesario para asimilar el resto del recorrido expositivo. Tanto los "*Claros del bosque*" de María Zambrano²⁷⁹ como la *Lichtung* heideggeriana²⁸⁰, la renuncia a

²⁷⁷ *El hombre Invisible*, 2003, Galería Ferran Cano.

²⁷⁸ *Ce n'est plus avec du noir que je travaille, c'est avec la lumière*. Pierre Soulages en Bernard Paquet, "Pierre Soulages: entre l'ombre et la lumière", *Vie des Arts*, Montreal, Canadá, vol. 40, n° 164, 1996, p. 23

²⁷⁹ Zambrano, M., 1977. *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, p. 11. "El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz. Y se la obedece; luego no se encuentra

los caminos trillados de Chantal Maillard²⁸¹ son metáforas de ese pensamiento que trata de dejar al descubierto lo que está escondido en la oscuridad, una modalidad de conocimiento que es propia de la "revelación", de una sabiduría que no se puede inducir y cuya obtención no es metódica, que nos sorprende con "iluminaciones imprevisibles" que no se obtienen buscando, pero para las que, sin duda, podemos prepararnos, estar alerta, predisuestos y sensibilizados. Esa es la base sobre la que opera esta instalación que nos habilita para un recorrido donde la conciencia y el inconsciente, lo cierto, lo verosímil, lo irreal y lo falso se van alternando para que el público entre en una auténtica espiral de emociones simbióticas y encontradas, en un camino de introspección e iluminación.

Aunque en estas obras, autorretratos del sentir, apóstrofes, son una forma extrema de afrontar lo que nos atemoriza. El artista toca su frontera, se arriesga a perder la cabeza porque no deja de pensar en que el sujeto siempre está ante la última oportunidad para resolver su problema. Como en aquel arcaico enigma que "resolviera" Edipo, lo inquietante y efímero, aquello que causa la pérdida eres tú. Lacan, en su seminario *El Yo en la Teoría de Freud* y en la *Técnica Psicoanalítica*, señala que se produce la aparición angustiosa de una imagen que resume todo lo que podemos llamar la revelación de lo real en aquello que es menos penetrable, de lo real sin ninguna mediación posible, de lo real último, del objeto esencial que ya no es un objeto, sino algo delante de lo cual todas las palabras se interrumpen y todas las categorías fracasan, el objeto de angustia por excelencia; sucede entonces que el sujeto se descompone y desaparece o, en un sueño, se produce el reconocimiento de su carácter fundamentalmente acéfalo. Tanto en los papeles como en esta obra se pretende retratar ese "Tú

nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese solo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos. Nada determinado, prefigurado, consabido".

²⁸⁰ Heidegger, M., 1980. "El final de la filosofía y la tarea de pensar", *¿Qué es filosofía?*, Narcea: Madrid, pp. 108-9. El sustantivo "Lichtung" remite al verbo "lichten". El adjetivo "licht" es la misma palabra que "leicht". "Etwas lichten" significa: aligerar, liberar, abrir algo, como por ejemplo despejar el bosque de árboles en un lugar. El espacio libre que resulta es la "Lichtung" (...) lo abierto no sólo está libre para lo claro y lo oscuro, sino también para el sonido y para el eco que se va extinguiendo. La "Lichtung" es lo abierto para todo lo presente y ausente.

²⁸¹ Maillard, Ch., *La creación por la metáfora*, Anthropos: Barcelona, pp. 167-168.

eres eso" sin caer en la desgracia total, sin precipitarse en lo informe: es una visión de la angustia, un reflejo especular.²⁸²



*Niña con gafas de sol. Serie: El Hombre Invisible, 2003. Fotografía sobre aluminio dibond.*²⁸³

²⁸² Lacan, J., 1983. *El Seminario 2. El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Ed. Paidós: Buenos Aires, pp. 240-241. Conviene recordar lo que dice Lacan al respecto: Visión de angustia, de identificación de la angustia, última revelación del *tú eres esto. Tú eres esto, que está lo más lejos de ti, esto que lo más informe*.

²⁸³ Castells, C., y Sard, A.. *El Hombre Invisible*. Amparo Sard. Catálogo de la exposición editado con motivo de la exposición en la galería Ferran Cano, 2003.

Hemos comentado que para entender mi trabajo es necesario dar tres pasos. En el primer paso lo que ve el espectador es la técnica. Lo más llamativo y superficial. Algunos se quedan ahí. Al segundo paso me gusta llamarlo la *excusa del artista*, en este caso, en "Luz. La sombra del tiempo", ya hemos explicado que era profundizar sobre cómo las tecnologías nos engañan, cómo nos hacen tolerantes ante lo intolerable. Somos capaces de desayunar, comer y cenar con imágenes de refugiados en nuestras pantallas, como si se tratara de una película de ciencia ficción. La instalación de esta sala concretamente entender que el juego de palabras de que pone nombre a la exposición -*Luz. La sombra del tiempo*- hace referencia a que lo que percibimos en nuestra mirada, su procesado e interpretación, siempre será posterior a la acción que sucede ante nosotros. Un hecho que con las nuevas tecnologías se magnifica la sorpresa y por consiguiente lo siniestro. Tanto el detectar la técnica o sacar cualquier conclusión de ella, como el análisis temático correspondiente a la obra conlleva un esfuerzo de percepción consciente. Pero la parte inconsciente de la creación, la que necesita el artista para superar esa "melancolía" es la que nos adentra en un camino que nos hace dar el tercer paso para entender mi obra. Un lenguaje como hemos visto, cargado de imágenes subliminales, que silencian unas imágenes para despertar otras, que a partir de la confusión realidad/ficción -o ser vivo/objeto- te comunican con lo siniestro, con lo sensacional.

Starobinski escribe que "en los confines del silencio, en el aliento más débil, la melancolía murmura: "¡Todo está vacío! ¡Todo es vanidad!". El mundo se vuelve inanimado, herido de muerte, al ser absorbido por la nada. Lo que se poseía se ha perdido. Lo que se esperaba no sobrevino. El espacio está despoblado. Un desierto infecundo se extiende por doquier. Y si un espíritu sobrevuela la extensión de este territorio, debe ser el de la constatación desoladora, la negra nube de la esterilidad, de la cual nunca saldrá el destello de un fiat lux. ¿Qué queda de aquello que colmaba la conciencia?"²⁸⁴

La "necesidad" creativa, y la inconsciencia necesaria para que aparezca lo trascendente, hace fácil entender que el lenguaje poético o la metáfora me sitúen en ese mundo paralelo al que se quiere representar. Ese mundo paralelo que se mueve a partir de señales. La masa negra, espesa, casi viva, que supura, en todas las piezas de *Inteligencia emocional*, *Paisaje desubicado*, o de la serie *Empatía*, es -en mi mundo paralelo- ese vacío siniestro hecho materia; "aquello

²⁸⁴ Starobinski, J., 2017. *La tinta de la melancolía*. Fondo de cultura económica: Mexico.

que nuestro ojo sería incapaz de mantener la mirada sin dicho velo blanco” -otra definición de siniestro aportada por Lacan, definición que tanto me ha servido para explicar mis papeles perforados. Papeles donde las figuras tenían relieve porque *supuestamente* lo feo, lo desagradable, lo insoportable, estaba empujando desde la parte posterior del papel hacia la frontal. Para finalmente conseguir salir a través de los agujeros de resina de la serie *Empatía*. El agujero -ya objeto- que abre la salida a las sombras, sombras materia, “masa viva”.

Siempre he pensado que el artista es obsesivo. Debe serlo. O dicho de otro modo, que las obsesiones son pasiones incontroladas y que un artista quiere controlar el mundo paralelo que crea en su obra. También queremos controlarlo todo en la vida real, pero tarde o temprano nos damos cuenta de que no es tan fácil. Quizá eso podría explicarse porque formo parte de esa sociedad líquida de la que habla el sociólogo Bauman²⁸⁵. Acuñó los conceptos de modernidad líquida, sociedad líquida o amor líquido para definir el actual momento de la historia en el que las realidades sólidas de nuestros abuelos, como el trabajo y el matrimonio para toda la vida, se han desvanecido. Y han dado paso a un mundo más precario, provisional, ansioso de novedades y, con frecuencia, agotador.

Fija arbitrariamente el origen de la modernidad en el terremoto de Lisboa de 1755, al que siguió un incendio que destruyó lo que quedaba y luego un tsunami que se lo llevó todo al mar. Una catástrofe enorme, no sólo material sino también intelectual, porque cuando la gente pensaba que Dios lo había creado todo y que había puesto leyes, llegó un momento en que se dio cuenta de que la naturaleza es ciega, indiferente, hostil a los humanos y que no puedes confiar en ella. Para ello empezaron a poner el mundo bajo la administración humana. Reemplazar lo que hay por lo que puedes diseñar. Así, Rousseau, Voltaire o Holbach vieron que el antiguo régimen no funcionaba y decidieron que había que fundirlo y rehacerlo de nuevo en el molde de la racionalidad. La diferencia con el mundo de hoy es que no lo hacían porque no les gustara lo sólido, sino, al revés, porque creían que el régimen que había no era suficientemente sólido. Querían construir algo resistente para siempre que sustituyera lo oxidado. Era el tiempo de la modernidad sólida. El tiempo de las grandes fábricas empleando a miles de trabajadores en enormes edificios de ladrillo, fortalezas que iban a durar tanto como las catedrales góticas.

²⁸⁵ Bauman, Z., 2016. *Modernidad líquida*. Ed. Fondo de cultura económica de España: Madrid.

Pero según Bauman la historia decidió un camino muy diferente, porque la modernidad se hizo líquida. "Hoy la mayor preocupación de nuestra vida social e individual es cómo prevenir que las cosas se queden fijas, que sean tan sólidas que no puedan cambiar en el futuro. No creemos que haya soluciones definitivas y no sólo eso: no nos gustan. Por ejemplo: la crisis que tienen muchos hombres al cumplir 40 años. Les paraliza el miedo de que las cosas ya no sean como antes. Y lo que más miedo les causa es tener una identidad aferrada a ellos. Un traje que no te puedes quitar"²⁸⁶. Lo aclara advirtiendo que estamos acostumbrados a un tiempo veloz, que nos hace creer que las cosas no van a durar mucho, y que vendrán nuevas oportunidades que van a devaluar las existentes. Y sucede en todos los aspectos de la vida. Con los objetos materiales y con las relaciones con la gente. También con la propia relación que tenemos con nosotros mismos, cómo nos evaluamos, qué imagen tenemos de nuestra persona.

Todo cambia de un momento a otro, somos conscientes de que somos cambiables y por lo tanto tenemos miedo de fijar nada para siempre. Advierte además que "no hay que estar comprometido con nada para siempre, sino listo para cambiar la sintonía, la mente, en cualquier momento en el que sea requerido. Esto crea una situación líquida. Como un líquido en un vaso, en el que el más ligero empujón cambia la forma del agua. Y esto está por todas partes". Esa situación de continua inestabilidad, donde todos pueden perder sus logros durante la vida, afecta a la identidad de una manera devastadora. Y concluía que ante esa circunstancia "hoy hay una enorme cantidad de gente que quiere el cambio, que tiene ideas de cómo hacer el mundo mejor no sólo para ellos sino también para los demás, más hospitalario. Pero en la sociedad contemporánea, en la que somos más libres que nunca antes, a la vez somos también más impotentes que en ningún otro momento de la historia. Todos sentimos la desagradable experiencia de ser incapaces de cambiar nada".

Ante esa angustiante inestabilidad e incapacidad de abarcar el control de sus vidas, parece como si el artista intentara salir del atolladero por medio de la creación más que del grito, como si tratáramos de sobrevivir a lo que *nos toca* sin que podamos rechazarlo. Detectando el problema y materializando el cambio para *comprenderlo*. En "Inteligencia emocional #1" los ojos se abrían perforando la superficie blanca para dar cuenta del cuerpo extraño de la *extimidad*, en Paisaje

²⁸⁶ Bauman, Z., <http://www.lavanguardia.com/cultura/20170109/413213624617/modernidad-liquida-zygmunt-bauman.html>

desubicado pasa exactamente lo mismo. Conviene tener presente que lo *extimo* es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior, es, precisamente, lo *íntimo*, "el lugar donde uno se siente como en su casa"²⁸⁷. La dimensión de extrañeza y de familiaridad de esta serie remite más que nunca a la cuestión de *das Unheimliche*, porque es su propia representación, al mismo tiempo que traza una suerte de "autorretrato cifrado", como si lo menos importante fuera cualquier pensamiento procedente del afuera.

En paisaje desubicado supuran hacia arriba las sombras de la pared, hasta formar árboles. Árboles percibidos a destiempo y extraños. Extrañeza que sucede ante nosotros, que la experimentamos. Cuando la acción de supurar acontece, no es el momento de la desaparición de los velos o de la teatral subida del telón sino, como hace el de la aceptación de la *pantalla*²⁸⁸. Hay que intentar atravesar la fantasía, sabiendo que el sentido, tal y como mostraron Lévi-Strauss o Lacan, probablemente no sea más que un *efecto de superficie*, un espejismo, una espuma. La lectura del "sentir" nos pone frente a una ilusión, una esencia que comprende, que sitúa la profundidad y completa. El arte está siempre intentando hacerse con la "otra escena", esto es, con ese lugar en el que el significante ejerce su función en la producción de las significaciones que permanecen no conquistadas por el sujeto y de las que éste demuestra estar separado por una barrera de resistencia. Es la caída del sujeto *que se supone que sabe* lo que se opone a la noción de liquidación de la transferencia. El arte puede desbaratar lo que impone el síntoma, a saber, la verdad. En la articulación del síntoma con el símbolo no hay más que un falso agujero²⁸⁹. El lenguaje está ligado a algo que agujerea lo real. Nosotros (sujetos/barrados) necesitamos, para evitar disolvernarnos, *anudar* la experiencia, aunque sea con un decir-a-medias. Lo real se encuentra –apunta Lacan– en los embrollos de lo verdadero.²⁹⁰

²⁸⁷ Miller, J-A., 2010. *Extimidad*. Ed. Paidós. Buenos Aires, p. 15.

²⁸⁸ Zizek, S., 2006. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Ed. Debate: Barcelona. p. 186. "No debemos olvidar aquí la ambigüedad radical de lo Real lacaniano: no se trata del referente último que cubrir/embellecer/domesticar con una pantalla de fantasía. Lo Real es también y primariamente la pantalla misma, como obstáculo que distorsiona ya-siempre nuestra percepción del referente, de la realidad que tenemos delante".

²⁸⁹ Lacan, J., 2006. *El sinthome. El Seminario 23*. Ed. Paidós: Buenos Aires, p. 24. La libido participa del agujero, lo mismo que otras formas con la que se representan el cuerpo y lo real, algo que, según declara el mismo Lacan, intenta alcanzar la función del arte.

²⁹⁰ *Ibidem*, Lacan, J., p. 83. "Esto fue precisamente lo que me condujo a la idea del nudo, que proviene de que lo verdadero se autoperfora debido a que su uso crea enteramente el sentido, de

que se desliza, de que es aspirado por la imagen del agujero corporal que lo emite, a saber, la boca en la medida en que chupa. Hay una dinámica centrífuga de la mirada, es decir, que parte del ojo que ve, pero también del punto ciego. Parte del instante de ver y lo tiene como punto de apoyo. En efecto, el ojo ve instantáneamente. Es lo que se llama la intuición, por lo que redobla lo que se llama el espacio en la imagen”.

CONCLUSIONES

Es difícil dar una conclusión que define al artista como una suerte de adivino, y que además éste no es consciente de los detalles con los que se rigió para finalmente dar una verdad, su verdad. Y más difícil es todavía pensar que esa verdad es la que puede dotar de alma a una obra de arte. Basta con imaginarse el desafío que implicaría encarar un estudio completo sobre las ideas platónicas del alma para entender que no son afirmaciones que se deban comentar a la ligera. Pero hay actitudes que se encadenan a lo largo de la historia, ya sean en sociedad o siendo consideradas desde la perspectiva del individuo. Situaciones que frente a los mismos problemas acaban dando un patrón definitorio cuando los comparas. Esa parece la única manera de *encontrar* una definición para lo innombrable, lo indefinible o lo que se nos presenta hoy, inexistente en otros momentos históricos. El propio Platón, en su camino por entender el alma, un tema que le apasionó, recoge los antecedentes y sus variadas aportaciones, comparándolos en varios de sus diálogos, en su caso, lo hizo buscando de manera incisiva a través del mito y de la razón.

Definir un marco referencial implica juntar coincidencias –de cualquier ámbito, elementos materiales, conclusiones, acciones y reacciones, etc.- con un resultado positivo, y desechar otras; o viceversa, juntar las negativas y desechar las respuestas positivas. Por eso, la búsqueda y diseño del patrón ha sido un proceso que me ha llevado a comprender mejor las cuestiones que en esta tesis se han formalizado de diferente manera. Cuestiones como la trascendencia, la verdad o la naturaleza humana, siempre muy presentes en mi trabajo o en las emociones que mis obras puedan despertar, han sido el objetivo fundamental de esta tesis. Una tesis que solo se han podido abarcar mediante complejos análisis asociativos.

La filosofía en torno a la naturaleza humana nos ha dado las pistas sobre el comportamiento del artista frente a las tecnologías. Hemos empezado describiendo que la inconsciencia del artista en la obra creativa existe. Para ello hemos utilizado la experiencia de Duchamp entre otros, pero que se trata de una inconsciencia metodológica o funcional. Es decir, la inconsciencia no la podemos relacionar directamente con una verdad categórica, sino que nos permite abrir un puente que a su vez nos permite vislumbrar la verdad de la experiencia, de una hipótesis, de una condición. En este caso, hemos visto que se trata de la intuición, de lo profundo, una verdad que quizá pueda considerarse de procedencia dudosa para las afirmaciones casi científicas que se hacen aquí, pero recordemos que nuestro sujeto de análisis es el artista, y el artista trabaja con las emociones. Las cualidades de lo profundo, se han reconocido desde los tiempos más remotos. Basta recordar lo que leemos en Diógenes Laercio²⁹¹, sobre el sabio de Samos: “Había entre ellos un hombre de extraordinario conocimiento, dominador, más que ninguno, de todo tipo de técnicas de sabiduría, que había adquirido un inmenso tesoro en su diafragma; cuando ponía en tensión toda la fuerza de su diafragma, sin esfuerzo alcanzaba a visualizar en detalle las cosas de diez o veinte generaciones de hombres”. La cuestión aquí no es qué ve Samos en el futuro, ni nos interesa cuestionar la veracidad de la historia. Lo que nos interesa es que para que le llegue la sabiduría tiene un procedimiento a seguir, en este caso poner su diafragma en tensión. Materializar los sentimientos, las ideas y actitudes, las pasiones pone de manifiesto el profundo poder transformador y autoreflexivo del arte. Dado que no nos podemos conocer a nosotros mismos de la misma manera como conocemos los objetos externos, necesitamos para ello de una mediación y nada mejor que los productos espirituales, las acciones y realizaciones en el mundo. La subjetividad se manifiesta en sus representaciones y creaciones culturales, pero entre ellas el arte sobresale por su presencia especial; y su carácter especial consiste en que las obras de arte poseen una estructura metafórica y retórica la cual produce efectos en el receptor capaz sólo ella de producirlos. Por sus propiedades representacionales el arte nos hace presente un tema y así cumple una función cognitiva pero, además, acudiendo a propiedades no-representacionales como los rasgos expresivos o estilísticos de la obra, el arte nos hace saber qué piensa el autor acerca de ese tema, cuál es su actitud frente a él e igualmente nos hace tomar distancia o aceptar el punto de

²⁹¹ Laercio, D., *Vidas de filósofos ilustres*, Omega, Mexico, 2003.

vista así expresado, nos mueve afectivamente hacia ese modo de representar el contenido. Así no sólo nos pone frente a una visión subjetiva, sino que también nos pone, en cierta forma, frente a nuestra propia subjetividad que responde rechazando o aceptando la versión del asunto puesta plásticamente frente a nuestros ojos. La representación artística encarna la actitud del artista hacia el contenido o tema representado, valiéndose de sus rasgos o propiedades no-representacionales. De la misma manera nuestro análisis examina los caminos que nos comunican con profundo. La inconsciencia ejemplificada aquí con el sabio Samos, y explicada en la tesis con las ideas de Duchamp entre otros, no se refiere a la sabiduría, sino al puente que nos lleva a la sabiduría; entendiendo como sabiduría, la visión del artista, y la capacidad de transmitir su verdad. Para lo cual, como hemos advertido ya, sus herramientas básicas son y siempre han sido las emociones.

Hemos intentado detallar cómo las emociones son las que trascienden, en un largo y complicado proceso. Definiendo la conexión entre emociones, trascendencia e imagen, hemos comprendido que la revelación de verdad, de iluminación, es precisamente lo que despierta que una imagen posea trascendencia. Las conexiones siniestras con el arte media son precisamente las que nos han servido para llegar a las conclusiones más importantes. Una de estas conclusiones es que la imagen puede ser percibida de diferentes maneras en un mismo momento, y que eso además implica que su significado también puede ser diferente en cada una de estas percepciones. Una imagen con dos significados en un mismo instante de tiempo. Que hoy, una parte de esa imagen, o mejor dicho, una parte de esa percepción fragmentada se ha vuelto más débil. Es el caso de la percepción de la parte simbólica de la imagen, la figuración de una simbología que nos remitía directamente a un sentido trascendental. ¿Cómo ha sucedido?

Cuando el artista utiliza la sensibilidad que le caracteriza, esa misma sensibilidad le da la capacidad de adaptación para conseguir sus necesidades *existenciales* y transmisoras. Eso implica adaptarse a los cambios *ambientales* para seguir trabajando con las emociones. Pero el nuevo ambiente aporta cambios de paradigma en nuestra manera de ver, de apresar la realidad. Unos cambios de eficiencia. El mundo tecnológico que nos envuelve es un mundo de velocidad, pero también de información casi siempre innecesaria o falseada por lo que se hace imposible comprender en su totalidad o darle sentido a dicho entorno. Las instalaciones dan fe del proceso acumulativo y aglutinador por el

que pasa el arte, una situación que hace que lo que se presenta ante nuestros ojos adquiera una dimensión fractal, expandida en el espacio, obligando al espectador a encaminarse en un recorrido. Para el artista es necesario que la imagen trascienda, aún rodeada de un mundo ampliado, y ha encontrado la manera de hacerlo. El artista ve la trascendencia, navega en ella, e inconscientemente crea su propio lenguaje para conseguir que sus imágenes sigan poseyendo trascendencia.

Por ese motivo hoy la expansión acumulativa no nos aporta solo un recorrido físico, si nos que nos aporta las instrucciones para conectar con el artista, una expansión fractal, lo que se refiere no a la amplitud de dimensiones, si no a la necesidad de expandir nuestro pensamiento para su comprensión. Hemos intentado definir el proceso que nos da el cambio de paradigma de la imagen con similitudes metodológicas como la intertextualidad, porque desde ahora el arte tecnológico nos obliga no solo a mirar, sino también a dar rienda suelta a su creatividad metafórica.

La metáfora es necesaria para que se presente la cualidad esencial de esta *nueva imagen*, para que se produzca dicha expansión de los sentidos. Porque la metáfora crea las ramificaciones entre la imagen antigua y la nueva imagen. Presentándose ante nosotros, escondiéndose una dentro de la otra, como el caballo de Troya, como el lobo con la piel de cordero. Es decir, gracias a la evolución científica, también hemos pasado por una evolución antropológica, que ha dado los medios para conocer mejor nuestro entorno a lo largo de la historia de la humanidad. Para ello hemos pasado por la religión, la filosofía y la ciencia, grandes caballos de Troya de la verdad absoluta. Pero las imágenes que hoy nos hacen *sentir*, no se presentan como lo hacían en el pasado, con ayuda de un bastón, o muletila, o imagen-símbolo cargada de trascendencia –como podía pasar en el arte religioso. Hemos podido comprobar cómo el paso del tiempo ha hecho combatir a las imágenes símbolo con otro tipo de imágenes que aportan más emoción: las imágenes signo. Así, entendemos que el artista consigue adaptarse al lenguaje de las nuevas tecnologías, y hacer que las imágenes trasciendan dando más presencia a la imagen signo. Porque así lo siente él. Una imagen que al describirla la hemos acercado más a lo primitivo del ser humano, difícil de modelar solo con una tradición que cambia, o que incluso se olvida. Una imagen signo, que como hemos comprobado, la semejanza con el *objeto bruto* (Eco) es imprescindible. La imagen signo no hace desaparecer a la imagen símbolo, al revés, en el contexto contemporáneo se mezclan entre ellas,

haciendo más eficiente el *engaño* de la metáfora. Los signos se esconden o combinan continuamente con nuestra tradición iconográfica, de la misma manera que lo hace el mito. Un mito que enmascara una realidad para hacerla más verdadera al repetirla; un símbolo, parece más real si lo sometemos a las emociones de desata un signo.

Todo este cúmulo de sucesos han dado desenlaces dramáticos a la hora de experimentar la trascendencia en la obra de arte, porque cada vez que una obra estimula las emociones de esta manera, recurrimos a la intuición -tanto por parte del artista como del espectador. Nos ha quedado claro que en el momento tecnológico, de información inabarcable, "El medio es el mensaje" (McLuhan), y hoy el medio tecnológico y multidisciplinar implica que seamos veloces. Cuando unimos metáfora e intuición conseguimos que nuestro procesamiento perceptivo sea más rápido. Es decir, la metáfora y la intuición -o la experiencia introspectiva que supone-, ha resultado ser la más eficaz de las maneras en la era tecnológica. No solo cortando el relato como la *intertextualidad*, detectando la información puntual, rellenando los vacíos de información como lo hacemos con la figurabilidad en nuestros sueños -para mantener las emociones aunque cambiemos de imagen-; si no porque el error -extrañeza, o tensión- es lo que nos conecta la emoción más fácilmente. Es otra manera de entender por qué las imágenes siniestras nos conectan de manera más eficiente con la emoción, afirmación que hemos demostrado aquí, aceptada y comprobada por muchos filósofos.

Entendemos así que el error detectado por la intuición, es muy importante es la eficiencia de la metáfora del arte en la era tecnológica, porque es lo que nos comunica con "lo sensorial". En definitiva estamos hablando de una comunicación no lineal, una comunicación que se permite dar saltos y leer entre líneas. Entre las líneas de "lo sensorial", para que nuestra comprensión resulte más rápida y selectiva. El error, la extrañeza, lo amorfo, que reconocemos como estimulantes de lo siniestro, son ejemplos que dan velocidad para comunicar "lo sensorial", para crear tensión. El tiempo es oro, hoy más que nunca, y así percibimos el entorno, recelando de nuestro tiempo. Detectar un error es más rápido que contemplar la naturalidad. Pero ese abismo que se abre *entre* error y error, es el que nos conecta con lo siniestro, el que nos obliga a crear información para cerrar una historia y distensionar la situación.

Pero en los puentes que creamos para acabar con el abismo de la incertidumbre suceden otro tipo de conexiones también reveladoras. A levantar el velo de la ignorancia, o como diría Maillard, “proponer esa mirada que reconoce relaciones no convencionales entre las cosas y la conciencia”²⁹², al acercarnos a lo interno, para conocer nuestros pilares; o como dice el comisario de la exposición Fernando Gómez de la Cuesta, al “describir el ritmo de los flujos que nos nutren, (...) algo que es estructura pero, también, respiración y latido”; ese fluir es esencial, es el que está entre dos situaciones opuestas. Algo como “El corazón, centro que alberga el fluir de la vida, no para retenerlo, sino para que pase en forma de danza, guardando el paso, acercándose en la danza a la razón que es vida”.²⁹³ La amplificación de los sentidos no se queda en la lectura de una obra, nos conecta con algo más, una de las ramas que enredan las imágenes entre sí también nos conecta con la razón de vivir, y con el sentido de la vida, con el sentido de nuestra vida en el mundo. Tanto Maillard, como Gómez de la Cuesta, como Zambrano, utilizan el mismo patrón para dar significado a lo que vemos: “encontrar relaciones entre las cosas, el fluir que nos nutre, la danza que se acerca a un objetivo”, son acciones que indiscutiblemente señalan el camino que perseguimos concluir en esta tesis. Está claro que se describe una acción. Amplificar nuestros sentidos implica dar cabida a otra tipología de tiempo, otra temporalidad. Una temporalidad donde ha habido o inminentemente sucederá una comprensión.

Para la acción hay un inicio y un final de dicha acción, ¿cómo medir el origen y el final en la tensión?, ¿cómo analizar si trasciende más el símbolo o el signo en una obra de Kelley? No se puede. Nuestro límite demostrable aquí es que existe acción en la comprensión de la verdad. Una acción que -gracias a la intuición- nos da una experiencia con la que comparar lo que esta pasando. Una experiencia que en definitiva -aunque no se experimente en el momento, sino que esté en la memoria- nos demuestra la existencia del cambio, cambio que está en ese momento llevando al error. Un cambio -o acción de cambio- que es la verdad mínimamente demostrable, absoluta. Un cambio donde ahora sí, se nos presenta la trascendencia.

²⁹² ídem, Maillard, Ch., *La creación por la metáfora*.

²⁹³ Zambrano, M., 1977. *Claros del bosque*. Seix Barral: Barcelona, p. 64.

Finalmente, puesto que se trata de recrear la tensión de cambio en la obra de arte, hemos comprobado que se puede conseguir dicha conexión siniestra en las obras de arte materiales, por lo que -no solo el medio es mensaje, si no que- *el cambio es el mensaje*. Un cambio que el artista es capaz de mostrar en la obra física, sin precisar de la tecnología. La metáfora nos permite en los dibujos, pinturas, esculturas o cualquier soporte, transmitir la tensión siniestra. Ya sea por la confusión entre objeto y ser vivo, lo amorfo y gore, o la desmesura de lo inabarcable, por poner algunos ejemplos utilizados en la descripción de la exposición *Luz. La sombra del tiempo*.

Muchas de las definiciones utilizadas en la tesis ya ponen de manifiesto elementos que recurren a lo siniestro con una representación material. Las definiciones de siniestro de Freud²⁹⁴ por ejemplo, en torno a la materia, nos han servido para explicar que la carga de siniestro en los muñecos autómatas o en las figuras de cera por ejemplo, aparece por que nos hacen dudar si son solo objetos o si en realidad están vivos. De esta manera, la materia utilizada en la fabricación de la obra, re-acciona y hace más sencillo ese lenguaje siniestro a partir de lo sensorial y lo sensacional más allá de la representación. En la misma línea, también lo amorfo, o cualquier forma que se aleje de lo conocido implicará un reconocimiento de acercamiento a la muerte, y de la misma manera se entiende *lo inabarcable* en la materia. En todos estos ejemplos existe una temporalidad que hace referencia a la experimentación de un momento para entender el sentido completo de lo que vemos, o una verdad más cercana a lo que nos transmite la imagen.

Estos ejemplos materiales han conseguido hacer que nos planteemos la pregunta dando un paso más. La imagen consigue mantener la trascendencia, gracias a su parte signo, por qué nos movilizamos frente a la tensión: lógicamente para distensionar. La distensión nos devuelve la paz, el sentido de la vida, -o sentido en el trozo de vida que implica la creación de la obra para el artista. Da la sensación que el alma tiene un valor y que el artista intenta rescatarla en la estructuración -entre lo ético y lo estético, de su obra. Podría ser que sea *estar frente al límite* lo que nos da la *medida* de la emoción, elemento

²⁹⁴ Freud, S., *Lo siniestro, seguido de ETA. Hoffmann El hombre de la Arena*. op. cit., p. 18. “E. Jentsch también destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la “duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”, aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas sabias y los autómatas”.

necesario en este nuevo lenguaje. Cuando el artista se acerca al límite de sus emociones ya han dejado de ser signos o símbolos. Simplemente es una emoción. La emoción de los límites del artista, la autobiografía de su manera de sentir o de experimentar su propia realidad, su propia identidad. Una identidad que se va construyendo llenándola con extrañezas.

Con su trabajo el artista consigue así una reconciliación de esa tensión que ha reconocido. Como si la misión fuera quitar tensión y curar. Hannah Arendt nos adentraba en las emociones de estar frente a la tensión -del mal-, advirtiéndole que la narración es la mediación entre los acontecimientos y su sentido, y que donde hay sentido la reconciliación es posible. La reconciliación con la comprensión. Arendt²⁹⁵ decía que la experiencia del mal es total solo si se puede experimentar de manera aislada sin una comparación que pueda darnos una comprensión. Poner en relación significa crear una trama para dirigir la mirada a dos o más hechos, sucesos, acontecimientos, para mostrar lo que los une. El artista no busca ver el mal en su totalidad, por eso quizá no es un aislamiento total, sino que con su poética y sus anclajes parece crear la búsqueda y posteriormente la distensión. El artista busca la tensión para transmitir, y su emoción se destensa al acabar la obra, porque tras la reconciliación del momento creativo viene la comprensión y el placer. Al menos momentáneo. Como si crear fuera una pulsión.

Hemos recordado que Freud define la *pulsión* como un concepto fronterizo entre lo psíquico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos procedentes del interior del cuerpo, que llegan al alma. El placer de crear (tensionar y distensionar) da un placer momentáneo, como un placebo para el alma del artista, mientras nos dirigimos a una meta que no llegará. Porque el artista reconoce su entorno, y también sabe reconocer hacia dónde se dirige ese ambiente. Aunque sea de manera inconsciente y no sepa explicarlo –al menos no de manera lineal.

Reconoce un mundo cambiante e incontrolable y que le desborda. Y el artista como ser obsesivo, enfoca sus pasiones a controlar el mundo paralelo que crea en su obra. Porque en la vida real resulta imposible el control. Se reconoce en esa sociedad líquida de la que habla el sociólogo Bauman²⁹⁶, sociedad presente en el

²⁹⁵ Arendt, H., 2002. *La Vida del Espíritu*. Buenos Aires. Paidós. p. 122.

²⁹⁶ Bauman, Z., 2016. *Modernidad líquida*. Ed. Fondo de cultura económica de España, Madrid.

actual momento de la historia en el que las realidades sólidas de nuestros abuelos, como el trabajo y el matrimonio para toda la vida, se han desvanecido. Pero lo cambiante implica también precariedad y peligro. El artista sabe que estamos en un mundo más precario, provisional, ansioso de novedades y, con frecuencia, agotador. Si no podemos controlar un mundo en cambio permanente, tendremos que movernos con él. Parece una utopía, retratar un mundo en constante cambio, cuando lo haces por conseguir el control y conocimiento de éste. Un mundo cambiante, al que si no te adaptas, también con la misma velocidad de cambio estás perdido. Recordemos que según Bauman: "Hoy la mayor preocupación de nuestra vida social e individual es cómo prevenir que las cosas se queden fijas, que sean tan sólidas que no puedan cambiar en el futuro. No creemos que haya soluciones definitivas y no sólo eso: no nos gustan (...) lo que más miedo les causa es tener una identidad aferrada a ellos. Un traje que no te puedes quitar"²⁹⁷. Lo aclara advirtiendo que estamos acostumbrados a un tiempo veloz, que nos hace creer que las cosas no van a durar mucho, y que vendrán nuevas oportunidades que van a devaluar las existentes. Y sucede en todos los aspectos de la vida. Con los objetos materiales y con las relaciones con la gente. También con la propia relación que tenemos con nosotros mismos, cómo nos evaluamos, qué imagen tenemos de nuestra persona. Todo cambia de un momento a otro, somos conscientes de que somos cambiables y por lo tanto tenemos miedo de fijar nada para siempre. No hay que estar comprometido con nada para siempre, sino listo para cambiar la sintonía, la mente, en cualquier momento en el que sea requerido. Así queda constatada la tesis, no solo el cambio es portador de trascendencia, sino que el entorno cambiante es el que nos aporta el siniestro en el entorno, por la incapacidad de parar un mundo imparable en constante evolución, incapaz de comprenderlo. Para saltar a un tren que va a gran velocidad solo lo puedes hacer en un tren paralelo, que se desplace a una velocidad parecida. El artista da movimiento por la misma inercia.

²⁹⁷ Bauman, Z., en Barranco, J., "Pero, ¿qué es la modernidad líquida", LA VANGUARDIA , 9 de enero de 2017. [en línea]
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20170109/413213624617/modernidad-liquida-zygmunt-bauman.html> [consulta: 2/2/2017].

BIBLIOGRAFÍA

A

Aquino S. T., *Suma Teológica I-II*. BAC, Madrid, 2010.

Aquino S. T., *Suma Teológica VII*. BAC, Madrid, 2014.

Arendt, H. *Entre el pasado y el futuro*. Ediciones península, Barcelona, 2016.

Arendt, H. *La Vida del Espíritu*. Buenos Aires. Paidós. 2002.

Arendt, H., 2005. *Ensayos de Comprensión*. Caparrós; Madrid.

Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2006.

Arnheim, R. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza, Madrid, 1979.

B

Bajtín, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. FCE, México, 1986.

Bajtín, M. *Hacia una filosofía del acto ético*. Antropos, Barcelona, 1997.

Batjín, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.

Barthes, R. *Elementos de Semiología*. Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1971.

Barthes, R. *Mitologías*. Siglo XXI Editores, México, 2006.

Baudrillard, J. *La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos*. Anagrama, Barcelona, 1991.

Bauman, Z. *Modernidad líquida*. Ed. Fondo de cultura económica de España, Madrid, 2016.

Baumeister, R. F. *The Cultural Animal*. Oxford University Press, Oxford, 2005.

Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1982.

Bergson, H. *Creative Evolution*. Basinkstoke: Palgrave Macmillan. 2007, p.114.

Bergson, H. *El pensamiento y lo moviente*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2013.

Bergson, H., *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Ed. Cactus, Buenos Aires, 2006.

Bieńczyk, M. *Melancolía*. Acantilado, Barcelona, 2014.

Bois Y-A. y Krauss R. E. *Formless: A User's Guide*. Nueva York, Zone Books, 1997.

Burton, R. *Anatomía de la melancolía*. Alianza: Madrid. 2015, p.11.

C

Cassier, E. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1967.

Chavarría, J. *Artistas de lo inmaterial*. Nerea, Guipúzcoa, 2002.

D

Danto, A. C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Paidós: Barcelona, 2002.

Deleuze, G. *La imagen-tiempo*. Paidós Iberica, Madrid, 1987.

De Man, P. *La ideología estética*. Cátedra, Madrid, 1998.

Descartes, R. *Las pasiones del alma*. Biblioteca nueva, Madrid, 2005.

Didi-Huberman, G. *La imagen superviviente*. Abada, Madrid, 2009.

Didi-Huberman, G. *El hombre que andaba en el color*, Abada, Madrid, 2014.

E

Eagleman, D. *Incognito*. Anagrama, Barcelona, 2013.

Eco, U. *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1990.

Eco, U. *Signo*. Editorial Labor, Barcelona. 1988.

Eliade, M. *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama: Madrid, 1967.

F

Foster, H., 1985. *Subversive Signs, from his collection Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press. Art in Theory. EEUU, Seattle.

Foucault, M. *Historia de la sexualidad 3: El cuidado del sí*. Siglo XXI - Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.

Foucault, M. *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: La Piqueta, 1994.

Foucault, M. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza, 1981, Madrid.

Freud, S. *Lo siniestro, seguido de ETA. Hoffmann El hombre de la Arena*. Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, Barcelona - Palma de Mallorca, 1975.

Freud, S. *Tótem y tabú*. Alianza, Madrid, 1972.

Freud, S. *Obras Completas, Volumen XIV*. Amorrortu, Buenos Aires. 1992.

Freud, S., *Obras Completas, Volumen IV*. Buenos Aires: Amorrortu, 1995.

G

Gadamer, H-G. *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ediciones Sígueme, España, 1984.

Giannetti, C. et. al. *Media Culture*. ACC L'Angelot: Barcelona, 1995.

Groisman, M., (compilador. VVAA). *Apuntes pixelados: Reflexiones sobre el diseño y los medios audiovisuales. Del kinetoscopio a la revolución celular*. Nobuko. Buenos Aires, 2007.

H

Halley, P. *Peter Halley: Selected Essays 1981-87*, editado por Bruno Bishofberger, Art in Theory, Zurich, 1988.

Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Akal, Madrid. 1989.

Hegel, G.W.F. *Fenomenología de la mente*. Pre-textos, Valencia, 2006.

Heidegger, M. *Being and time*. Harper and Row, New York, 1962.

Heidegger, M. *¿Qué es filosofía?*, Narcea: Madrid, 1980.

J

Jung, C. *El hombre y sus símbolos*. Editorial Luís de Caralt, Barcelona, 1997.

K

Krauss, R. E. *La escultura en el campo expandido*. Paidós, Barcelona, 1979.

Krauss, R. E. *Pasajes de la escultura moderna*. Akal: Madrid, 2002.

Krauss, R. E. *La originalidad de las Vanguardias y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid, 2006.

Kristeva, J. *Semiótica I. Fundamentos*, Madrid, 1981.

Kristeva J. *Las nuevas enfermedades del alma*. Cátedra, Madrid, 1995.

Kant, I. *Crítica de la razón pura*. Taurus, Barcelona, 2013.

Kahn, J.S. *El concepto de cultura: textos fundamentales*, Anagrama, Barcelona, 1975.

Kottak, C. Ph. *Antropología cultural*. Mexico, Ed. McGraw-Hill, Mexico, 2011.

L

Lacan, J. *El sinthome. El Seminario 23*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006.

Lacan, J. *La angustia. El seminario 10*. Paidós, Buenos Aires, 1988.

Lacan, J. *La ética del psicoanálisis. El seminario 7*. Argentina, Paidós, 1988.

Lacan, J. *El Seminario 2. El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Paidós, Buenos Aires, 1983.

Laercio, D., *Vidas de filósofos ilustres*, Omega, 2003.

Lascault, G. *Le Monstre dans l'art occidental*. Klincksueck, París, 1973.

Lévi-Strauss. *Vida, Pensamiento y Obra, Colección Grandes Pensadores*. Planeta Agostini, Barcelona, 2007.

Locke, J. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Sarpe, Madrid, 1984.

Liotard, J. F. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra, 1987.

Lyotard, J. F. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa: Madrid, 1987.

M

Maillard, Ch. *La creación por la metáfora*. Anthropos, Barcelona, 1992.

McCloud, S. *Understanding comics: The invisible art*. Mark Martin Editor, Nueva York, 1993.

McLuhan, M., Fiore, Q. *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Paidós Studio, Barcelona, 1998.

McLuhan, M., Fiore, Q. y Agel, J. *Guerra y Paz en la Aldea Global*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1971.

Miller, J-A. *Extimidad*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2010.

Miller, W.I. *Anatomía del asco*, Taurus, Madrid, 1998.

Mumford, L. *Arte y técnica*. Editorial Pepitas de calabaza, La Rioja, 2014.

N

Najmanovich, D. *El juego de los vínculos: subjetividad y redes: figuras en mutación*. Biblos, Barcelona, 2011.

Nietzsche, F. *La genealogía de la moral*. Alianza, Madrid, 2011.

O

Ortega y Gasset, J. *¿Qué es filosofía?*, Alianza, Madrid, 1997.

P

Peirce, C. S. *Obra lógica filosófica*. Taurus: Madrid, 1987.

Peirce, C. S. *Collected Papers (8 vols.)*. Harverd University Press, Cambridge, MA. (CP, 8.332), 1965.

PEIRCE, C.S. 1965. *Collected papers (8 vols.)*. Cambridge, MA: HarvardUniversity Press

Perez Carreño, F. *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid, Visor, 1998.

Prada, J. M. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Akal, Madrid, 2015.

R

Ribalta, J., et al. *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Ricoeur, P. *Tiempo y Narración I*. México: SXXI. 1995.

Ricoeur, P. 1990. *Historia y Verdad*. Madrid: Encuentro, 1990.

Ricoeur, P. *Teoría de la interpretación, Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI Editores. México. 1995.

Rush, M. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Destino, Barcelona, 2002.

S

Sacks, O. *Alucinaciones*. Anagrama, Barcelona, 2013.

Sartre, J. P. *Verdad y existencia*, Paidós, Barcelona, 1996.

Saussure, F. *Curso de lingüística general*, Alianza, Madrid, 2009.

Soler, C. *Declinaciones de la angustia*. Colección Ánfora. Bogotá, 2007, p.17.

Sougez, M. L. *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2011.

Spinoza, B., 1996. *Ética*. Alianza, Madrid, (E3AD1ex).

Starobinski, J. *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*. Geigy, Basilea, 1962.

Starobinski, J. *La tinta de la melancolía*. Fondo de cultura económica, Mexico, 2017.

T

Tisseron, S. *El misterio de la cámara lúcida*. Ed: Universidad de Salamanca, Salamanca.2000.

Trías, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel. 1988.

Trías, E. *Los límites del mundo*. Destino, Barcelona, 2000.

V

Virilio, P. *Estética de la desaparición*. Editorial Anagrama: Barcelona, 2003.

VV.AA. *Rewind. Surveying the First Decade. Video Art and Alternative Media in the U.S., 1968-1980*. [en línea]. Ed. Video Data Bank. Chicago, 2008.
<http://www.vdb.org/sites/default/files/Rewind_VDB_July2009.pdf> [consulta: 20/2/2016].

VV.AA. Joana Vasconcelos *Time Machine*. Editorial: Manchester City Art Gallery, Manchester, 2014.

Y

Youngblood, G. *Expanded cinema*. Clarke, Irwin & Company Limited, Toronto y Vancouver, 1970. Versión [en línea],
<http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html> [Consulta: 25/2/2015].

Z

Zajonc, A. *Atrapando la luz. Historia de la luz y de la mente*. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1996.

Zambrano, M. *Claros del bosque*. Seix Barral: Barcelona, 1977.

Zambrano, M. *Obras Completas I*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2015.

Zizek, S. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate, Barcelona, 2006.

VV.AA. Welchman, J., Graw, I., Vidler, A. y Kelley, M. *Mike Kelley*. Phaidon Press, London. 2011.

VV.AA. Foster, H. Krauss, R. E., Bois, Y-A., y Buchloh, B. H. D. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal, Madrid, 2006.

REVISTAS Y PUBLICACIONES

A

Adcock, C. *Turrell: The Art of Light and Space*. Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press. 1990.

C

Castells, C., y Sard, A.. *El Hombre Invisible*. Amparo Sard. Catálogo de la exposición editado con motivo del aexposición en la galería Ferran Cano, 2003.

D

De Chirico, G., *"Sull'arte metafísica"*, Valori Plastici, año I, nº. 4-5, Roma, abril-mayo, 1919.

Didi-Huberman G. Y Romero, Pedro G. *"Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman"*, Minerva, n. 5. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.

Domínguez García, V. "Sobre la melancolía en Hipócrates", *Psicothema*, vol.3, nº1, 1991.

Duchamp, M. *"El proceso creativo"*. Art News, vol. 56, N° 4, 1957.

G

Ghez, S., Miller, J., Singerman, H., 1988. *Mike Kelley: Three Projects : Half a Man from My Institution to Yours, Pay for Your Pleasure*, [en línea]. The Renaissance Society at The University of Chicago: Chicago. Catálogo de la exposición que tuvo lugar en The Renaissance Society en la universidad de Chicago, 4 mayo- 30 junio, 1988.
<http://www.renaissancesociety.org/media/files/MIKE_KELLEY_THREE_PROJECTS.pdf> [Consulta: 2/2/2017].

González Mora, M. *Visión: desafíos*. Catálogo de la exposición editado por LOOP Videoart, Barcelona, 2010.

Grupo Zero, *"Grupo ZERO: cuenta atrás hacia el mañana"*, Mas de arte [en línea], 16 de octubre de 2014. <<http://masdearte.com/grupo-zero-cuenta-atras-hacia-el-manana/>> [consulta: 15 /1/ 2016].

J

James Turrell, Libro de exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa", 12 de noviembre de 1992-10 de enero de 1993. Madrid, 1992.

K

Kapoor, A., Peyton Jones, J. y Obrist, H. O. *Places of origin – Monuments for the 21st Century*. Catálogo de exposición para la exposición de la Fundación MAST, Bolonia, 2017.

Kelley, M. *Foul Perfection. Essays and Criticism*. Recogido por John C. Welchman. The MIT Press: EEUU Cambridge, Inglaterra, Londres, 2003

L

Lao Tse, Tao Te King, "Canto 11", St. John's University Press: Nueva York, 2003.

LeWitt, S., *Sol LeWitt*, catálogo de exhibición. Noviembre 17, 1970 – Enero 3, 1971. Pasadena Art Museum.

M

Maillard, Ch. *Contra el arte y otras imposturas*. Pre-textos, Valencia, 2009.

Margozzi, M. y Robinson, K. *El mundo de Giorgio De Chirico. Sueño o realidad*. Catálogo de exposición Fundación La Caixa y Ediciones Invisibles, Barcelona, 2017.

Meyer-Herman, E. *Interview with Mike Kelley*. 2011. Recogida en Welchman, J. C.; Goldstein, A.; Baker, G., et al., 2014. *Mike Kelley*. Editado por Meyer-Hermann y Mark, L. G., Steedijk Museum Ámsterdam, Delmonico Books – Prestel: Munich, Londres, Nueva York. p. 374.

Mike Kelley. *Day is Done*. Gagosian Gallery, Yale University Press, New Haven, Londres, 2007.

N

Naccache, L. And Dehaene, S. "The Priming Method: Imaging Unconscious Repetition Priming Reveals an Abstract Representation of Numbers in the Parietal Lobes." [en línea]. *Cerebral Cortex II*. Octubre, 2001. <http://www.unicog.org/publications/NaccacheDehaene_ParietalPriming_CerebralCortex2001.pdf [Consulta: 15/8/2017].

Noel, M. "Resonancias en la hermenéutica de Gadamer". *Revista de Filosofía*. No. 42, 2002.

Naccache, L., et al. "A direct Intracranial Record of Emotions Evoked by Subliminal Words." [en línea]. *Proceedings of the National Academy of Sciences*. nº 102, 2005. <<http://www.pnas.org/content/102/21/7713>> [Consulta: 10/8/2017].

O

Ortega y Gasset, J. "*Obras completas, v. VIII*", Revista de Occidente, Madrid, 1947.

P

Paquet, B. "Pierre Soulages: entre l'ombre et la lumière". *Vie des Arts*, Montreal, Canadá, vol. 40, n° 164, 1996.

R

Romero, P. G. "Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman", *Minerva*, n. 5. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007.

Reber, A. S. "Implicit Learning and Tacit Knowledge" [en línea]. *Revista de Psicología experimental*, American Psychological Association, Vol. 118, Nº. 3, 1989.
<<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.460.3392&rep=rep1&type=pdf>> [Consulta: 15/11/2017].

S

Saltz, J. "The Long Slide / Museums as playgrounds" [en línea], *New York Magazine*, 4 de Diciembre 2011. <
<http://nymag.com/arts/cultureawards/2011/museums-as-playgrounds/>>
[Consulta: 22/10/2016].

Sigerist, H. *History of Medicine*. Oxford University Press N.Y., Vol.2, 1961.

T

Turrell, J., Moscatelli F. y Govan, F. *James Turrell*, Charta, Milan, Nueva York, Cádiz. Catálogo de la exposición en la Fundación NMAC, 2009.

V

VV. AA. *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*. Catálogo de exposición en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York. Ed. Guggenheim Museum Publications, 1991.

VV.AA., organizan Ferretti, D., Vervoordt, A. *Intuition*, Catálogo de la exposición. Edita Museo Fortuny y Palazzo Orfei, Venecia, 2015.

Z

Zambrano, M. "María Zambrano: presencia y figura de la aurora", *Pensadora de la Aurora*, Anthropos, Barcelona, nº 70/71, marzo-abril, 1987.

HEMEROTECA

B

Bauman, Z., "Pero, ¿qué es la modernidad líquida" [en línea], *La Vanguardia*, 9 de enero de 2017.

<<http://www.lavanguardia.com/cultura/20170109/413213624617/modernidad-liquida-zygmunt-bauman.html>> [consulta: 2/2/2017].

C

Calvin Tompkins, "Flying to the light" [en línea], *The New Yorker*, 13 de enero de 2003. <<https://www.newyorker.com/magazine/2003/01/13/flying-into-the-light>> [Consulta: 22/10/2016].

L

Larrauri, E., "El arte textil tiene la carga de estar vinculado a la mujer" [En línea] *El País*, 19 de julio de 2007.

<https://elpais.com/diario/2007/07/19/paisvasco/1184874013_850215.html> [Consulta: 14/4/2016].

T

Torres, F., "El espacio de la instalación: una práctica equívoca", *El País* (suplemento Artes), 17 de febrero de 1990.

V

VV.AA., "Merce Cunningham y John Cage actúan juntos en Barcelona" [en línea], *El País*, 25 de julio de 1985.

<http://elpais.com/diario/1985/07/25/cultura/491090405_850215.html> [consulta: 2/1/2016].

PDF ONLINE

L

Laaksonen, E., Turrell, J., (entrevista), Blacksburg, Virginia, 1996. [en línea], <http://ktstudiokt.net/DSGN320_SP10/DSGN320_SP10/Entries/2010/1/12_1.01_Essay_on_Light_and_Architecture_files/James%20Turrell%20Art%20Minimal%20%26%20Conceptual%20Only.pdf> [Consulta: 22/12/2010].

D

Díaz Cuyas, J. “Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y aeronauta” [en línea], <https://reacto.webs.ull.es/pdfs/n4/visiones_cuyas.pdf> [consulta: 10/2/2016].

WEBGRAFÍA

C

Centro Pompidou, [en línea], <<http://mediation.centrepompidou.fr>> [Consulta: 28/2/2016].

Fontcuberta, Joan. Fundación Sputnik. <<http://web.archive.org/web/20101104061053/http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/sputnik.html>> [consulta: 1/09/2016].

M

MACBA (Museu d’Art Contemporani de Barcelona) [en línea], <<http://www.macba.cat/es/mike-kelley>> [Consulta: 16/2/2016].

MNCARS (Museo Reina Sofía) [en línea], <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra>> [Consulta: 20 /1/ 2016].

MoMa (The Museum Of Modern Art) [en línea], <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3643>> [Consulta: 15/1/2016].

P

Pruneda Paz, D., “Kapoor y el espacio intermedio entre la pérdida, la memoria y la geografía” [En línea]. *Télam* <<http://www.telam.com.ar/notas/201705/190316-kapoor-y-el-espacio-intermedio-entre-la-perdida-la-memoria-y-la-geografia.html>> [Consulta: 10/5/2016].

Vicente, A., “Joana Vasconcelos, el arte hiperfemenino en Versalles” [En línea], *El País*, Smoda, 1 de julio de 2012, <<https://smoda.elpais.com/placeres/joana-vasconcelos-el-arte-hiperfemenino-en-versalles/1900/>> [Consulta: 14/4/2016].

FILMOGRAFÍA Y VÍDEOS

B

Bonet, E., en el Cd-Rom: ArteVisión – Una historia del arte electrónico en España.

C

Campus, P., "Three Transitions", [archivo de vídeo] [en línea], 1973 <<https://www.youtube.com/watch?v=zjoEzDv5rPs>> [Consulta: 10/1/2016].

F

Fontcuberta, J. "La mitad invisible- Fauna de Joan Fontcuberta". [en línea] TVE, 13 de septiembre de 2016. <<http://www.rtve.es/alicarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-fauna-joan-fontcuberta/3719817/>> [consulta: 1/10/2016].

M

Mike Kelley y Gerry Fialka. "Artists and Authors in Dialogue, Rose Gallery, Bergamot Station". [en línea] , EEUU, California, 2004, entrevista, Min. 41 [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=D6D6lmIMyyc>> [Consulta: 25/10/2016].

V

Vasconcelos, J., "The Making of Joana Vasconcelos' Time Machine" [en línea], 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=JOLfxv6HFE0>> [Consulta: 14/4/2016].

Viola, B., "He weeps for you", [archivo de vídeo] [en línea], 1976 <<https://www.youtube.com/watch?v=qaXI90nScSM>> [Consulta: 20/2/2017].