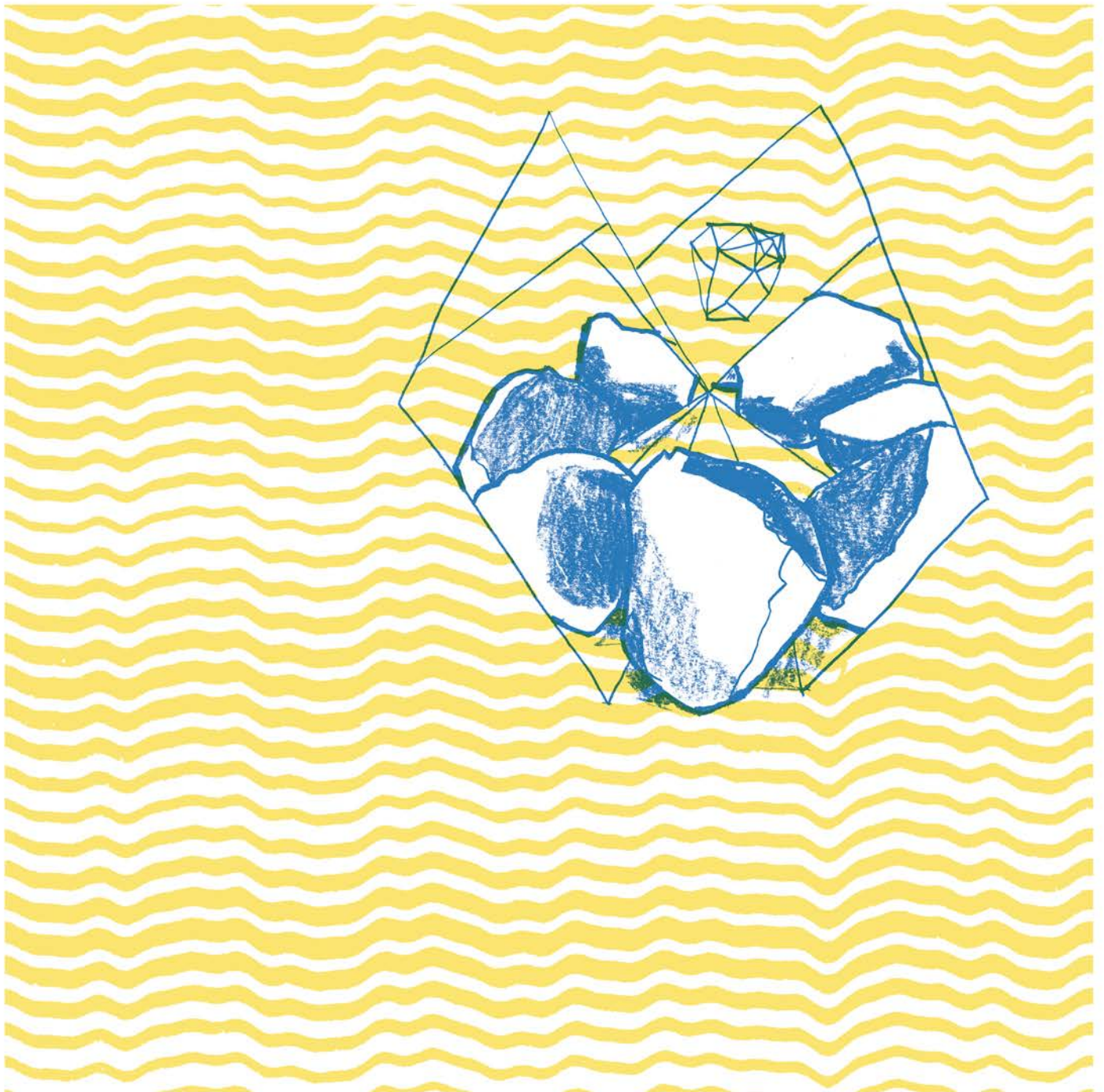


INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA  
BASADA EN LA PRÁCTICA  
JORNADAS *laSIA* 2018:  
COMUNICACIONES



Ediciones *laSIA*

Bilbao, mayo de 2018

**Dirección editorial:** Veva Linaza y Rita Sixto.

**Consejo editorial:** Gentz del Valle, Usoa Fullaondo, Jon Martín, Txemi Mediero, Damaris Pan, Fito Ramírez-Escudero, Unai Requejo.

**Diseño, maquetación:** Txemi Mediero y Unai Requejo.

**Autores:** Julen Agirre, Raquel Asensi, Selina Blasco, Lourdes de la Villa, Naia del Castillo, Alberto Díez Gómez, Ricardo Espinosa, Sara González, Susana Jodra, Beñat Krolem, Veva Linaza, Salim Malla, Mikel Ruiz Pejenaute, Iker Pérez Goiri, Javier Ignacio Rodríguez, Iker Serrano, Rita Sixto, Mariana Unda, Paloma Villalobos, Kinda Youssef y Viviana Silva, Silvia Zayas, Imanol Zubiauz.

*Las comunicaciones aquí publicadas fueron reunidas a través de una convocatoria abierta, seleccionadas mediante proceso de revisión por pares (sistema doble ciego), actuando como revisores los miembros del consejo editorial.*

Publicado en el marco del proyecto de investigación EHU 16/40, financiado por la Universidad del País Vasco. Colaboración de Sala Rekalde. BizkaiKOA.

Bajo licencia  BY NC ND 3.0 ES

ISBN: 978-84-09-02134-5



INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA  
BASADA EN LA PRÁCTICA

JORNADAS *laSIA*  
2018:

COMUNICACIONES





## SUMARIO

### **INTRO: con S de sujeto**

Veva Linaza, Rita Sixto → 9

### **COMUNICACIONES**

#### **UN CINE EN TRES DIMENSIONES NO ES 3D**

Silvia Zayas → 15

#### **ANTÁRTIDA Y EL VIAJE EXTREMO COMO PRÁCTICA E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA**

Paloma Villalobos → 25

#### **LUZ MATERIALIZADA**

Imanol Zubiauz → 33

#### **AIMAR PÉREZ GALÍ, UNA RAÍZ DEL DESENCUENTRO ENTRE LA PRÁCTICA Y LA TEORÍA EN ARTE**

Alberto Díez Gómez → 37

#### **LO ABYECTO. NEXO ENTRE FOTOGRAFIA Y SUJETO CONTEMPORANEO EN LA PRACTICA ARTISTICA PROPIA**

Naia del Castillo → 47

#### **GERUZAKA**

Susana Jodra → 55

#### **EGITURA ARKITEKTONIKOEN EZEGONKORTZEA (ESPERIENTZIA PERTSONALAK V)**

Julen Agirre Egibar → 59

**LAS LABORES DEL TEXTO Y SUS METÁFORAS DESDE EL TEJIDO**

Selina Blasco → 67

**EL SUJETO COMO CREADOR; COORDENADA Y DISTANCIA HACIA SU REPRESENTACIÓN**

Iker Serrano → 77

**UN MUNDO EN UN GRANO DE ARENA. ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL ARTE  
COMO INVESTIGACIÓN DESDE EL PENSAMIENTO POÉTICO**

Iker Pérez Goiri → 89

**MENTOGRAFÍAS, TRATADO PSEUDOANATÓMICO DE LA IMAGEN MENTAL**

Sara González Sánchez → 97

**IKERTZAILEA-ARTISTA VERSUS BEHATZAILEA-GIZABANAKOA. IKUS EREMUA ERAKUSGAI**

Lourdes de la Villa → 107

**REFLEXIONES TEÓRICO-PLÁSTICAS EN TORNO A LAS UNIDADES DE MEDIDA DE LONGITUD**

Salim Malla → 111

**EPISTEMOLOGIAS POSIBLES DESDE LA PRACTICA ARTISTICA COMO INVESTIGACION**

Viviana Silva Flores y Kinda Youssef → 121

**TOMA KUERPO**

Mikel Ruiz Pejenaute → 131

**OBJETO [IN]QUIETO**

Raquel Asensi Blanco → 135

**PELICULAS GRAFICAS Y VIOLENCIA POLITICA EN CHILE**

Javier Ignacio Rodríguez Pino → 147

**CAPRICHOS ENSANCHE SUR 2017**

Ricardo Espinosa → 157

**EUTOPIÍA Y LOS MUNDOS POSIBLES DEL ARTE**

Mariana Unda Setién → 161

**LA IMPROVISACIÓN EN BERTSOGINTZA DESDE EL PROYECTO OHOLTZA**

Beñat Krolem → 169

**BIOS → 179**



INTRO:



## con S de sujeto

Esta publicación recoge las comunicaciones que el grupo de investigación *laSIA* ha seleccionado con motivo de las *Jornadas sobre investigación artística basada en la práctica*, celebradas los días 11 y 12 de enero de 2018 en la Sala Rekalde de Bilbao.

Estas Jornadas tienen su origen en un proyecto de investigación financiado por la Universidad del País Vasco, que bajo el título **El lugar del sujeto en la investigación artística basada en la práctica**, tiene como finalidad explorar la dimensión investigadora de la práctica artística. De este título toma el grupo las siglas *SIA -sujeto, investigación, arte-* que acompañadas de artículo femenino dan nombre al proyecto: *laSIA*.

Nuestro objetivo, siendo docentes en una Facultad de Bellas Artes, es tratar de fundamentar la práctica del arte como experiencia de saber. Tomamos para ello, como hipótesis de partida, la posibilidad de desarrollar una práctica artística capaz de configurarse como práctica investigadora.

La investigación artística basada en la práctica –ya ampliamente debatida en otros contextos- trata de articular el conocimiento expresado *a través* del proceso creativo y en el objeto artístico mismo.

Nos situamos en el lugar del artista-investigador que, apoyándose en la estrecha relación que existe entre teoría y práctica de las artes, asume su práctica artística como un proceso de investigación y acepta el compromiso que esta doble dimensión conlleva.

En los últimos años, tanto en el estado español como en el contexto europeo, desde la universidad o desde diferentes instituciones artísticas, se ha ido conformando un contrastado debate sobre la posibilidad (apuntando ventajas y/o inconvenientes) o incluso sobre la propia pertinencia, de entender el arte como investigación.

Queremos participar en ese diálogo, crear espacios donde poner en común, donde permitarnos discutir para construir posibilidades. Confiamos en que esta publicación contribuya a ser soporte para ese debate, abierto y plural por necesidad.



Las comunicaciones aquí recogidas provienen de una convocatoria abierta, enfocada tanto a artistas e investigadores/as como a doctorandos/as, en cuyos proyectos y tesis la práctica artística resulta esencial en el proceso investigador.

Las propuestas aquí presentadas surgen de las distintas experiencias que la propia práctica genera; pretenden reflexionar sobre el lugar del sujeto y su acción tanto en el ámbito artístico como académico.

Las distintas posturas barajan cuestionamientos que se generan en muchos casos desde el propio taller, entendiendo este espacio de un modo tan abierto como cada caso requiera; escritos algunos que surgen tras la formalización de la obra, otros en simultaneidad, como vasos comunicantes; también en ocasiones es la exploración de la propia escritura lo que alcanza el protagonismo.

Una de las cuestiones de método que parece surgir de modo insistente, sea cual sea el lugar de partida, se refiere a cómo dar cuenta públicamente de un proceso de trabajo en el que la experiencia prima sobre la interpretación.

Y a la vez se van abriendo interrogantes que inician por tanteo un recorrido posible:

*¿hay quizá aspectos metodológicos comunes en el proceso artístico y en el investigador?*

*¿qué posición adopta el sujeto artista-investigador en este proceso?*

*¿qué supone aproximarse al arte en términos de poética en lugar de en términos de estética?*

*¿puede ser la obra producida entendida como una huella que documente el proceso investigador?*

*¿qué papel desempeña la escritura en este proceso?*

*¿dónde queda lo no-verbal?*

...

Lo que aquí se presenta no demuestra nada, si utilizamos *demostrar* bajo parámetros científicos. Nada hay de certero en todo lo que se plantea en estas comunicaciones.

No obstante, si somos capaces de abrir el término hacia lugares más remotos, podremos ser testigos de que en realidad hay muchas más cosas demostrables de las que bajo el peso de la investigación al uso cabría pensar. Todo aquello que queda en el exterior de *lo que no es por no ser demostrable*, se convierte para el artista en su guía.

Quizás lo único demostrable aquí sea la imposibilidad de concreción de una única verdad o modo de conocer. Es el sujeto en su correspondiente lugar quien colocará y se colocará ante una posible vía de pensamiento. Será la tarea del investigador el posibilitar un público permeable a la discusión. Será nuestra tarea como observadores el permitir la transformación del pensamiento generado en la experiencia del hacer.

---

Del desglose de nuestro acrónimo (SIA -*Sujeto, Investigación, Arte*), es desde la *S* de *Sujeto* de donde sugerimos que el lector trate de iniciar sus reflexiones.

La *S* de sujeto nos coloca ante la postura del artista investigador que en cualquiera de sus manifestaciones nos llevará por el camino sinuoso que recorre la letra de un extremo a otro.

La *S* que es propensa a la inflexión y al recodo, puede también ser plausible de extender sus extremos para convertirse en un recorrido de movimiento infinito. De este modo, la entendemos como letra abierta a la pluralidad del pensamiento y no cerrada en sí misma.

Sin principio y sin final, la *S* nos sitúa al mismo tiempo en el lugar del otro y en el propio, algo que expone al proceso de creación a la experiencia del hacer y del recibir.

Proponemos las siguientes comunicaciones desde la posibilidad de encuentro del pensamiento activo; pensamiento que desde la razón conmueva nuestro interés por conocer desde el hacer. Somos conscientes de la incertidumbre que entraña dejar abierta la propia práctica artística al devenir del pensamiento plural y a su crítica, pero también nos queda claro lo necesario de exponerla a lo inesperado con cada giro en el camino. Entendemos que es así como hacemos posible su germinación.

Nos gustaría ver el conjunto de trabajos aquí reunidos no tanto como los resultados de la investigación, sino como posibilidades de trazo, como ensayos de dirección; no tanto como modelos sino como ejemplos, que generosamente proponen sus autoras y autores, para que tranquilamente pueda surgir ahora la reflexión sobre la investigación artística.

Textos con vocación académica, relatos desde la práctica artística, ensayos visuales; cualquiera de ellos supone el intento de hacer comunicable una experiencia, la de la práctica del arte como forma de saber, como proceso de conocimiento.

Sabemos que es de agradecer el *confort* que los formatos académicos ofrecen, pero sabemos también que los modos de exponer la investigación todavía han de ser explorados. Nos vemos a veces comenzando ese camino.

Veva Linaza  
Rita Sixto



## COMUNICACIONES





UN CINE EN TRES DIMENSIONES  
NO ES 3D

A CINEMA IN THREE DIMENSIONS  
IS NOT 3D

**Silvia Zayas**

### **Resumen**

Me planteo leer a través de películas en directo como *São Tomé Revisitado* (2012), o *Parallax* (2016), así como otras intuiciones que se están explorando actualmente en mi tesis doctoral y con el proyecto de investigación *Jumping Scales* en Matadero (Madrid). Algunas de las piezas anteriores planteaban un entrelazamiento de ficciones con pequeñas historias familiares ubicadas durante el período del colonialismo portugués en São Tomé, o Guiné-Bissau. En esta fase del trabajo, se retoman algunos conceptos del “realismo agencial” de Karen Barad.

**Palabras clave:** *difracción, fantasma, paracinema, performatividad.*

### **Abstract**

I consider reading through live films such as *São Tomé Revisitado* (2012), or *Parallax* (2016), as well as other intuitions that are being explored nowadays in my Doctoral Thesis and with the investigation project *Jumping Scales* in Matadero (Madrid). Some of my past works set out an intertwine of fictions with minor family stories during the period of the Portuguese Colonialism in São Tomé or Guiné-Bissau. In this phase of the work, some of the concepts of “agencial realism” of Karen Barad go back to a subject.

**Keywords:** *diffraction, paracinema, phantom, performativity.*

How to see?  
 Where to see from?  
 What limits to vision?  
 What to see for?  
 Whom to see with?  
 Who gets to have more than one point of view?

DONNA HARAWAY



*Imagen de Parallax (2016), una película en vivo para luz y sonido. La Casa Encendida, Madrid*

Una voz femenina insiste en la radio que un puente ha sido derrumbado.

Todas las semanas parecen derrumbar el puente de Farim. Ese puente nunca existió allí, en la provincia de Farim, en Guiné Bissau, ni en los 70, cuando esa voz anunciaba su derrumbamiento, ni aún hoy.

MARÍA TURRA: Ésta es la Rádio Libertação, estación emisora del PAIGC, la voz del pueblo de Guiné y de Cabo Verde en lucha. <sup>1</sup>

Esta que acabamos de “escuchar” es Maria Turra, en realidad llamada Amélia Araújo, locutora de radio ligada al PAIGC (Partido Africano para la Independencia de Guiné-Bissau y Cabo Verde). Trabajaba para Amílcar Cabral, líder del PAIGC. Crearon la radio en 1967.

<sup>1</sup> Fragmento de audio de Radio Libertação. Recuperado de [www.dw.com/pt](http://www.dw.com/pt)

La radio *Libertação* apelaba a todos los combatientes portugueses a abandonar la lucha y volver a casa. Consiguieron hacer desertar a unos cuantos.

Mi tío João C., excombatiente portugués forzado por el servicio militar, me cuenta la historia de María, desconozco si es real. Él tiene la misión de hacer volar la sede de la radio, pero sin éxito. El gobierno portugués le da un pasaporte falso como periodista brasileiro, y lleva una cámara de fotos llena de explosivos, con la que no se puede generar ninguna imagen.

JOÃO C.: Fui una vez a Senegal para intentar cargarme una radio. No debía estar contando estas cosas... Porque el puesto de radio, todas las semanas en el norte de Guiné, en Ziguinchor, donde había una locutora llamada María Turra, una vez más va a decir que se cargaron el puente de Farim. Farim era donde nosotros teníamos la sede del Batallón y queda junto al río Cacheu y junto al río Cacheu existe... Nunca existió ningún puente, lo que existía era una balsa que pasaba de un lado al otro. Y ella todos los martes, en la radio, comunicaba, para hundir la moral de los soldados portugueses... Una vez más echamos abajo el puente de Farim, puente ése que nunca existió, pero casi todas las semanas se iba a abajo, si no era todas las semanas, era cada quince días. Una vez más el puente de Farim se fue abajo, una vez más atacamos a no sé cuantos y se quedaron aislados y fue una carnicería en la que... mataron a todo el mundo (...) <sup>2</sup>

Las ficciones de María son un peligro para los portugueses.

Ahí empieza el proceso de creación de *Parallax*, con el relato de João sobre una voz femenina que insiste en esas apariciones y desapariciones fantasmales del puente de Farim.

El fantasma no es materia, es un evento que insiste.



Imagen de *Parallax* (2016). Leal-LAV. Tenerife.

<sup>2</sup> Fragmento de conversación grabada en audio con João C. en 2009.

## PELÍCULAS ABIERTAS / PARACINEMA / ¿DISPOSITIVOS?

La imposibilidad de acceder a los archivos de esa época colonial portuguesa y de recomponer algunos relatos, unida la dificultad y la crítica implícita que tiene mi posición “heredada”, como descendiente de portugueses, han producido en mis últimos trabajos, una forma de desvelar mi propia imposibilidad de generar discurso. Como me dijo alguien una vez, “estás en territorio minado”. ¿Cómo hablar entonces?

En la película en directo *São Tomé Revisitado* de 2012, me planteo junto a mi madre, un juego coreográfico con la cámara y casi de detectives. Ambas volvemos a São Tomé, una isla que fue colonia portuguesa y en la que vivió mi madre de adolescente antes de la independencia. Allí buscamos a un “cámara” amateur de unas películas de super8, encontradas en un trastero familiar. Ambas sabemos que el cámara ya no vive, pero introducimos un juego de ficción para encontrar pistas sobre él. La cámara apenas enfoca hacia fuera, sino hacia dentro; dentro de la casa, en la noche, en la escuela vacía, en el estallido de una lata de tomate, en los objetos cotidianos; hacia nuestras propias dificultades y la ironía de nuestra representación.

Son las filmaciones compartidas en la intimidad, y la tensión entre nuestro intento fallido de “hacer documental”, y la insistencia de mi madre de hacer ficción, los que van generando la película. Esta se muestra en directo como una serie de clips de video desordenados, que se van reordenando en directo y que forman películas diferentes cada vez, a través de conversaciones con el público, y la edición sonora en directo. Se intenta, a través del humor, mostrar el deseo occidental respecto a la imagen. En esta pieza el dispositivo para ver la película está en constante apertura, el montaje se produce de muchas formas distintas y en directo.



Fotograma de uno de los clips de video de *São Tomé Revisitado* (2012)

Imaginen ahora un escenario totalmente vacío donde las luces se mueven, a veces coordinadamente y otras siendo desobedientes e infieles a la imagen que la voz sugiere. Este es el dispositivo de *Parallax*, una película de no-ficción en vivo (en un espacio escénico tridimensional).

En esta pieza me propongo trabajar sin imágenes definidas, a partir de la limitación inicial de falta de información de archivo. Al mismo tiempo, me planteo maneras de no cerrar el sentido, donde como espectador puedas elegir qué ver, qué sentir; un estar en el presente que apele a otro tipo de experiencia que no sea únicamente la de recibir paquetes de “información” histórica o política más o menos “interesantes”. La historia del puente inexistente de Farim, no se queda en su pretensión de veracidad y empieza a desplazarse hacia otras direcciones.

Visible en escena, de espaldas al público manipulo la técnica, la mesa de sonido y de luz, compongo imágenes geométricas, atmósferas, siguiendo una cierta estructura radiofónica que se va desmoronando. La manera en que la película es realizada resulta accesible para los espectadores, teniendo dos niveles de visión: la “película” en directo y la propia creación y montaje de la película.

Decido permitir que estas dos variables, luz y sonido, casi siempre esclavas de la ilustración de un relato, o de la acción de un personaje “humano”, tanto en el cine como en las artes escénicas, puedan narrar también en su materialidad y suficiencia. Luces que son volumen y textura, intensidades, líneas de fuga, juguetes, pestaños, moscas, personajes, helicópteros, voces sin cuerpo, perros... y modifiquen la percepción de los espacios, abriendo esquinas, agujeros, polisemias...

Al principio de la pieza, la posible imagen de la película surge en los espectadores a través del lenguaje, igual que María Turra cuando nombra el puente y su derrumbamiento, y conseguimos verlo. Pronto, ese sistema empieza a colapsar y la luz, ya sin la compañía del texto, empieza a funcionar más autónomamente. Perdemos suelo y referencias.

La escena tiende a derrumbarse en su suficiencia inicial, es precaria y produce más asombro que “saber”, o más bien ese saber es producido por una experiencia que no parte de una concepción puramente intelectual de la historia como disciplina que engulle otras prácticas, sino como otras formas de conocimiento más emocionales o perceptivas...

La película no es proyectada en las dos dimensiones de una pantalla, ni filmada de antemano, sino que esas imágenes “líquidas” producidas por la abstracción de las manchas de luz, invocan otras imágenes que no están ahí aún, que están por emerger.

Esperanza Collado en su libro *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, habla del paracinema como un cine desligado de su aparato tecnológico. Un cine sin pantalla ni proyector, un cine como “método de asociación mental que estimula el pensamiento”.

El espacio inicial de representación en la caja escénica, es desbordado; la película rebosa en sus límites e invade también el espacio del público y de la edición. La película ocupa espacio. En el vacío de la escena la luz insiste en materializarse, en convertirse en imagen.

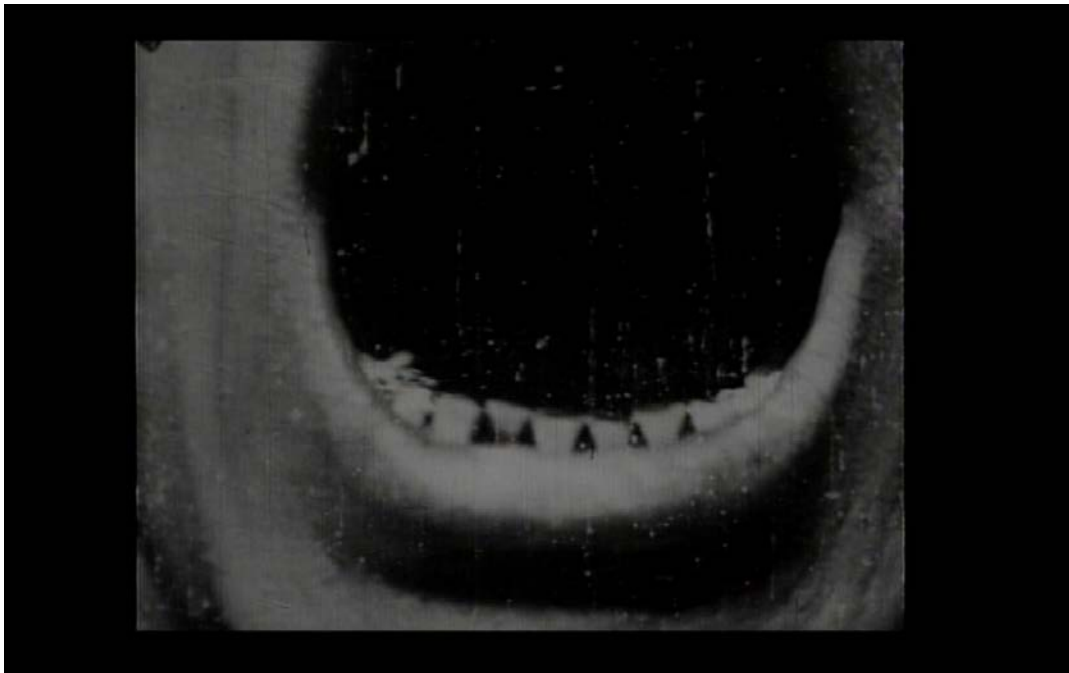
Me interesa cómo el cine en su gramática permite saltos de escala, que han dejado de ser extraños al ojo y a la comprensión, como espectadores habituados a esas gramáticas. ¿Por qué no hacer que el “cine” pueda darse en un espacio tridimensional?

En *Parallax* intento hacer una traducción imposible del montaje fílmico al “encuadre” real de la caja escénica, sobre todo por la capacidad que tiene el cine de saltar en el tiempo y en el espacio. El montaje, según Alexander Kluge, no equivale solo a la edición de la película de cine, sino que ocurre entre la película y el espectador, y dentro de la propia mente de éste. Por ejemplo, un edificio puede ser un único foco cenital, y acto seguido, sin corte, la boca enorme de María Turra, pasa a ser todo el espacio escénico iluminado, invadiendo el lugar del público también.



Estás dentro, acabas de ser tragado por la película.

Me imaginaba algo así como lo que ocurre en *The big swallow*, del director inglés James Williamson, una película cómica de corta duración del año 1901, donde el hombre filmado, harto del realizador, y de ser representado por él (esto es una interpretación mía), abre la boca y se lo traga, junto con su cámara. Parece tragarnos a nosotros, y nos envuelve, por segundos, en total oscuridad.



Fotograma *The big swallow* (1901) de James Williamson

DIFRACCIÓN. (un inciso). ¿Cómo leer difractivamente?

Karen Barad, en su libro *Meeting the Universe Halfway*, aún no traducido al español, revisa, entre otros autores, las visiones experimentales y filosóficas del científico de la física cuántica Neils Bohr; y retoma, además, la metáfora óptica de la **difracción** propuesta por Donna Haraway.

Si la **reflexión** es un reflejo en un espejo pensado para “ver a distancia” y ése es un modo habitual de representar o pensar la realidad, sobre todo en el ámbito académico, la **difracción**, en cambio, propone leer a través de la experiencia, y no contra ella (como en el espejo).

La difracción, como alternativa a la reflexión, busca modos de articulación que escapen a las dicotomías de la ilustración, de las ciencias y las humanidades, así como a las jerarquías entre disciplinas de conocimiento.

Pasar a la práctica / ser atravesado por ella / atravesar el espejo como la Alicia de Lewis Carroll / atreverse a cruzar agujeros de sentido.

La difracción no fija el objeto ni el sujeto por anticipado, atiende a patrones de la diferencia, propone relaciones no dicotómicas, rompe nociones de causa-efecto, y nos invita a una visión más sutil, más audaz. Los límites entre disciplinas se borran, los significados se abren, las historias son heterogéneas, la temporalidad es interrumpida, la performatividad es una alternativa al representacionalismo, la causa-efecto está “patas-arriba”...

En palabras de Karen Barad, “la metodología difractiva es respetuosa con el entrelazamiento de ideas y otros materiales de una forma que las metodologías reflexivas no lo son”.

Para Iris van der Tuin, una lectura difractiva tendría en cuenta también los recuerdos repentinos, los saltos cuánticos, las superposiciones, e incluso los recuerdos de libros no leídos...

Ahora recuerdo esos archivos imposibles de desvelar, en la dificultad de alcanzar la “visión total” que se ha venido afianzando desde la Ilustración y a través de las disciplinas científicas o académicas.

Cuando me viene a la cabeza la **reflexión**, la imagino como una especie de ventriloquia de la realidad. ¿Cómo serían las imágenes que tocan, o atraviesan, o se invocan sin estar aún visibles? ¿Qué implicaciones políticas tendría pensar en otros modos de “ver” relacionados con el cuerpo? ¿Tenemos derecho a cierta opacidad en nuestra propia representación? ¿Qué aparatos o experimentos nos podrían llevar a “ver” o “ser vistos” de otras formas menos literales o colonizadoras?

#### FANTASMAS / INSISTENCIA

La chica de la película *Ghost Dance* (McMullen, 1983) le pregunta a Derrida: ¿crees en fantasmas?

Él diserta durante un rato muy largo. Ella, con una obediencia irritante, espera.

Derrida, al fin, le devuelve la pregunta: ¿crees en fantasmas?

Algo ha cambiado.

La “hauntología”, es un término acuñado por Derrida en el libro *Specters from Marx*. / Parece superar la idea de ontología. / Derrida une las palabras “haunting” (algo así como “inquietante”) y “ontology” / Karen Barad retoma el concepto “hauntology” / La física cuántica es “hauntológica” / sujetos y objetos no existen por anticipado, emergen a través... / Mark Fisher dice que la “hauntología” tiene intrínsecamente una dimensión sonora /

Cuando leo a Fisher, pienso en la voz de María Turra saliendo por los transistores en medio de la selva. La insistencia se hace presente. La imagen del puente vuelve a través de la voz y es invocada.

Los fantasmas no son materia, son eventos que insisten.

“Una vez más echamos abajo el puente de Farim”- dice João imitando a María.

El puente de María Turra no es materia, es un evento que insiste.

(...) Esta voz femenina parecía hacer derribar y alzarse de nuevo algo tan material como un puente. Aunque no existiera. Provocaba cambios en la materia. Un puente que se levanta y cae dentro del lenguaje mismo, pero que parece derribarse fuera de él, en medio de la guerra (...) <sup>3</sup>

No me planteo quedarme en la realidad del uso de la propaganda militar, o los guiones casi teatrales que usaba María o el PAIGC, sino entrelazar mis propias ficciones con las de ella. Es la voz y sus ritmos, la que provoca cambios en la materia: una voz seductora, vibrante, consciente del tipo de ondas y de la resonancia que podrían hacer estallar cualquier cosa.

Como una cantante de ópera que consigue romper una copa de cristal usando la vibración correcta.

O Charles Crossley, el personaje de la película *The shout* (Skolimowski, 1978), que aprendió con los aborígenes australianos el poder de matar con un grito.

3 Fragmento de *Parallax* (2016)

O la voz seductora de la locutora japonesa Tokio Rose en la II Guerra Mundial intentando hacer desertar a los “hermanos yankees”.

O la letra de la canción *Experiment IV* de Kate Bush: “Estábamos trabajando en secreto para los militares, nuestro experimento en sonido está casi listo para empezar. Era un sonido que podía matar a alguien en la distancia...”

Lo fantasmal a veces ha sido pensado como esas fuerzas que actúan en la distancia, o como el fenómeno físico del entrelazamiento cuántico, donde, simplificando, si dos partículas están entrelazadas, aunque estén a años luz de distancia, el cambio de estado de una de ellas afectaría inmediatamente a la otra. En el acto.

#### Corte. FANTASMA SEMIÓTICO

Durante el proceso, me encuentro con una trampa, que intento aprovechar a mi favor. Me doy cuenta de que las imágenes que aparecen en la mente de los espectadores son puros clichés.

Un espectador dice que su imagen mental del puente, es un puente de golosinas. Tenía hambre- afirma.

Otro, que es como el puente de Lisboa, que “es igual que el de San Francisco, ¿sabes?”- me dice.

Otro al que le gusta el cine me comenta que en su cabeza, el puente era exactamente como el de la película *Puente sobre Río Kwai*, que, también es volado por los aires como el de Farim.

Estos son fantasmas semióticos. Me pregunto si somos capaces de escapar de ellos. En el relato “El continuo de Gernsback” de William Gibson, el protagonista, después de ver una “cosa” alada con doce motores, conversa con su amigo, un periodista independiente llamado Mervyn Kihn. Éste explica:

Si quieres una explicación más elegante, te diría que viste un fantasma semiótico. Todas esas historias de contactos, por ejemplo, comparten un tipo de imaginería de ciencia-ficción que impregna nuestra cultura. Podría aceptar extraterrestres, pero no extraterrestres que pareciesen salidos de un comic de los años cincuenta. Son fantasmas semióticos, trozos de imaginería cultural profunda que se han desprendido y adquirido vida propia, como las aeronaves de Julio Verne que siempre veían esos viejos granjeros de Kansas. Pero tú viste otra clase de fantasma, eso es todo. Ese avión fue en otro tiempo parte del inconsciente colectivo. Tú, de alguna manera, sintonizaste con eso. Lo importante es no preocuparse.

Me pregunto si un cine desmaterializado, puede producir otro tipo de imágenes, y si aún así, no seríamos asaltados constantemente por esos fantasmas semióticos de la cultura popular. Por ejemplo, si suena la selva, la luz es verde y hay humo, tendríamos necesariamente que ser atacados por la imagen de Stallone, agazapándose en Vietnam en la película *Rambo*, y no cualquier otra cosa.

Me pregunto cuánta libertad tenemos de pensar otras formas de imaginar, que puedan inventar modos de vida y tengan implicaciones en la recepción y producción crítica de imágenes.

## Bibliografía:

- Barad, K.** (2007). *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Londres-Durham: Duke University Press.
- Barad, K.** (2010). Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come. *Derrida Today*, 3(2), 240–268.
- Collado, E.** (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Fundación arte y derecho.
- Fisher, M.** (2012). What is Hauntology? *Film Quarterly*, 66(1), 16-24.  
<http://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2012.66.1.16>
- Fisher, M.** (2014). *Ghosts of my life. Writings on Depression, hauntology and lost futures*. Winchester & Washintgon: Zero Books.
- Gibson, W.** (1986). El continuo de Gernsback. En *Quemando Cromo*. Barcelona: Minotauro.
- Haraway, D.** (1998). The persistence of vision. En N. Mirzoeff (ed.). *The visual culture reader* (pp. 677-684). New York: Routledge.
- Haraway, D.** ([1991]1999). La promesa de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, 30, 121-163.
- McMullen, K.** (1983). *Ghost Dance*, G.B.: Alan Fountain, Ken McMullen, Eckart Stein.
- Skolimowski, J.** (1978). *The shout*. G.B.: The Rank Organisation.
- Tuin, I.** (2015). Reading diffractive reading: were and when does diffraction happen? (conferencia). *Radical Methodologies for the Posthumanities* (seminario). Reino Unido: Coventry University.  
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xSl6IRWvDoI>





## ANTÁRTIDA Y EL VIAJE EXTREMO COMO PRÁCTICA E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

## ANTARCTICA AND EXTREME TRAVEL AS ARTISTIC PRACTICE AND RESEARCH

**Paloma Villalobos**

### Resumen

A partir de *Archivo natural antártico*, trabajo que realicé en la península sud-polar de Antártida, iremos planteando cómo en ciertas obras determinadas por experiencias extremas, incertidumbre climática y viajes que implican una preparación física, psicológica y geográfica, el artista enfrenta factores no sólo definidos por experimentar un ejercicio estético e interpretativo con el lugar, sino que marcan una “experiencia de vida” que implica habilidades y operaciones ligadas a una comprensión interdisciplinaria, improvisada y flexible con el objeto de trabajo. La práctica artística lograría trascender el valor de obra como mero resultado, volviéndose la experiencia y sus procesos de aproximación y conocimiento, más sugerentes e imprescindibles que la obra final.

**Palabras clave:** *práctica artística, viaje extremo, experiencia, imágenes, Antártida.*

### Abstract

From *Antarctic natural archive*, work that I did in the south-polar peninsula of Antarctica, we will show how in certain works determined by extreme experiences, climatic uncertainty and trips that involve a physical, psychological, geographical preparation, the artist faces factors not only defined by experiencing an aesthetic and interpretative exercise with the place, but they mark a “life experience” that implies skills and operations linked to an interdisciplinary and improvised understanding with the object of work. The artistic practice would transcend the value of the work as a mere result, turning the experience and its processes of approach and knowledge, more suggestive and essential than the final work.

**Keywords:** *artistic practice, extreme travel, experience, images, Antarctica.*



Durante el verano polar austral de 2013 estuve realizando una residencia artística en diversas zonas del continente y la península de Antártida. El viaje comenzó con cuatro días navegando en el buque militar Lautaro desde la ciudad de Punta Arenas en Chile, cruzando por los canales patagónicos y por el océano glacial antártico hasta llegar a lo que se entiende como la entrada desde el Pacífico a Antártida: las islas Shetland del sur y específicamente la isla Rey Jorge. La inicial aventura experimentada en esos cuatro días navegando, cruzando las olas gigantes de un renombrado e histórico Paso de Drake que ostentaba un bravo oleaje que no permitía ni mantenerte en pie, y viviendo con marineros de la flota de la Armada chilena, con sus rutinas y faenas por el gélido mar polar, me hicieron, desde aquel comienzo, asimilar en *cuero y alma*, que aquella residencia iba a convertirse en una “experiencia de vida” que sobrepasaría la efectividad de la obra en curso y los posibles imaginarios idealizados e icónicos que mi práctica artística venía desde hace muchos años soñando con retratar aquel paisaje de “fin de mundo”. Esto sucedió pues, comencé a observar que mi cuerpo, enfrentado a ese contexto salvaje y extremo, a ese clima tan desconocido e ingobernable, reaccionaría más con instintos que con pautas, más con atisbos de asombro que manifiestos. Esos primeros cuatro días sobre el buque Lautaro me hicieron despertar una intuición -probablemente dormida- que asimilaba tener muy abiertos todos mis sentidos y conocimientos para que nada de lo que sucediera a mi alrededor fuera a escaparse a la retención de la experiencia con el lugar.

Lo anterior debemos contextualizarlo entendiendo que para ejecutar esta residencia, los artistas (tres seleccionados por convocatoria pública, financiados y gestionados por el Consejo de la Cultura chileno) debíamos cumplir una serie de requisitos de salud física y estabilidad psicológica para acceder al continente, para vivir en las bases, para someterse al posible encierro climático y para saber controlar la incertidumbre que reinaba a diario en aquel ecosistema. Estos factores, cruciales para enfrentarse a las circunstancias inesperadas, se unían a comprender la residencia y por tanto el ejecutar de nuestra práctica artística, como un viaje extremo caracterizado por la oportunidad casi privilegiada de ingresar a una zona terráquea muy difícil de alcanzar, siendo aquella ruta un histórico rumbo por donde el ser humano se ha



visto siempre enfrentado a la fragilidad y a los límites de su corporeidad. De modo que, aquella premisa, daba la suficiente entereza para saber que nos aproximábamos a una región planetaria que en definitiva haría cuestionarnos nuestro lugar en el mundo y nuestros propios límites desde múltiples frentes, tanto en aspectos personales, afectivos, físicos, como sociales, medioambientales, políticos, biológicos...

Todo esto ampliaba el ejercicio epistémico, el conocimiento situado de lo que sería tratar con un lugar desconocido, integrarse, camuflarse a él o urdir afectos con sus habitantes, parecía que nos instalaba como meros cuerpos que trascendían la condición por la cuál estábamos en esa “mitad de la nada”, y nos exigía situarnos con una mirada más totalizada y atenta del ocurrir, una mirada que incluso se emancipaba del discurso original del trabajo artístico que íbamos a ejecutar y se instalaba en la vitalidad y en las fuerzas de las reacciones del cuerpo a nivel sustancial, me refiero aquí tanto desde la improvisación física y psicológica con lo que fuese deviniendo -posibles tormentas en faena, síntomas de aislamiento, trastornos de encierro, de incomunicación-, como en el manejo de los saberes ya traídos de antes cruzados por disciplinas de las ciencias.

Desde la llegada a isla Rey Jorge, estuvimos viviendo y trabajando 35 días en distintas zonas, alojados en las bases chilenas del ejército, de la Armada, visitando bases y refugios de varios países -Rusia, España, China, Argentina, Alemania...- y realizando rutas en diversos medios -helicóptero, zodiac, moto de nieve, buque, caminando...- principalmente por isla Rey Jorge, islote Isabel Riquelme, isla Decepción, Glaciar Collins, base Eduardo Frei, base Bernardo O Higgins, base Escudero, Paso de Drake, e inmediaciones marítimas rodeadas con témpanos, glaciares, montañas, hielos milenarios, ballenas, pingüinos, lobos de mar... Nuestra labor como artistas era inicialmente realizar un proyecto que aproximara mediante la práctica artística y la realización de una obra, aquella distante e inaccesible naturaleza a los habitantes chilenos. Mi trabajo durante la residencia lo denominé *Archivo natural antártico* y se desarrolló de manera colaborativa con la participación de la misma gente que vivía en las bases y trabajaba en el continente,

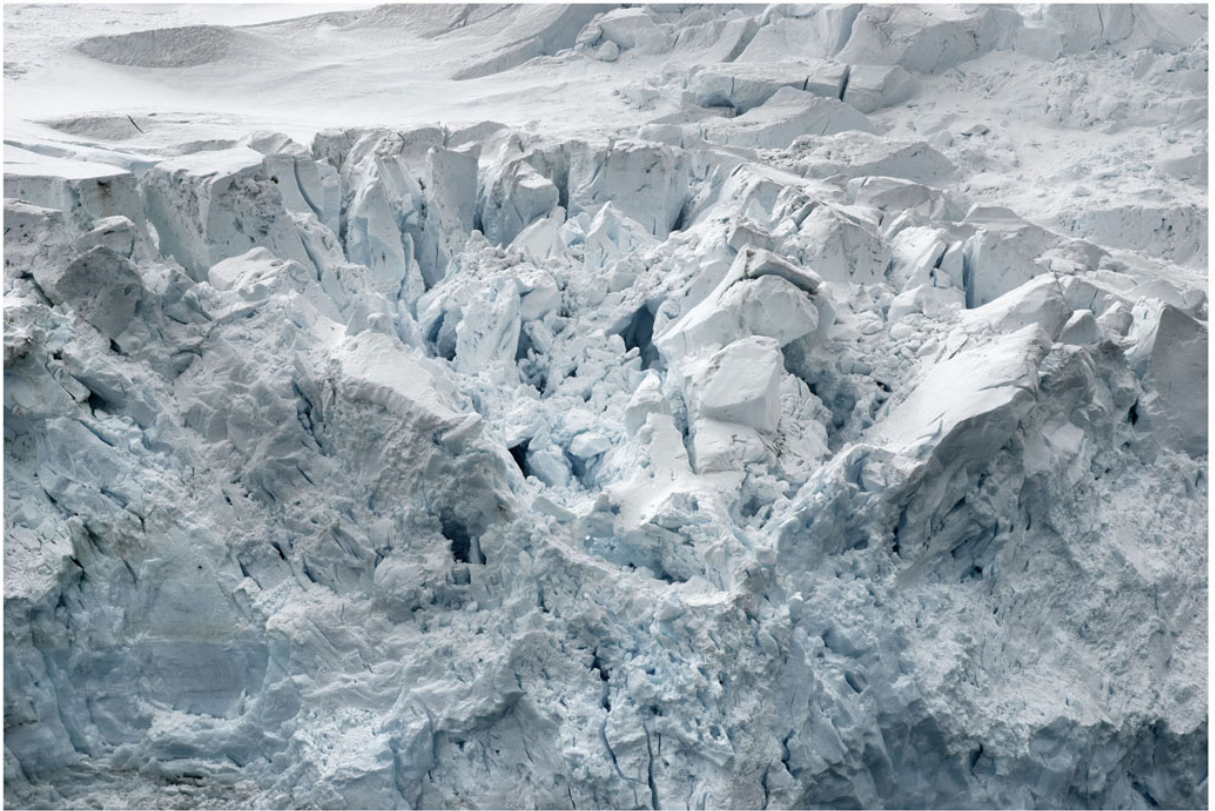
científicos, técnicos, militares, geofísicos, biólogos, marinos. Con todos ellos fui a lo largo de la estadia conversando y entrevistando con la idea de que compartieran conmigo sus vivencias antárticas y cedieran sus propias fotografías del paisaje polar al trabajo que yo iba realizando. Todas estas imágenes compartidas junto a mis propios registros y periplos, se convirtieron en un gran archivo de miles de imágenes de diversos autores (la mayoría de ellos amateurs al medio fotográfico) que podía sentar un precedente como documentación en los archivos fotográficos de “paisajes chilenos”. Ahora bien, en el caso del presente ensayo, las imágenes que nos acompañan son una selección de mi autoría.

La posibilidad de ir explorando los álbumes íntimos de las personas que vivían en el continente y especialmente trabajaban en las bases chilenas científicas y militares, se enmarcaba en la situación geopolítica que caracteriza a Antártida, pues, la organización de su espacio deriva de tratados históricos de soberanía (Tratado Antártico) que simplemente reconocen el interés o la reclamación de ciertos países sobre el continente, entre ellos, Chile. Por tanto, indagar en los registros de habitantes chilenos, desprendía la idea de que aquél imaginario antártico, más allá de su lejanía, entraba en los contornos de lo que podría ser entendido como “paisaje chileno”. No obstante, en rigor, el continente antártico no tiene dueños ni fronteras, el Artículo 1 de su Tratado expresa su uso exclusivo para fines pacíficos, además de la prohibición de toda medida de carácter militar y de ensayos con cualquier tipo de arma. Su uso se limita a los estudios científicos, la protección y conservación del entorno natural, y la cooperación entre países. Antártida carece de territorios definidos, rivalidades económicas, límites codiciados, conflictos bélicos.



La naturaleza antártica parecía entonces mantenerse desde tiempos inmemoriales en modo salvaje, emancipada del mundo que creemos controlar, con el vértigo de un sistema tallado por su propio devenir natural, que se resiste a fronteras, cartografías, banderas, a ser subordinado por las políticas y economías capitalistas que han intentado convertir todo medio circundante en campos de cultivo, en diagramas urbanos, en territorios fabricados, estables e invariables. Aquél paraje parecía mantener su resistencia, parecía “expulsar” al ser humano y a su cuerpo vulnerable a las bajas temperaturas que aparece como una debilidad que ni el aparente poder de la tecnología podría normalizar para su convivir en los hielos, pues, han sido una especie de “adversario” permanente. El viaje, por tanto, parecía mantenerme expectante por el sólo hecho de sentirme parte de un lugar que no ha sido manipulado por “lo humano” y donde son difusas las marcas entre lo cívico y lo natural. Esto también se enmarcaba en el actual debate científico y social que advierte su posible *estado de agonía* debido a las variaciones climáticas térmicas del planeta y su calentamiento que indican que la península antártica ha ido acelerando su pérdida de hielo y sus desprendimientos de plataformas debido a roturas y grietas de grandes dimensiones nunca antes observadas.







La residencia fue instando así, la articulación y absorción de una serie de matices que la volvían un estudio más profundo, de múltiples voces y propiedades, y que ineludiblemente me hacían también cuestionar nuestra actual situación como seres sociales ubicados en un sitio diminuto con respecto a la *extrañeza* del salvajismo de estos cuerpos polares y este sistema natural, un sitio absorto por nuestra mentalidad desnaturalizada, codificada, maquinada, por nuestra mirada instalada que parece sentirse tan ajena a aquél comportamiento natural. Nuestra mirada sometida a los modos de vida actual -a la pantalla, los objetos, lo virtual- que dibujan un contraste desmedido con estas formaciones antárticas, tan libres y errantes, enormes y mutantes, frágiles e irregulares. El viaje, entonces, me enfrentaba incluso a la dificultad de observar y representar lo orgánico que aún parece irradiar vida emancipada ante nuestros ojos colonizados por la sociedad de los objetos, sometidos a convertirlo todo en una especie de imagen virtual.

Ahora bien ¿cómo enfrentarse a ese singular “objeto de estudio” que ha vivido en el planeta sin ser domesticado, sin ser *acaso visto*? ¿Cómo entrar en la dinámica de un lugar que parece vivir en un tiempo alternativo que no entra en los lapsos que manejan nuestras estrictas pautas de obra y creación; que no entra en nuestros saberes aprendidos que se rigen a un formato, un tamaño, un material, una técnica? ¿Cómo hacer con mi práctica artística y sus procesos cognitivos, una investigación que pactara con los impulsos que mi propio cuerpo estaba arrojando para digerir la experiencia; para digerir la sensación de hallarse fuera de las normas? ¿Cómo enfrentar desde el ejercicio estético este paisaje ya históricamente codiciado por su propia *belleza*? ¿Cómo abordar desde el ejercicio interpretativo una “experiencia de vida” que parecía ser mucho más potente que someter la mirada a un objeto artístico expositivo?





Lo que quisiera plantear aquí es pensar cómo la práctica del artista que se involucra en este tipo de proyectos de carácter plural, donde, en este caso, la geografía y el clima determina su actuar, puede trascender el valor de la obra misma como mero resultado, volviéndose la experiencia y sus procesos de aproximación y conocimiento, más sugerentes e imprescindibles que la obra final. Es decir, la singularidad de la conexión con el lugar pareciera dejar de lado el objeto artístico y el arte volverse una experiencia quizá más poética que estética que se sobrepone a la evidencia de la obra. La práctica artística en estos contextos se vuelve un relato más amplio, poroso, enriquecido e incluso *débil* porque se deja socorrer por una multitud de voces, un relato que conlleva diversos compromisos de entrega que no buscan necesariamente una conclusión concreta o un resultado fijo, sino, a modo de tanteo y con poca “ciencia cierta”, cristalizan la condición de un artista-investigador como buscador inquieto de realidades desconocidas, de universos dispares, de procesos permanentes, y de la incertidumbre del cambio como experiencia inherente a la práctica.



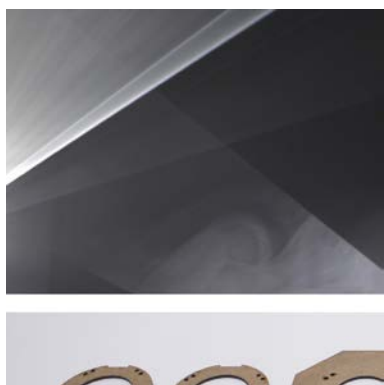


LUZ MATERIALIZADA

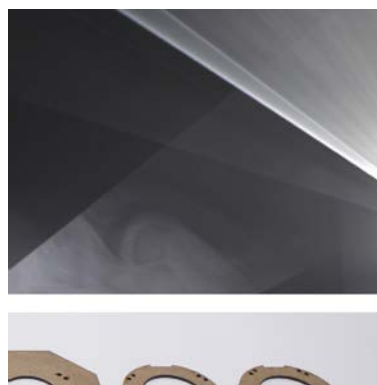
MATERIALIZED LIGHT

**Imanol Zubiauz**

### Resumen



### Abstract

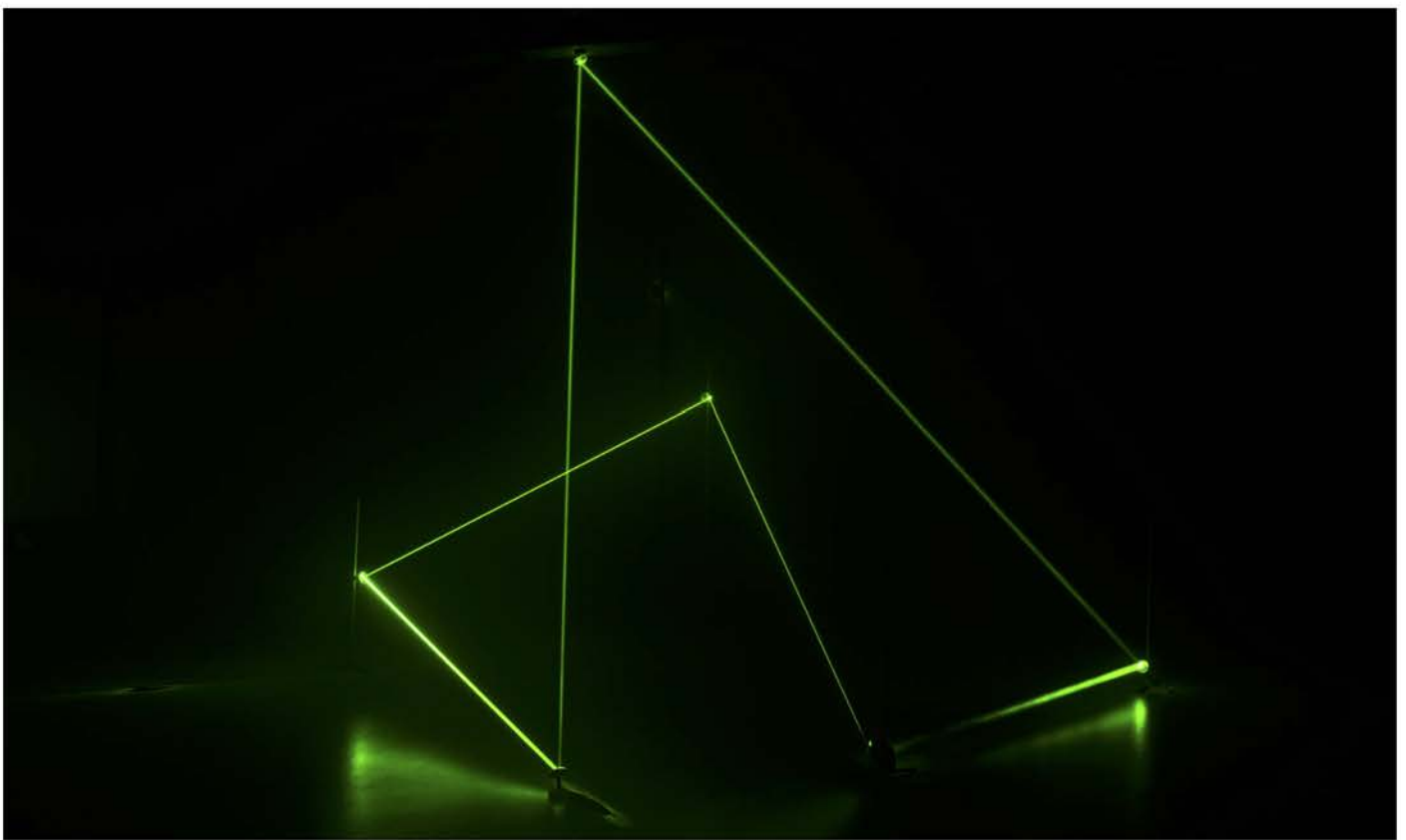
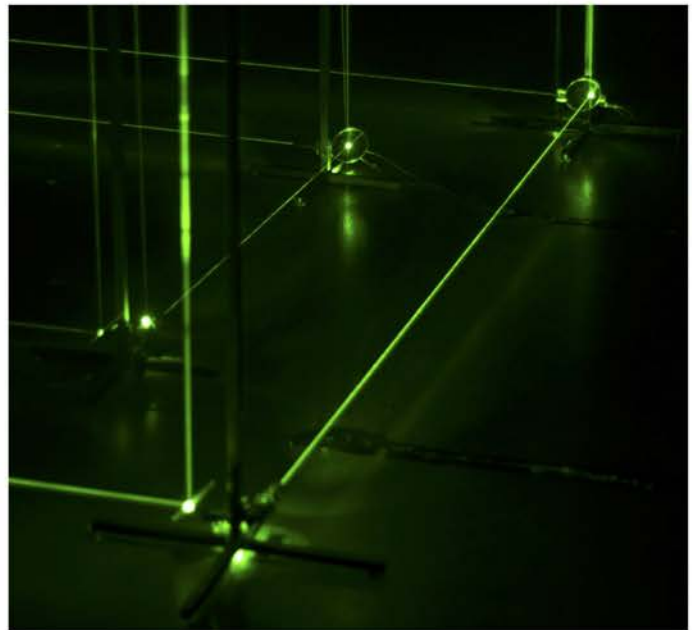
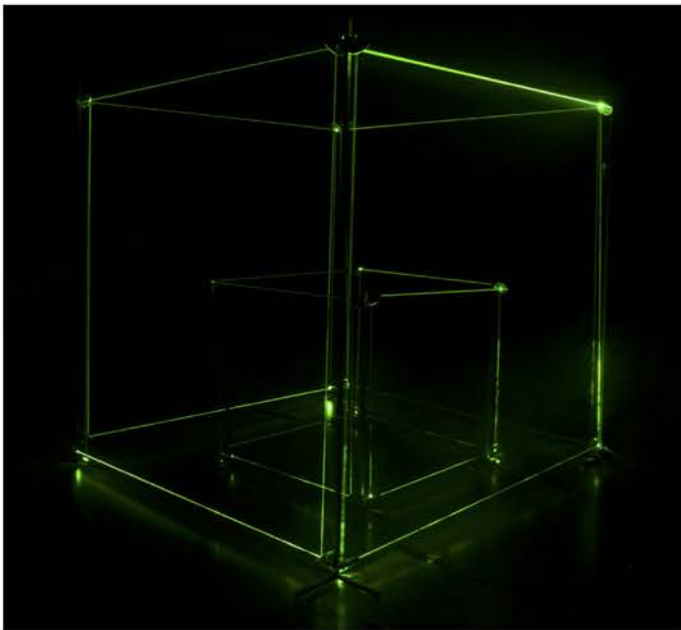


**Palabras clave:** *ensayo visual, luz, materialización, instalación, percepción, atmósfera, experiencia.*

**Keywords:** *visual essay, light, materialization, installation, perception, atmosphere, experience.*

imanol zubiauz







AIMAR PÉREZ GALÍ, UNA RAÍZ DEL  
DESENCUENTRO ENTRE LA PRÁCTICA Y  
LA TEORÍA EN ARTE

AIMAR PÉREZ GALÍ, A ROOT OF THE  
DISAGREEMENT BETWEEN PRACTICE AND  
THEORY IN ART

**Alberto Díez Gómez**

**Resumen**

A través de uno de los escritos del bailarín Aimar Pérez Galí, se hace una introducción a la dualidad que existe en la tradición artística entre práctica y teoría; o entre pensamiento y arte. La manera en que se resuelven estas dualidades en el entorno cultural, nos lleva hasta una serie de conceptos que hablan de las condiciones de producción de los artistas y de la obra de arte; del lugar en el que colocamos el pensamiento con respecto a la disciplina; y aún la manera en que damos forma a ese pensamiento. Este planteamiento ayuda a entender el lugar de enunciación del artista y de alguna manera, dibuja las causas que dan lugar a las «políticas de la edición» Es decir: la adecuación del trabajo artístico a la demanda cultural. O lo que es lo mismo, su introducción en la dinámica de visualización.

**Palabras clave:** *arte, teoría arte, práctica arte, pensamiento, discurso, cultura.*

**Abstract**

Through the writings of the dancer Aimar Pérez Galí, the duality that exists in the artistic tradition between practice and theory or thought and art, are introduced. The way these dualities are solved in the cultural scene leads us to serial concepts that are about the production conditions of the artists and the work of art; the place where we situate the thought with regards to the discipline, and the way we give shape to that thought. This approach helps us to understand the place of the artist's enunciation and in one way, draws the causes that lead to <the publishing politics>, that is: the adaptation of the artistic work to the cultural demand just as its introduction in the dynamics of the visualization.

**Keywords:** *art, art theory, practice art, thought, speech, culture.*

## INTRODUCCIÓN

Como él mismo reconoce, Aimar Pérez Galí, además de bailarín es también pedagogo, coreógrafo, investigador y escritor. Es autor de *Sudando el discurso*, una pequeña auto-edición en castellano e inglés que pone sobre la mesa una cuestión profunda, y ya clásica, sobre la dicotomía teoría-práctica en el caso de la danza contemporánea y más concretamente en el caso del bailarín-sujeto-artístico. Esta dicotomía que subyace a lo largo del texto, pues es el punto de partida académico desde donde Pérez Galí llega a realizar este ejercicio, subyace a la vez, ya se puede decir con libertad, en todos los campos del arte contemporáneo.

En esta tarea de discernir o por el contrario unificar hasta confundir teoría y práctica, se encuentran una serie de conceptos que hablan de las condiciones de producción de los artistas y de la obra de arte; y sobre todo del lugar en el que colocamos el pensamiento con respecto a la disciplina o el oficio *cultural*; y aún la manera en que damos forma a ese pensamiento. La dificultad de esa tarea se encuentra en la manera de considerar las prácticas y las teorías del arte, la manera de desarrollarlas de forma igualitaria, de asimilarlas sin complejos ni acusaciones y sin que una someta a la otra; y aun sin que lo establecido por las nuevas formas de academicismo o de las propias prácticas del arte (producción, exposición, entre otras) influyan en esta relación. Es decir, sin que las nuevas formas derivadas del utilitarismo económico del saber inclinen la balanza hacia una de las partes.

*Sudando el discurso* se ideó como una conferencia performativa pensada para hablar y bailar un posicionamiento con respecto a la danza contemporánea. Pero primeramente fue una conferencia escrita, un texto, una escritura que daba cuenta de un proceso de pensamiento y teorización. La pieza se presentó ante un público donde Aimar Pérez Galí bailaba al tiempo que se escuchaba de su propia voz leer aquel primer momento de escritura a través de una grabación. Posteriormente el texto se publicó junto a un prólogo y una entrevista que es lo que podemos *tener* en cuanto a objeto de lo que allí se produjo. De este trabajo merece la pena resaltar al menos dos cuestiones: una muy compleja y profunda que se refiere a la defensa del bailarín o sujeto-artista como sujeto pensante, productor de discurso; y otra, referente a la manera en que la obra ha llegado a nuestras manos y que se trataría sin duda de una política de la edición.

## ESTADO. EL SUJETO-ARTÍSTICO SUBALTERNO.

Una de las cuestiones que atraviesan el discurso que Aimar Pérez Galí nos ofrece, es la *subalternidad* que se le supone a todo sujeto artístico y más gravemente a todo bailarín. La *subalternidad* es un estado histórico que afecta a la validez del discurso de estos sujetos, que le sitúan por debajo, humillado y sin posibilidad de darse a valer, con respecto a los discursos emitidos desde la autoridad. Autoridad que tanto está presente en otras disciplinas o metodologías, como en el propio campo del arte. Es decir la *subalternidad* es un problema de legitimación o de subordinación de la *palabra*, de unos discursos subjetivos, experienciales e infinitos en número y contenido; por otros de carácter general, humanístico, racional o científico. De esta manera queda a la deriva y sin palabra, sin voz ni voto, el sujeto subalterno; mudo y al margen del propio oficio, a la espera de la ejecución, de la interpretación. La cuestión última, a la que quiere responder el concepto de *subalternidad*, es si el bailarín, y por extensión el artista, puede hablar.

En palabras del propio autor:

Varios motivos me llevan a pensarme como sujeto subalterno en las artes contemporáneas: la falta de un discurso propio (académicamente legitimado); las cuestiones sobre el proceso de formación en el que se excluye cualquier posibilidad de expandir la idea del bailarín -maquina, cuerpo ejecutante- no pensante, acentuando su mudez; la tradición coreográfica conservadora que oprime al intérprete; el proceso de enmudecimiento por parte de los teóricos, académicos y críticos que se han apropiado de nuestra voz para generar el cuerpo textual legítimo de la danza (Pérez Galí, 2015:16-17)

Surge una cierta confusión o indeterminación cuando se habla de forma general de “sujeto artístico” y más cuando se le supone una situación de *subalternidad*, pues no está claro hasta dónde se es sujeto artístico ni quienes pueden encarnar esta definición de manera absoluta. Cuando, en *Sudando el discurso*, se juntan los términos “sujeto artístico” y “de *subalternidad*”; la cosa está clara, se está hablando originariamente del artista que practica el arte desde dentro del arte; del artista, si se quiere, hondo, que piensa y obra desde el mismo pensamiento artístico. Aquí podríamos establecer el punto más crítico de todo el texto. Y es que Aimar Pérez Galí apunta en estas líneas directamente a los agentes no artistas que conforman el campo del arte como los principales ejecutores y casi culpables de la *subalternidad* del artista.

Queda claro que de lo que partimos en este instante es de un sujeto cuya referencia es la propia práctica del arte. “Hace falta no ser teórico para poder hablar de estas cosas. Porque es desde la condición misma de practicar la danza desde donde hago este acto de escritura, reflexión y enunciación” y aún dice “Sudando el discurso que le es propio, se emancipa de un sistema de jerarquías artísticas que le ha ignorado, enmudecido y avergonzado a lo largo de la historia bajo la aparente admiración de lo que su cuerpo puede llegar a producir” (Pérez Galí, 2017:15). El sistema de jerarquías artísticas al que se refiere bebe del pensamiento humanístico-científico-racional que ha inundado el arte institucionalizado.

Esta es la posición que el autor adopta y que deja ver un conflicto profundo entre arte y pensamiento, o como se venía diciendo, entre práctica y teoría. En este sentido.

Es un enfrentamiento oscuro, del que muchos dirían que ni existe, pues en realidad parece estar bien asumido qué es cada cosa. Ciertamente oscuro por la delicadeza que tienen las palabras: *pensamiento* y *arte*, y la relación compleja que puede haber entre ellas; hasta tal punto que el conflicto existe dentro del propio campo del arte institucionalizado.



Con todo ello se podría hacer una mención al aporte filosófico de María Zambrano a propósito de este sentimiento de desdén y abandono hacia el *pensamiento* del arte. A lo largo de *Confesiones y Guías*<sup>1</sup> se esgrime la raíz de este asunto, abriéndose a la totalidad de la cultura occidental y de su historia. En esta serie de textos, M. Zambrano se centra en el estudio de los géneros de las Confesiones y de las Guías como instrumentos que a lo largo de la historia del pensamiento occidental han permitido desarrollar el pensamiento al margen de los grandes sistemas filosóficos; a la vez que se servían de otros sistemas de pensamiento marginados como la literatura, la poesía, el pensamiento creador o la sabiduría popular. Formas de pensamiento no sistemáticas, pero apegadas a la misma condición de Ser-humano.

*Confesiones y Guías* presentaban el perfecto equilibrio entre el Ser (la razón) y la vida (otras formas de saber) dejando a un lado el pensamiento puro-racional para mostrarse como prácticas para una *reforma de la vida*<sup>2</sup>. Es decir, para llevar el conocimiento y el pensamiento allí donde los sistemas de pensamiento racional no habían llegado, ni podían llegar. La diferencia que María Zambrano establecería entre los dos géneros radica en la voluntad del escritor: la Confesión como texto para la reforma de la vida del autor; y la Guía para la reforma de la vida del lector.

Así identifica María Zambrano esta humillación de la vida del hombre:

El drama de la cultura moderna ha sido la falta inicial de contacto entre la verdad de la razón y la vida. Porque toda vida es ante todo dispersión y confusión, y ante la verdad pura se siente humillada. Y toda verdad pura, racional y universal tiene que encantar a la vida; tiene que enamorarla. (Zambrano, 2011:40)

El hombre que no participaba en forma creadora en el esplendor de la cultura moderna sentíase sediento y al mismo tiempo humillado. Su sed se convertía en humillación. La humillación le llevaba al resentimiento. (...) Pero una de las causas (...) podría ser el abandono en que el hombre medio ha estado efectivamente por la cultura que ha sabido aplicar sus conocimientos para la técnica material, pero que no le ha dado «ideas vigentes», convicciones; que no ha sabido hacerle participar en su actividad creadora, hacerle creador también. (Zambrano, 2011:106)

Y añade: “Lo que causa la humillación es el sentirse abandonado, fuera de un orden” (Zambrano, 2011:51).

De esta manera encontramos que lo que Aimar Pérez Galí identifica como la humillación histórica del discurso del bailarín, es en realidad un asunto mucho más profundo y transversal. Se trata de la humillación de la vida por la razón; y del abandono y la separación de los géneros de pensamiento no sistemático, como es el arte, de la vida humana. Quizás esta perspectiva de María Zambrano amplíe los horizontes para comprender el origen y la magnitud de la *subalternidad*, que no solo se ha producido sobre el arte como espacio de sabiduría sino, y ya estamos en el límite de las competencias de este texto, sobre la mayoría de los espacios que conforman la vida y la hacen posible<sup>3</sup>: la sabiduría popular, la naturaleza, los cuidados, el hogar, otras culturas etc. Es todo un campo inmenso el que se ha dejado oculto para hacer visible y válida la punta del iceberg, una pequeña parte del Ser-humano.

1 Zambrano, M. (2011). *Confesiones y Guías*. Madrid, España: Editorial Eutelequia ensayo.

2 Reforma, transformación, revelación o conversión de la vida, así se refiere María Zambrano al proceso de equilibrio entre razón y vida. Un proceso que tiene como fin encontrar sustento para el ser humano.

3 Yayo Herrero, es una antropóloga, ingeniera, profesora y activista eco-feminista española. Es una de las investigadoras más influyentes en el ámbito eco-feminista y eco-socialista a nivel europeo. «Estamos viviendo un momento histórico en el que podría decirse que la economía, la política y la cultura le han declarado la guerra a la vida. Es decir, tenemos una economía, una política y también un modelo cultural hegemónico, el modelo cultural occidental, (...) que directamente se desarrolla junto a la economía y la política de espaldas a las bases materiales que sostienen la vida. (...) la eco-dependencia.»



## ACCIÓN. EL ASALTO A LA PALABRA.

Ante este estado de disputa ha resultado que un saber entero padece de subalternidad, una metodología, una perspectiva poética e incontable sobre la realidad del mundo. El quehacer artístico, la médula, una forma de existir que siquiera no cabe en las palabras. Y el sujeto, sí, pero en comunidad, en oficio. Aimar Pérez Galí lo va a localizar rápido debido a su profesión colectivizada. El sujeto subalterno será el bailarín como una identidad con pasado y presente.

La comunidad sudorosa es aquella que sudas cuando empapas la camiseta, esa red de agentes que se activan y te acompañan en tus movimientos (...) Sudar la camiseta es vincularse a esa comunidad sudorosa. Cada vez que un cuerpo baila se vincula con su comunidad, la activa, le da visibilidad. (...) podríamos afirmar que esa comunidad sudorosa (...) es una "comunitas", una comunidad potencial, emergente en proceso de convertirse en eso que aún no es. Esta es precisamente la sensación que uno tiene al bailar, una sensación de ser muchos cuerpos en un solo cuerpo. (Pérez Galí, 2015:53-54)

Esa sensación de comunidad es inaudita en otros campos, como el de las artes plásticas y visuales (en algún momento habrá que dejar de llamarlas así) donde el individualismo, no solo en la lucha como colectivo sino en la sensación de identidad, está absolutamente incrustado. La lucha emancipadora que en *Sudando el discurso* se quiere emprender es colectiva aunque empieza por la individualidad del autor y la reivindicación del "yo soy artista" "yo soy bailarín". ¿Cómo ocurre esto en el texto? Mediante la toma de la palabra, mediante el asalto a la palabra.

Efectivamente, Aimar Pérez Galí, reivindica el fin de la *subalternidad* del artista a través de la *toma de la palabra* como un movimiento emancipador, frente al histórico dominio del discurso de la danza por parte de una clase dominante: el discurso de la burguesía; el discurso del gusto. Lo que ocurre es que ese dominio del discurso hoy<sup>4</sup> está también a la espera y en la demanda de ese nuevo giro: la toma de la palabra del bailarín o del artista, la producción ensayística y de pensamiento; que no es precisamente emancipadora, en el sentido que pretende Aimar, sino que juega a la perpetuación de la *subalternidad* del sujeto-comunidad y aún a la subordinación del pensamiento a la palabra. Es decir, tomar la palabra, no es emancipador ni contra-sistémico por sí mismo. Es, por el contrario, lo que los sistemas académicos requieren; y más, a lo que los agentes que quieren alcanzar un cierto reconocimiento profesional, en el mundo del arte institucionalizado, se fuerzan.

Es la historia de uno mismo, cuando ya bien entrada la carrera universitaria que cursaba empiezo a fascinarme por los discursos culturales del arte y por aquellas prácticas artísticas que, empujadas por fuertes discursos teóricos, comenzaban a despegarse del objeto artístico y de la materialidad. Era un problema entre práctica y teoría porque yo, sobre todas las cosas, quería decir algo inteligible con lo que estaba haciendo, y la práctica artística no me lo permitía. Por otro lado la práctica artística, la producción de obra, estaba y está ligada a una fuerte justificación conceptual, una mediación que la fija a un contexto y en muchos casos la clasifica sin remedio en alguno de los nichos temáticos del arte. Yo quería reflexionar y pensar a través de la palabra y de la escritura. La manera en que la comunicación es más efectiva, aún con reservas, es a través del lenguaje común. Lo que no quiere decir que el pensamiento no se encuentre, o no se produzca, en la misma práctica del arte.

4 Hoy ya no podemos decir que la dominación del discurso esté en manos de la burguesía como tal, sino del capitalismo en general; pues no es una cuestión (solo) de gusto sino de cantidad.

Ahora ya no sé si aquello se produjo por una inquietud mía y un no encontrar asiento y resguardo, o porque las circunstancias que rodean al arte institucionalizado y europeo demandan una labor de pensamiento al uso: transcritos a la palabra y la escritura. El problema está en querer traspasar, como en una hoja de calco, el pensamiento que se produce en la experiencia del arte a los parámetros que exigen el pensamiento y la teoría en general. Cuando se habla de la *subordinación del pensamiento a la palabra* se quiere advertir de ese peligro en el que todo pensamiento para serlo debe tener la forma del lenguaje común y aun la forma culta del lenguaje común: el ensayo o el artículo. Esto es lo que hace por ejemplo la academia en el arte. A nivel institucional importa muy poco que uno esté desarrollando pensamiento en la creación artística, lo que se requiere es que se produzca, en el sentido más consumista del término, material cognoscitivo. Lo que se conoce como producción de conocimiento que no se basa ni en el *qué* ni *para qué* sino en el *cuánto*. Por eso decía que es un productivismo consumista.

Viendo todo este consabido panorama que rige hoy el marco de legitimación del discurso artístico, no se puede aceptar que «tomar la palabra» produzca el efecto de emancipación del discurso del arte<sup>5</sup>. Lo que sí ocurre es que «tomar la palabra» tiene otro significado metafórico que se refiere al empoderamiento del arte desde el arte; es decir, preservar y defender el arte como un lugar de pensamiento válido y generoso para el pensamiento humano en general. Pero este reducto de pensamiento, distinto, poético y experiencial, se ve entrampado en una situación que le es del todo adversa en el mundo en el que vivimos. Carece de comunicabilidad, no puede salir de su reducto con facilidad y ser mostrado y compartido en el mundo; y se ve necesitado de los canales de comunicación de la palabra y la escritura para poder formar parte de ese pensamiento humano general aprobado. Y esta situación podría estribar, por otro lado, en una falta general e histórica de pedagogía y sensibilidad en arte, e incluso en la propia idea que se tiene de qué es pensamiento y cómo se trasmite.

En el texto de Aimar se produce una *toma de la palabra* como si fuera un asalto, como convencido de que es el camino. Sin embargo, tomar la palabra requiere de algo más que de decir algo. *Sudando el discurso* no está dentro de la danza; habrá tenido que salir para poder entrar en la corriente de visibilización que se le exige. Este es el significativo ejercicio de política de la edición que Aimar ha llevado a cabo: la adecuación de un pensamiento que se produce dentro de lo artístico a la forma de lo académico; primero a la escritura y luego al libro publicado.

Todo cambiaría si se considerase la palabra y la escritura como medios propios y asumidos de la práctica del arte. O quizá, como en una utopía, si no hiciera falta ni escribir(lo).

*Sudando el discurso* nos dice que la danza, en su saber, es discurso. Un discurso aprendido y estudiado; que reside en una comunidad histórica, que se mueve en la tradición occidental; y transversal, en el sentido de comunidad. Pero «sudar el discurso» es también exteriorizarlo, eliminar su toxina para dejar un cuerpo puro que solo se relaciona consigo mismo y con lo que es capaz de producir. Una producción y una resignación de quedarse en el arte desde el arte. Es suficiente.

<sup>5</sup> La emancipación del discurso del arte quizás no sea posible; pues el arte, en su sistema, se encuentra inmerso en unas relaciones de validación simbólica y monetaria que hacen que discorra a la par que el capitalismo. Yo no emplearía la palabra discurso para referirme a lo que se produce en arte. El discurso viene después, viene en el sistema del arte. Hablaría, más bien, de la emancipación del arte (del estado natural y generoso del arte) del discurso que se ejerce sobre el arte. Esto se sostiene mejor.

## ENSAYO. «MI CUERPO ES MI TESIS».

Así llegamos, como empujados por la fuerza de lo que supone tomar la palabra, a la esencia, y quizás a lo más provechoso, de este escrito: «mi cuerpo es mi tesis». Esta afirmación se aferra a ese otro significado metafórico que tiene «tomar la palabra». Más allá de constituir el ejercicio político de tener voz, de afirmarse como sujeto político, de otorgarse subjetividad política, todas ellas afirmadas por el propio autor; «mi cuerpo es mi tesis» se puede interpretar como una necesidad imperiosa de encerrarse en el propio quehacer artístico; defendiendo ante todo la práctica frente a la teoría. Pero la práctica de un modo general. No solo la práctica de la danza, el ejercicio, el ensayo físico, sino la práctica total y en todas sus formas del quehacer arte-danza; entre las que se encuentra quizá, el ensayo escritura. Es decir, postular desde la danza (el arte) frente al discurso. Es una manera de decir que no hay más tesis, ni más elaboración de pensamiento que una práctica artística integral.

Pero da la sensación de que el-cuerpo-que-es-la-tesis quiere tomar esta práctica, tomar sus riendas. Porque que, el cuerpo sea la tesis, significa que la práctica y la teoría conviven sin problemas y que, hasta la propia vida, puede entrar en algo tan serio y tan *a priori* de la razón como puede ser la tesis. Es una naturalización de la tesis y una puesta en valor de esas otras formas de pensamiento no sistemáticas; una unión entre cuerpo y mente; y entre naturaleza y Ser-humano.

## UNA POLÍTICA DE LA EDICIÓN.

Volvemos a donde empezamos, a hablar de las variaciones formales que *Sudando el discurso* ha tenido en su recorrido. A una política particular de la edición que sin duda, ha tenido que negociar con las razones expuestas en este texto. Es difícil definir con claridad y de forma absoluta los pasos que ha seguido el proceso de conformación de *Sudando el discurso*, sobre todo porque no existe de ello una forma única. En un principio nos encontramos con un proceso de pensamiento y escritura que conforma un texto exento con forma de conferencia o declaración. Después al texto-conferencia, se le suma una capa más: la grabación-voz; y luego otra más: la coreografía <sup>6</sup>, la conferencia bailada ante un público. Y finalmente el texto, solo el texto, ampliado por un prólogo y una entrevista que se materializa en una publicación en formato libro. En todos estos estadios la labor de edición, y yo diría: de edición del pensamiento, es evidente.

Metodología y forma son claves cuando se habla de política. Y no se puede hablar de política sin intencionalidad. En *Sudando el discurso*, en la totalidad de la obra, encuentran un punto común numerosas formas (o géneros podríamos volver a decir) comunes en nuestro ámbito del arte: texto, conferencia, danza, discurso, ensayo etc. en las que efectivamente, el pensamiento y la práctica andan implicadas y confusas. Se puede hablar ya de la edición del pensamiento en sus diferentes formas.

Formas que conforman una metodología clara de trabajo, más allá de la mayor o menor profundidad con la que se edita el pensamiento, y se le da una forma; es también, el fin con que se utiliza esa forma. Que una producción del pensamiento tome forma de conferencia es radicalmente distinto a que lo haga en forma de texto escrito. Y todo esto quiere decir más aun cuando, la producción entra como en una órbita en la sucesión de formas; y es todas y ninguna a la vez. Es decir, cuando *Sudando el discurso* es texto, es danza, es

6 El término coreografía (de la conferencia) puede connotar significados negativos para lo que Aimar Pérez Galí quiere decir desde la danza. Solo se quiere describir ese momento en el que la conferencia pasa a ser bailada.

libro y voz, todo a un tiempo. Se trata de la lógica que todos conocemos: emisor-mensaje-canal-receptor, que se hace necesaria en la cultura, me refiero al arte institucionalizado. Todo esto quiere decir que la forma que puede adquirir una producción, participa de una metodología hacia una política de la edición. Se decía anteriormente en este texto: camino hacia una adecuación. Salir del arte para entrar de lleno en la dinámica acelerada de hacerse-ver que se le exige tanto al sujeto-artista como a su producción.

Cuando se lee *Sudando el discurso* se tiene la sensación de que está inmerso en la contradicción. Se dirige obcecadamente a tomar el camino de lo legitimado, a llevar la propia práctica de la danza hasta ese lugar; mientras busca y reivindica con coraje su sitio como saber. Camina con toda decisión hacia el conflicto entre pensamiento y arte: el sometimiento de una por la otra. Efectivamente, el conflicto profundo entre pensamiento y arte es una cuestión de poder, una cuestión de enunciación que se sustenta sobre el quién y el cómo. Hacia aquí camina.

Es una cuestión de querer Ser. En este punto el discurso se torna lastre.

María Zambrano también resolvería esta cuestión del Ser en uno de sus breves artículos escritos a su regreso del exilio <sup>7</sup>. En él, vuelve a hacer patente la necesidad de un equilibrio entre el Ser y la Vida. Una actitud resignada, de existir-sin-prisa; que toma un significado especial al enfrentarlo a la figura del sujeto-artista y a la situación acelerada en que se encuentra la práctica artística.

Pero la noción de Naturaleza, tan griega, porque venía directamente de los dioses, se sustituyó en el pensamiento posracionalista el Ser sobre todo, el Ser y su angustia, el Ser y su aliento cortado, el Ser y, en algunos filósofos, la Vida. Pero sucede a mi entender que entre el Ser y la Vida ha habido entrecruzamiento no siempre feliz.

(...) Hay que estar muy dueño de sí, y sobre todo, no haber sobrepuesto el Ser a la Vida ni la Vida al Ser y, menos aún, a la existencia.

(...) hay personas que han existido (...) precisamente así, combinando alquímicamente, con extremada precisión, el Ser y la Vida, el corazón y el pensamiento, la fiesta y el dolor.

He ahí la armonía. Y la armonía está hecha casi siempre en la humana vida, de renuncia, de renunciar a algo, de tener el valor de renunciar de verdad, sin decirlo, sin darlo a entender. (...)

Quedó, pues, alguien que puedo morir felizmente. Morir como un ser natural que ha vencido el ansia de existir, que ha tenido escondida su vocación, sin decirlo, que ha cumplido con la vida, inclusive con la circunstancia terrible que se le ha dado a su ser. (Zambrano, 2009:145-146)

Poniendo estas líneas en relación con lo dicho en este artículo, se clarifica la necesidad de poner en valor la práctica artística, o al menos, la actitud de una vida en el arte, de equilibrar su situación evitando concedérselo todo al imperativo cultural y de poder. También sus espejismos. Se trata de una naturalización del arte.

<sup>7</sup> Zambrano, M (2009). *El dios oscuro del verano*, en: Las palabras del regreso. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

**Bibliografía:**

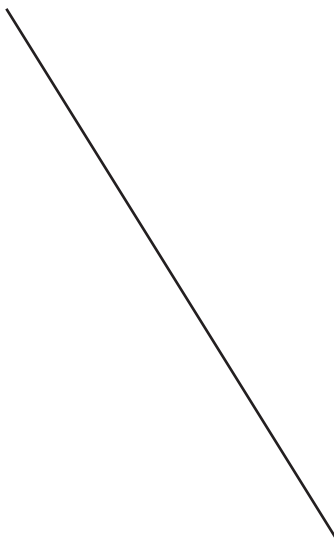
**Herrero, Y.** (2017). Los feminismos ante la crisis socioecológica. Barcelona, MACBA, *Políticas y sujetos insostenibles - Petróleo (3ª sesión)*. Recuperado de <http://www.macba.cat/es/video-yayo-herrero-petroleo>

**Pérez Galí, A.** (2015). *Sudando el discurso*. Barcelona, Cataluña: autoedición.

**Zambrano, M.** (2011). *Confesiones y Guías*. Madrid, España: Editorial Eutelequia ensayo.

**Zambrano, M.** (2009). *Las palabras del regreso*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.





LO ABYECTO. NEXO ENTRE FOTOGRAFIA Y  
SUJETO CONTEMPORANEO EN LA PRACTICA  
ARTISTICA PROPIA

THE ABJECT. NEXUS BETWEEN PHOTOGRAPHY  
AND CONTEMPORARY SUBJECT IN MY OWN  
ARTISTIC PRACTICE

**Naia del Castillo**

**Resumen**

Con la pretensión de responder las ansias de un espectador, el procedimiento que la imagen del sujeto-mujer se somete en *Flujos* origina representaciones de lo abyecto, porque incide desde la dimensión pragmática del proceso creativo en esta lógica de la abyección, intrínseca de la fotografía.

**Palabras clave:** *abyecto, recepción, representación.*

**Abstract**

With the intention of responding to the anxieties of a spectator, the procedure that the image of the subject-woman undergoes in *Flujos* originates representations of the abject, because it affects from the pragmatic dimension of the creative process in this logic of abjection, intrinsic to photography.

**Keywords:** *abject, reception, depiction.*

## INTRODUCCION

Régis Durand en su libro *El tiempo de la imagen* (1998) reserva un capítulo completo para plantear la historia de la fotografía como historia de una abyección. Según el autor, desde su origen, la fotografía habría soportado cuestionamientos de carácter negativo, lo cual implica una lectura histórica, pero no ya del medio como viene siendo habitual, sino de su uso y su recepción. Esto le lleva a postular que la fotografía es indisoluble de las afecciones y estados que ha generado, que a grandes rasgos son sentimientos de odio, melancolía, perturbación y transgresión de los límites.

El presente artículo recoge esta noción para plantearla como nexos entre lo que Abigail Solomon-Godeau llama "La fotografía tras la fotografía artística" (1984) y la serie *Flujos*, a partir de una explicación en voz propia del proceso creativo.

*Flujos* es una serie de obras fotográficas y escultóricas que realicé entre el año 2013 y 2014 que incide en procedimientos de repetición, destrucción y transformación sobre el soporte de la representación fotográfica. Esta serie explora no sólo los límites del medio, sino también la utilización de la imagen en los procesos de identificación del sujeto-mujer contemporáneo.

## EL PROCESO CREATIVO

En este punto, mencionamos a Philippe Dubois, que en *El acto fotográfico* (1986) expone una reconstrucción transhistórica de la estética fotográfica recalando la importancia del proceso en la fotografía. Se refiere a lo fotográfico como una categoría del pensamiento que se relaciona con lo que Régis Durand denomina "los signos, el tiempo, el espacio, lo real, el sujeto, el ser y el hacer" (Durand, 1998, p. 52). Por lo tanto, la imagen fotográfica ha de entenderse no sólo como una huella luminosa de algo que ha sido, o un índice si seguimos la categoría de signos de Charles Peirce, sino también como un corte espacial y temporal, resultante de un acto, definiéndolo así como "imagen-acto" (Dubois, 2010, p. 11). En este sentido, hay que tener en cuenta todo el conjunto de datos que la definen, desde su situación con el referente, el momento de su producción, hasta su recepción. De esta manera, en el acto fotográfico existirían al menos dos tipos de sujetos: el sujeto-operador y el sujeto-espectador. Así, desde esta perspectiva habría que considerar por lo menos dos miradas, por una parte, la de quien genera la toma, que es quien aísla y designa la imagen; y, por otro lado, la mirada que se da en la recepción de la imagen o lo que llaman la "re-toma" (Dubois, 2010, p. 62).

Desde siempre, los proyectos en los que me implico exigen un profundo trabajo de planteamiento, observación y génesis. Contrariamente a lo que pueda parecer, no hay una intencionalidad, en un primer momento, en desarrollar un hilo conductor definido, sino que cada nueva serie supone empezar de cero. Cada proyecto implica el aprendizaje de una técnica nueva o de un nuevo medio de expresión. La forma en la que trabajo es la de encontrar trabajando. En ello destaco un primer paso que considero indispensable, porque sé que solo ahí se puede encontrar algo. Me refiero a la experimentación.

Toda la obra, como he dicho, pero especialmente esta serie, es inseparable del acto que hace que exista. No se puede separar el proceso del producto final. El contenido es interdependiente de la forma y de su experiencia de elaboración. Precisamente la experimentación en *Flujos*, busca resolver la necesidad de presentar un vacío que se genera desde un referente hasta un receptor. Experimenta alrededor de un agujero negro donde todo se funde, como el tiempo pasado o el presente, la realidad o la verosimilitud. Cuestiones que asimismo son propias de la historia del uso y recepción de la fotografía según los referentes que menciono.



## ANTECEDENTES

*Flujos* surge de una serie anterior titulada *Desplazamientos*, que versa sobre la relación que como ciudadanos entablamos con la naturaleza y cómo queda sometida para convertirla en elemento decorativo. Los primeros pasos de *Flujos* serán los últimos de este grupo de trabajos, sin saberlo de antemano.

En aquel momento, lo que hacía estaba bajo la pretensión de abrir un nuevo pliegue en *Desplazamientos*. Los gestos y experimentaciones en los que trabajé intentaban acercarse a la idea de lo sublime desde una perspectiva romántica y sus modos de representación dentro de los límites del espacio doméstico.

De manera intuitiva, empecé a sacar fotografías de grandes explosiones de olas que imprimí en serigrafía sobre distintas telas y sobre piedras. Esta profusión de imágenes de olas se repetían obsesivamente junto con la pregunta de Jean Louis Gault “¿Qué quieres de mí?”. Esta pregunta chocaba agresivamente en mi mente, como las olas que había fotografiado rompían contra las piedras. Obsesionada por el carácter insaciable de la interrogación, era imposible sacármela de la cabeza y provocaba continuamente otra pregunta que remitía sucesivamente a otra respuesta imprecisa. Esa imposibilidad de encontrar una solución única al deseo como pregunta propició iniciar una serie de acciones sobre el referente y sobre la parte material de la representación.

Flujos VI 2014 Detalle



En este punto, advertí el encontrarme ante nuevas problemáticas que iban a marcar un nuevo rumbo. Intuyendo lo abyecto como la energía subterránea, generadora de todo el trabajo, que como veremos, iba a implicar un proceso creativo complejo en toda la serie, que a la vez participaría de la obra final.

## FLUJOS

Para R. Durand la fotografía es paralela cronológicamente e intelectualmente al cambio de pensamiento que se da en la Modernidad. Como ocurre en otros campos artísticos, esto planteará una teoría y una moral nueva del arte, abandonándose la magnificencia del orden visual del Clasicismo. Lo mismo ocurre respecto al sujeto, porque al abandonar el humanismo, junto con la visión de perspectiva

única, y aceptar la imposibilidad de reproducir el mundo en semejanza, el sujeto que garantiza el orden mensurable también desaparece.

R. Durand ejemplifica la perturbación que provoca esta desaparición del sujeto, citando un texto de la novela *Extinción* de Thomas Bernhard: “en sus fotografías, la gente son muñecos ridículos, desequilibrados hasta el punto que son irreconocibles, incluso desfigurados, y que miran, aterrados, su noble objetivo, de manera idiota, repugnante” (Durand, 1998, p. 35).

En mi caso, el proceso de experimentación plástica dirige las impresiones de olas en serigrafía sobre tela y alabastro, hacia el deseo de registrar el agua sobre la piel impoluta de un cuerpo femenino. El trabajo se organiza dentro de una primera sesión de fotos, intuyendo que algo se va a generar, y además queriendo

que aparezca. Para conseguirlo, se toman dos decisiones: una, la elección de un tipo de mujer a fotografiar; dos, el lugar de la toma, el atrezzo (el vestuario, el agua que iba a derramar etc.) y la acción que la modelo iba a realizar. Lo que no sabía de antemano era que esa sesión iba a ser clave para la génesis de *Flujos*, y que ahí encontraría los dispositivos fundamentales que emplearía en la obra, como el soporte de la representación, la serialización o la reproducción, por nombrar algunos.

La sesión se realizó. La modelo, una mujer exquisita, pelirroja y de piel marmórea, fue retratada en un espacio, atemporal, limpio, impoluto, vestida con un trozo de tela blanca. Se optó por romper de dos maneras con la pose tradicional: por un lado, se le indicaron unas pautas de movimientos de giro del cuerpo,



*Flujos I 2013 Detalle*

que comenzaban desde los ojos y acababan en la cintura. Por otro, se le introdujo en la boca un pequeño trozo de plástico para desencajar levemente la mandíbula. Además, otra persona iba derramando agua por la cabeza. Una vez acabada la sesión, el proceso continúa con la descarga de las fotografías en el ordenador y con la impresión de una selección de las imágenes. Algunas fueron impresas sobre papel folio en unas impresoras caseras, y otras en un laboratorio fotográfico profesional. Ante estas imágenes e impresiones, la obra planteó una revelación. El choque fue evidente. Algo se resistía entre la alta definición de la imagen fotografiada y fijada a alta calidad sobre papel de algodón, y la ruptura de la pose en la que había sido retratada la mujer. Entre la representación en imagen y su formalización, esto es, el soporte o su calidad de impresión, ocurre algo que se sale de la representación. Este cuerpo marmóreo que parece una estatua, se desmonta, se desfigura. Al menos, vi esa posibilidad, y decidí trabajarla.

Generalmente, los fotógrafos prestan mucha atención a encontrar una fotografía tal y como la desean. Si no es su intención, huyen de distorsiones ópticas, y buscan una imagen neutral o de "rectitud" óptica (Durand, 1998, p. 44) que sea un reflejo de lo que se entiende como visión natural, lo que se supone como un registro fotográfico a semejanza del mundo. Las fotografías que había tomado eran nítidas y de una notable alta definición. Pero encontramos la depravación entre la propia figura de la mujer captada en una pose extraña y las distintas calidades de impresión. La imagen fotográfica cambia según qué máquina la reproduzca o sobre qué soporte se fije. Además, el soporte también puede ser dañado y, por tanto, la fotografía se puede destruir y transformar. De esta manera la representación puede presentarse de una forma indefinida o de modo hipervisible. Parece que la existencia fragmentaria de la fotografía muestra en consecuencia un sujeto posmoderno de múltiples facetas, indefinible. Además, al cortar y desteñir la rectitud de la toma y de su fijación se afirma como abyecto.

Man Ray en la frase “la fotografía como primacía de la materia sobre el pensamiento” (Durand, 1998, p. 47) afirma la innegable materialidad de la fotografía, planteando la imagen no solo como representación, sino también como un objeto o cuerpo. R. Durand la define como la “reconquista del cuerpo” (Durand, 1998, p. 46), lo que no puede desligarse de otra característica de la abyección: la estética melancólica de la fotografía. Según él “la fotografía siempre vuelve, más allá del pensamiento de la forma, el pensamiento estético, a una primacía de la materia (en este caso, el cuerpo). Que no pueda volver a ello más que a través de un trabajo riguroso de la forma, a través de rodeos que aplazan indefinidamente el instante del encuentro con la ‘cosa’ misma, esto es lo que llamamos su historia, la historia de su repetición melancólica” (Durand, 1998, p. 47).

La fotografía siempre se relaciona con un aspecto del mundo real, pero a la vez nos engaña y nos perturba. Un hecho que R. Durand califica como “defecto de simbolización” (Durand, 1998, p. 43). Se le pide que cumpla al mismo tiempo dos rasgos contradictorios. Por una parte, se le exige que atestigüe lo real, que actúe como presencia de lo que ha sido. Por otra parte, se le pide que reemplace la imagen perdida, para convertirse en fetiche o en Kolossoi, que son “no imágenes sino dobles no figurativos. Son utilizados por la magia amorosa para evocar el ausente, como lo son en los ritos funerarios para evocar el muerto (...) Se presentan en general bajo la forma de piedras erguidas, semi plantadas en el suelo. La fijación, la inmovilidad (la petrificación y la erección) definen en principio, al colossos” (Dubois, 2010, p. 75).

En *Flujos III, IV y V*, continúo con el procedimiento pero con un pequeño cambio, al crear un patrón donde imprimir la imagen del cuerpo de la mujer, con la que es posteriormente vestida. Estas piezas juegan con una presunta verosimilitud de la fotografía. Ésta, como el sujeto contemporáneo, debe disimular el vacío que su fragmentación genera, y para ello echa mano de la proliferación de imágenes, en su toma, pero también en su reproducción. En este punto se le reclama tener que ser única (porque no debe olvidarse que cada toma es singular) pero al mismo tiempo ha de ser múltiple porque nunca se toma solo una foto, sino que se rehace tomándola a ráfagas, como si se intentara contrarrestar el corte espacial y temporal que hemos mencionado.

Las fotografías elegidas son aquellas en las que el agua conecta y diluye la imagen. Elijo justamente las del primer momento de transformación, las que se encuentran en el límite entre el dentro y el afuera, entre la verdad y el engaño, entre las copias. Como expresa Julia Kristeva:

De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere-cadáver.(...) El límite se ha vuelto un objeto. ¿Cómo puedo ser sin límite? (Kristeva, 2006, p. 10).

Este cuerpo, que se encuentra desfigurado, alterado y parcelado es el de la mujer, pero también es el propio y necesario para la fijación de una imagen fotográfica: el papel.



Flujos V 2013 Detalle



En todas las fotografías recorro al mismo procedimiento de incidir sobre el material y trabajarlo plásticamente. Imprimo varias imágenes, elijo recortes, pruebo varias calidades, corto el plano para palpar la imagen, la mojo para desteñirla o para conseguir una imagen nueva. Todo ello buscando un agujero y una hendidura donde coexista la ambivalencia propia de la fotografía y del sujeto contemporáneo. Esta ambivalencia “hace que la fotografía siempre sea, en parte por lo menos, una especie de objeto perdido ideal, ausente pero susceptible de volver, un objeto melancólico por excelencia” (Dubois, 2010, p. 48).

El resultado en la obra *Flujos I* es una única toma de dos imágenes iguales superpuestas. La más cercana al espectador ocupa casi todo el marco fotográfico y es una impresión en alta calidad sobre papel ultra fino de la marca Hanemüle impresa con tintes de pigmentos. En el lado derecho a la altura de la boca, donde la modelo llevaba una pequeña pieza de plástico, a la fotografía le falta una parte en forma de agujero que deja ver una segunda imagen semejante, pero impresa con menor resolución por el tipo de impresora y de papel utilizado. El agua, que funciona como alegoría de lo femenino y de la muerte, vuelve a caer sobre el cuerpo de la mujer, aunque ahora sobre el cuerpo-papel, afectando a la imagen y destiñéndola levemente. Quedan conjugadas así la hipertextualidad entre el presente y el pasado, la hiperrealidad y la ficción.

El acto fotográfico, en palabras de P. Dubois, es un intento de sustraer de un golpe un espacio y un tiempo de una manera que “no consiste en meter, sino en sacar una sola pieza” (Dubois, 2010, p. 158). Por lo que la captura de un instante, fracciona, elige, extrae, aísla, capta o corta un espacio. Aun así, al contrario de lo que parece por ser un corte aislado, la fotografía sí dispone de una duración interior. Funciona como un pasaje, como una transición. El acto fotográfico da un paso del “instante a la perpetuación; de la movilidad, a la inmovilidad; del mundo de los vivos al de los muertos; de la luz a las tinieblas; de la carne a la piedra” (Dubois, 2010, p. 148). Con esto en cuenta, en el proceso de experimentación con la imagen como material voy elaborando una serie de manipulaciones, selecciones, desgastes con agua, gelatina, construcciones en papel, etc., para subrayar la movilidad que ocurre en el interior de la fotografía.



La obra titulada *20'* se encuentra en un presente, pero a la vez contiene un carácter de simultaneidad. Esta pieza ahonda en la duración simultánea pero movida de la imagen al superponer todos los fotogramas de la grabación en vídeo de una mujer que gira durante 20 segundos bajo un chorro de agua frente a un chroma key verde. La pieza final es una impresión sobre papel de empapelar que se adecua al espacio expositivo en tamaño y disposición. El conjunto se presenta en orden temporal y de movimiento, en una acumulación de pequeñas imágenes de 7x4 cm. Todos los fotogramas tienen un 2% de transparencia. La primera imagen comienza con la suma de los dos primeros fotogramas. La última imagen conjuga el resto de los fotogramas y suma el 100% de todo el color de la imagen. El medio fotográfico revela tanto como oculta.

Por último, quería finalizar con la pieza titulada *Flujos II*. Esta obra consta de una fotografía y su copia en pintura. La fotografía se generó siguiendo el mismo procedimiento hasta ahora descrito. Las imágenes resultantes de la sesión con la modelo fueron impresas sobre papeles tipo folios, pero en esta ocasión decido usar el agua no para desteñir, como en otros casos, sino como medio para fusionar dos imágenes. El agua las impregna y se mezclan. Tomo una fotografía que muestra dos retratos mezclados y los detalles del material de impresión. Al observar con detalle se percibe la celulosa del papel y algunas burbujas de aire. La pieza tiene una segunda parte en Dafen, un barrio de la ciudad de Shenzhen en China, famoso por ser la mayor zona del mundo donde se copian pinturas. Busco un pintor para reproducir esta imagen fotográfica en una pintura. Debe utilizar una técnica lo más realista posible, para pintar de una manera casi mecánica. Me interesa el punto de vista melancólico atribuido a la fotografía desde sus orígenes dada su capacidad de reproducción técnica. Planteo que al recibir mis directrices, este pintor actúa como dispositivo que registra una imagen, esto es, como una cámara fotográfica. Podría funcionar como decía críticamente Baudelaire, como “simple instrumento de una memoria documental de lo real” (Dubois, 2010, p. 25). Esto supone una ausencia de sujeto-operador, lo que puede anular el aura, o al menos transformarla. En la era contemporánea “la imagen es inseparable de su existencia en tanto que imagen y de la percepción presente de esa existencia por un espectador” (Durand, 1998, p. 125). La imagen del sujeto contemporáneo, en esta pintura o en esta fotografía, se encuadra en una ambivalencia que perturba doblemente y necesita de su recepción conjunta para existir. No queda más remedio que volver a la pregunta del comienzo: “¿Qué quieres de mí?”.



Flujos II 2013 Detalle de la pintura

## CONCLUSIONES

A través de este artículo hemos tratado de plantear que la fotografía y el proceso de creación en la serie *Flujos* funcionan como un acto en el que el conjunto de datos que los definen, desde la producción hasta la recepción, son decisivos. El trabajo de búsqueda en el proceso creativo es necesario para generar la proposición de explorar no sólo los límites del medio fotográfico, sino también la utilización de la imagen en los procesos de identificación del sujeto contemporáneo que plantea la serie.

Precisamente con la pretensión de responder a las ansias de un espectador, el procedimiento al que se somete a la imagen del sujeto-mujer origina representaciones de lo abyecto. Del mismo modo, la fotografía se ha situado también en esta lógica de la abyección ya que, desde su descubrimiento, ha deambulado en un terreno ambiguo situado entre la aparición y la apariencia, la existencia y el sentido, el deseo y la muerte.

Como hemos ido mencionando, a ambos, sujeto y fotografía, se les ha recibido con tensión, porque se les requiere verosimilitud, rectitud y orden, mientras que ofrecen un carácter indescifrable.

**Bibliografía:**

**Durand, R.** (1998). *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca.

**Dubois, P.** (2010) (1ª edición en español, 1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (5a ed.). Barcelona: Editorial Paidós.

**Kristeva, J.** (2006) (1ª edición en español, 1988): *Sobre la abyección. Poderes de la perversión*. (6a ed.). Madrid: Siglo XXI Editores.

GERUZAKA

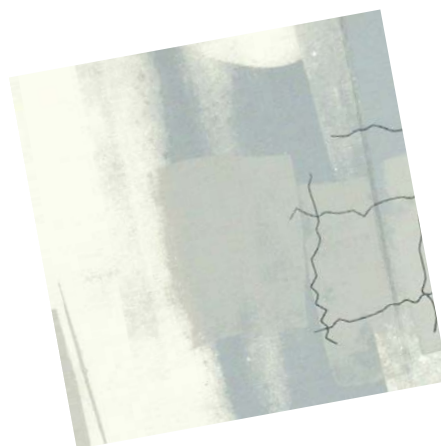
LAYER BY LAYER

**Susana Jodra**

**Resumen**

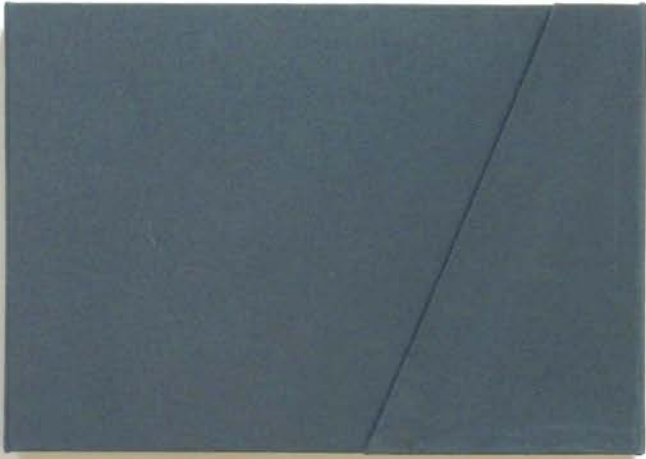


**Abstract**



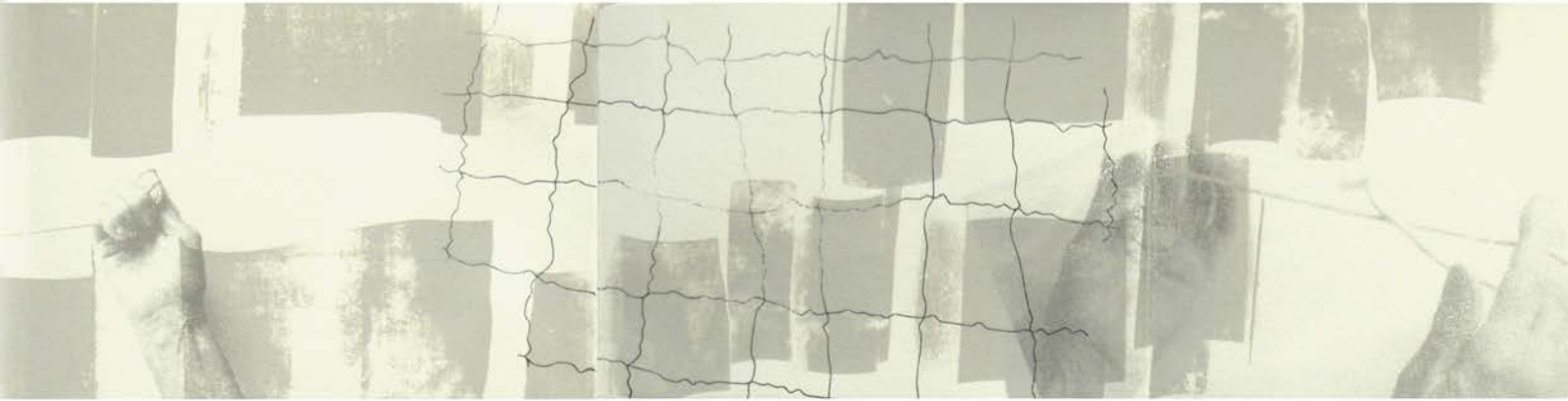
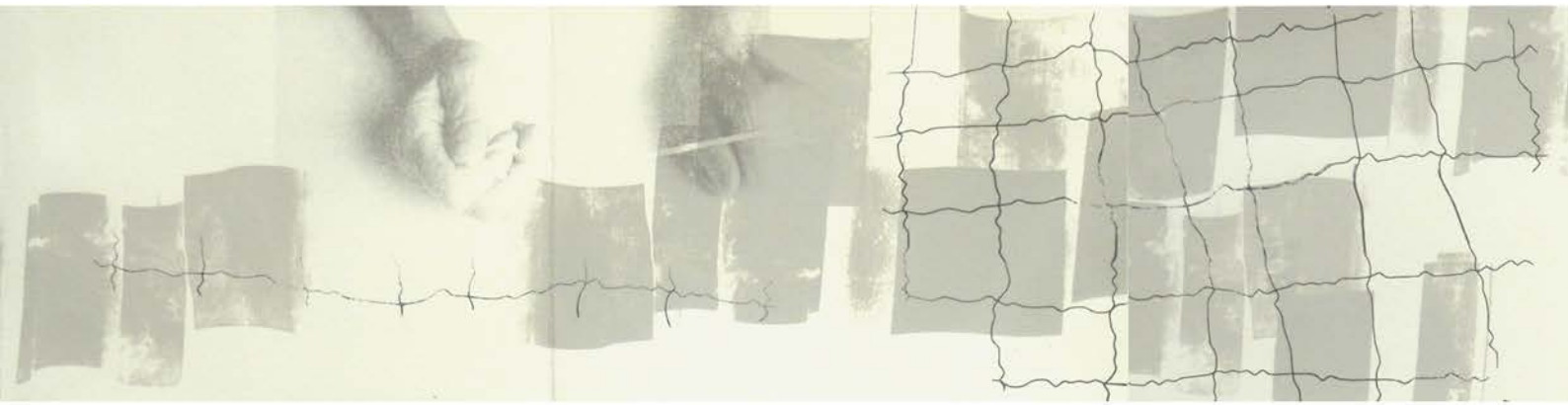
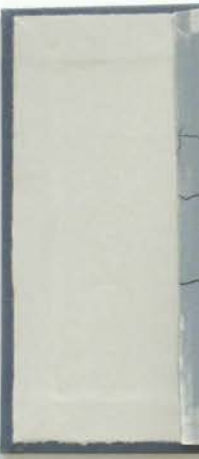
**Hitz gakoak:** *saiakera bisuala, geruzak, erlazioak, hautaketak, irakurketak.*

**Keywords:** *visual essay, layers, relations, choices, readings.*

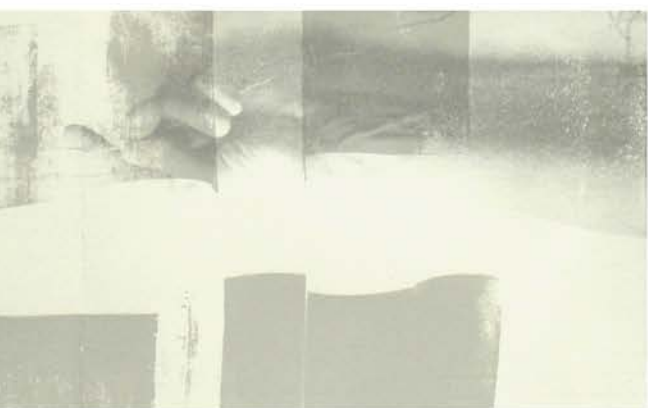
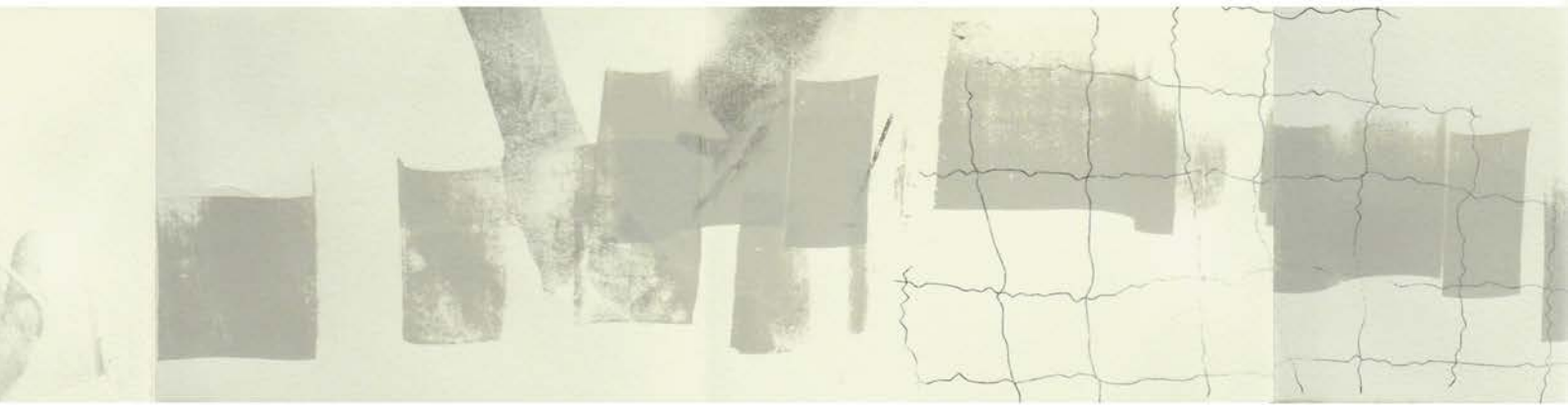
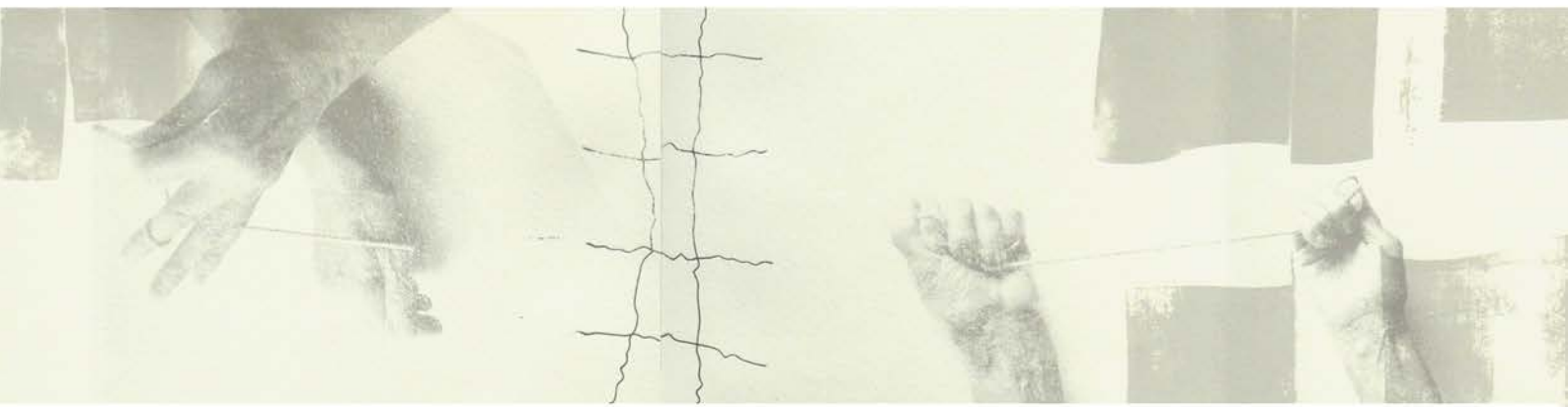


GARAI BATEAN  
ZURE ESKUEK  
EHUNDUTAKO LOTURAK  
ORAIN ASKATZEN DOAZ

THE TIES  
ONCE WOVEN  
BY YOUR HANDS  
BEING RELEASED NOW







IRUDIAK HISTUZ DOAZ

THE IMAGES START FADING AWAY



EGITURA ARKITEKTONIKOEN EZEGONKORTZEA  
(ESPERIENTZIA PERTSONALAK V)

INSTABILITY OF THE ARCHITECTONIC  
STRUCTURES (THE PERSONAL EXPERIENCES V)

**Julen Agirre Egibar**

**Laburpena**

Jarduera artistikoa, ikerketa praktikoa dela aldarrikatu nahi dut, eta ikerketa teorikoari ekin nionetik, garatu ditudan proiektu eta lanek tesian aztertutakoa aintzat hartu izan dute. *CENTRALE* eta *CENTROA* proiektuak prozesu artistiko baten parte dira, eta ikerketa teorikoan zehar agertzen joan diren hainbat ideia eta kontzepturen inguruan hausnartzen dute. Prozesu artistiko hau tesiarekin batera, kasik aldi berean, garatu eta eraiki da, eta honek ikerketa praktikoa baliosten du, ikerketa teorikoarekiko parez-pare jarritz. Bi proiektu hauek, tesian aztertutako *kezkgarri arraroa* kontzeptuaren hainbat hari jarraitzen dituzte, baina ez dute aipatutako kontzeptua zuzenean lantzen. *Kezkgarri arraroaren* irakurketa egitea ahalbidetzen duten egiturak/ formak dira.

**Hitz gakoak:** *marraskia, arrarotasuna, arkitektura, ambivalentzia, eskultura, tentsioa.*

**Abstract**

I want to defend that the artistic activity is a practical research. Since I started the theoretical research, all the projects that I have developed they take into account this research developed in the thesis. The projects *CENTRALE* and *CENTROA* are part of an artistic process, and they reflect the ideas and concepts that appeared in the theoretical research. This artistic process I have developed at the same time that the thesis, and this support the practical research placing at the same level with theoretical research. These two projects follow the guidelines of *disturbing strangeness* analyzed in the thesis. They are structures and forms that allow the reading of the *disturbing strangeness*.

**Keywords:** *drawing, strangeness, architecture, ambivalence, sculpture, tension.*

## EGITURA ARKITEKTONIKOEN EZEGONKORTZEA (ESPERIENTZIA PERTSONALAK V)

Arte eremuko ikerketak izaera praktikoa hartzea ez da gauza arraroa, askotan gainera halabeharrez sortzen den zerbait da. Ikerketa teorikoa zein ikerketa praktikoa esku hartuta doazen lan esparruak dira. Batak bestea beharra du. Arteen baitako ikerketan praktika artistikoa lantzeak bere etekinak ematen ditu, hipotesiaren galdera balioestean edo planteatzen diren galderak arrazoitzean.

Ikerketa lan-prozesu bat dela ezin uka. Ibilbide horretan aurretik ikertu eta arrazoitutakoak, ondoren egiten den lanean eragiten du. Praktika artistikoarekin ere gauza bera gertatzen da, aurreko lanak datorrena baldintzatzen du, eta horrela etenik gabe. Hau da nik ikerketan zehar izan dudana esperientzia.

Aitortu behar dut ikerketa ez dudala zuzenenan praktika artistikoan oinarritu, ez da izan lanaren epizentroa. Aldiz, praktika artistikoak ikerketa guztiz baldintzatu du eta tesian bere lekua hartu du; honenbestez, tesiaren alde teorikoenak zor dio bere eginkizuna. Ikerketa teorikoarekin batera beraz, ikerketa praktikoa ere garatu da eta azken honi ere balio bera ematea beharrezkoa dela deritzot. Horratx jardun artistikoak ikerketan duen garrantzia erakusten duen marka.

Sormen artistikoa lan-prozesua denez, momentu batean ikerketa teorikoarekin topatu daiteke eta elkarri eragiten dien lan-ildoak eratzten dute. Hare gehiago, bere hastapenetan, praktika artistiko propioari eginiko analisiak markatu zidan ikerketarako norabidea, hipotesia planteatzeko giltza. Une horretatik aurrera, aldi berean garatu ditudan lan egiteko moduak izatera pasa dira.

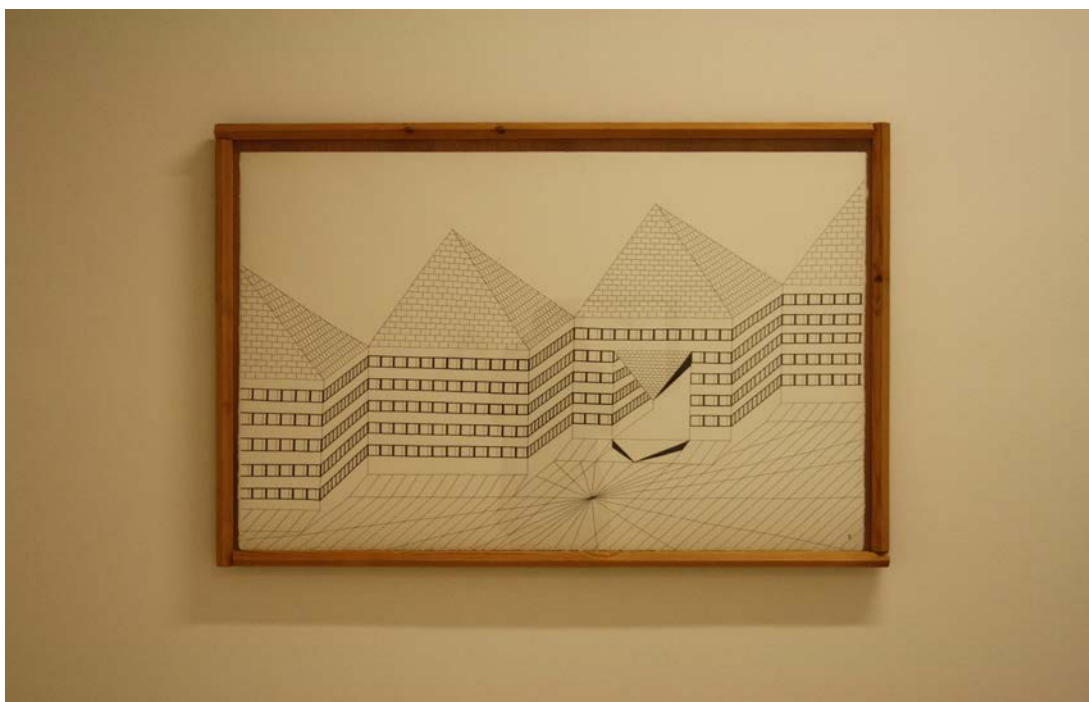
Nire ikerketa kontzeptu baten bueltan garatzen da eta kontzeptu horri zentzu eta garapen propioa eman diot. Mieke Bal-en arabera, kontzeptuak ez dira emanak, sortuak baizik, eta hauek etengabe eraldatuz doaz (Bal, 2009). Honenbestez, kontzeptu batetik abiatzeak bere zailtasunak ditu, baina aldi berean irakurketa ezberdinak egiteko tarteak ere eskaintzen du. *Kezkagarri arraroa* kontzeptuaren bueltan garatu dut ikerketa eta hau denbora zein espazio jakin batean kokatzea interesatu zait niri.

Praktika artistikoa kontzeptuek eman dezaketen malgutasun horretan kokatzen dut. Nire jardun artistikoa ez dago ikerketa teorikoari hertsiki lotua, azken honen hipotesia zein ondorioak nolabait irekita baitaude.

*CENTRALE* eta *CENTROA* izeneko proiektuek osatzen dute ikerketaren alde praktikoa. Prozesu artistiko baten parte diren bi proiektu dira hauek eta, laburbilduz, forma arkitektonikoa interpelatzen dute, tesian aztertzen diren parametroen baitan beti ere. Beraz, alde batetik *CENTRALE* eta *CENTROA* proiektuak arkitekturarekiko dudana interesaren isla dira eta, bestalde, *kezkagarri arraroa* kontzeptua arakatzeko lanketa bat ere.

*CENTRALE*k tesiaren hastapenekin du zerikusia, hainbat egileren testu eta teoriaren bilketekin hain zuzen. Bilaketa hauek, tesiaren oinarriak ezartzearekin batera, *CENTRALE* proiektuaren lerro nagusiak trazatu dituzte. Momentu horretan ikerketa teorikoa egituratuko zuen kontzeptua mugatzeko lanetan nenbilen, eta hor termino-klabe batzuk agertu ziren; arrarotasuna, anbigualentzia, ohikotasuna, tentsioa... Hain zuzen termino hauek baldintzatu dituzte *CENTRALE*ko lanak.

Hala ere, *CENTRALE* arkitektura du oinarri eta, zehazki, eraikin publikoen arkitekturaren inguruan garatzen du esperimentazioa. Proporzio izugarrietako eraikin instituzionalek interesa pizten didate eta hori proiektu honetan argi ikusten da. Centrale hitzak berak ere eraikin publiko horiei egiten die erreferentzia, hain zuzen zentralek italieraz erdigunea esanahi du eta bertako hiri askotako tren geltoki nagusiaren izena izan ohi da. Italian tren geltoki hauek erreferentziatzeko puntuak dira, ez bakarrik bere funtzioari dagokionez, baita aspektu arkitektonikoari dagokionez ere; Florentziako tren geltoki arrazionalista esaterako.



Koldo Mixelena Erakustokia (Donostia), CENTRALE.  
Argazkia: Julen Agirre Egibar. 2013.

Italiako eredutik izena hartzen duen arren, *CENTRALE*k egitura arkitektoniko ezberdinen inguruan hausnartzen du. Proiektu honek arkitekturarekiko dudak interesa azpimarratzeaz gain, ikerketa teorikoan sakondu gabe geratu diren bidezidorrak arakatzen ditu, arkitektura kezkarri baten inguruan galdeginenez. Ikertu nahi nuen horretan arkitekturaren papera azpimarratu nahi nuen eta, horrela, *kezkarri arraroa* eta arkitekturaren arteko loturak bilatzen hasi nintzen. Bilaketa horretan Anthony Vidler-en *The architectural uncanny* (Vidler, 1992) liburuak bi ideia hauen arteko loturari nolabaiteko oinarria ezartzeaz gain, *CENTRALE* proiektuan sakontzeko aukerak eman zizkidan. A. Vidlerrek arkitekturaren izaera kezkarria nagusiki hiri modernoaren baitan kokatzen du, eta horrek badu proiektu honetan bere isla; Jacques Tati-ren *Playtime* (Tati, 1967) pelikulan arkitekturak betetzen duen paperaren inguruko esperimentazioa esaterako. A. Vidlerrekin batera, Robert Venturi-k *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Venturi, 1992) liburuan aztertzen duenarekin ere badu zerikusia *CENTRALE*ek. R. Venturik arkitektura bera desegituratzen duten elementu ezberdinen aipamena egiten du, tentsioak agerian jartzea interesatzen zaiolarik. Ikuspuntu hau interesagarria da niretzat eta honek *CENTRALE* proiektua trazatzeko balio izan dit, azken finean, sortutako forma arkitektoniko horien desegitura eragitearen kontzientzia hartu dudalako.

Nik praktika artistikoa nagusiki marrazkiaren bueltan garatzen dut eta *CENTRALE* ez da salbuespena horretan. Marrazkiak nire jardun artistikoa egituratzen duela esan daiteke, oinarri bat ezartzen duela alegia, nahiz eta gero beste diziplina batzuetara gerturatzen naizen. Tesia egituratzeko prozesuarekin ere antzeko gauza gertatu zait, elementu ezberdinen arteko loturen bitartez saretu den ikerketa da eta hau garbi ikusten da aukeratutako erreferente artistikoetan.



Bizkaia Aretoa (Bilbao), CENTRALE  
Argazkia: Julen Agirre Egibar. 2014.

Honenbestez, *CENTRALE*k tesia osatzen duten ideia eta erreferente ezberdinak hartzen ditu kontuan. Proiektua tesiaren hastapenetan garatzeak garrantzia du niretzat. Batetik, praktika artistikoak ikerketa teorikoa modu positiboan baldintzatu duelako, bi lan-ildoek konpartitzen duten eremu komun bat sortuz eta, bestetik, ondorengo proiektuaren lerro nagusiak markatu dituelako.

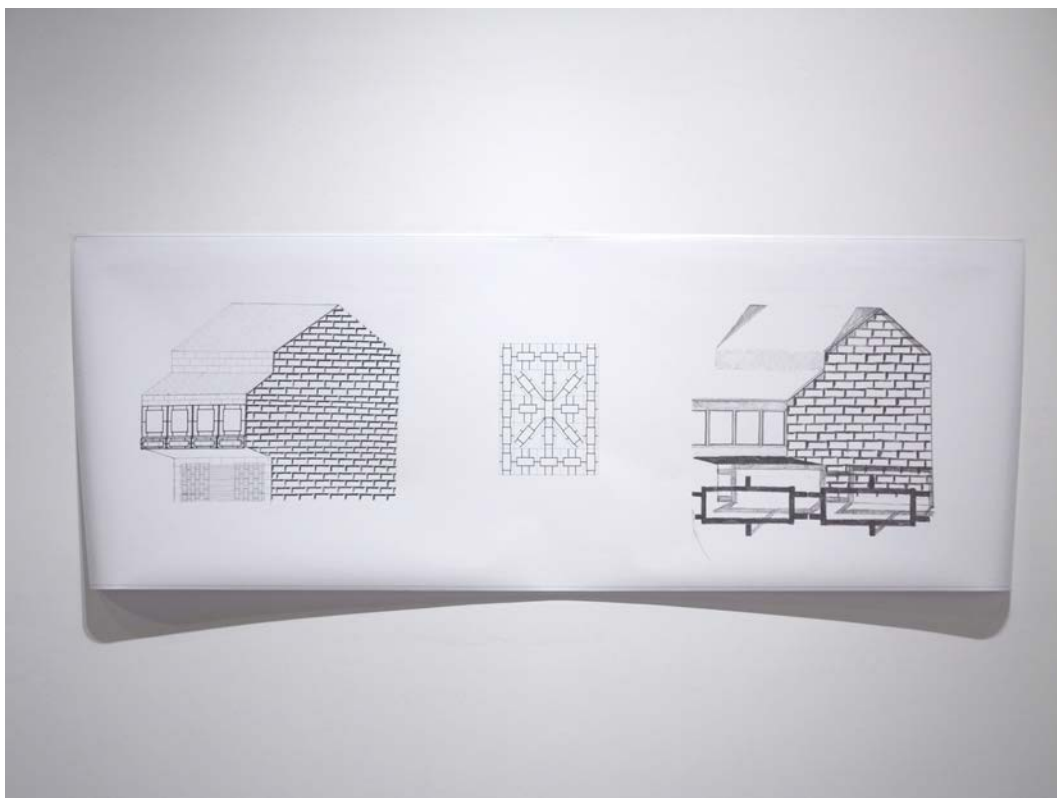
Prozesu horretan, momentu batean, *CENTRALE*k *CENTROA* proiektuari bide ematen dio. Aldaketa hau ikerketa teorikoaren garapenak eragindakoa da. Tesiaren ikerketa eremua finkatu eta praktika artistikoa lerro horietara bideratzen saiatu naiz. Hala ere, *CENTRALE*tik *CENTROA* arako aldaketa ez da izan bat-batekoa, pixkanaka garatuz joan den zerbait izan da. *CENTROA* aldaketa horien kontzientzia hartze batetik eratu da. *CENTROA* kontzeptua euskarazko zentroa hitzetik dator, baina gaztelaniazko centro terminoarekin nahastuta, modu honetara *CENTRALE* eta *CENTROA*ren arteko hitz-joku bat sortzen da.

*CENTROA* ikerketa teorikoaren gorpuztearekin dago harremanduta eta honek ikerketa teorikoa eta praktikokoaren arteko lotura balioesten du. Praktika artistikoak momentu honetan hartzen du tesian bere lekua.



*CENTROA* ez da proiektu isolatu bat eta aurretik egindakoarekin, *CENTRALE*ekin, lotura zuzena du. Baina nahiz eta bi proiektuek puntu komun ugari izan, *CENTROA*k kontzeptualki bere mugak definituagoak ditu, alde horretatik ordea, *CENTRALE* irekiagoa da.

*CENTROA* hiru materialen uztartzetik eratzen da. Material honek harreman zuzena du ikerketa teorikoarekin eta hain justu harreman hori behin eta berriz aktibatzekeo nahia izan dut.



Space 4 Art (San Diego, Kalifornia) *CENTROA*.  
Argazkia: Unai Requejo, 2014.

Lehenik, *CENTRALE*ko lan-ildoaren materiala dago, zehazki azken lanen ingurukoa. Material honek *CENTRALE* proiektuan gehien interesatzen zaskidan ezaugarriak jasotzen ditu, arkitekturatik hurruntzen diren formak dira hauek nolabait. Hurruntze horretan ezaugarri eskultorikoekin topatzen da eta, honenbestez, bi diziplinen arteko tarte horretan eragitea bilatzen da.

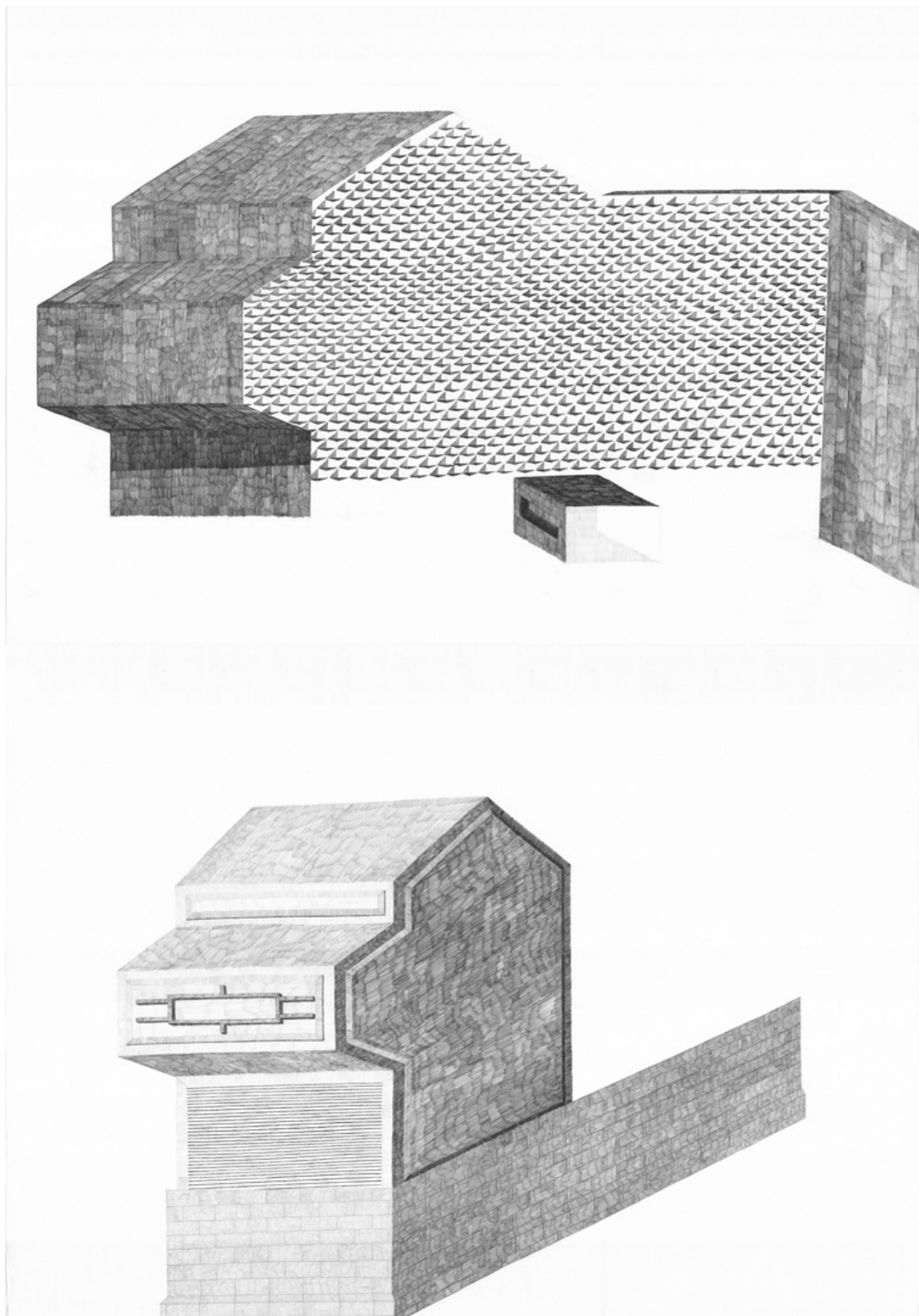
Bigarrenik, Etxe arrazioanala izendatu dudana materiala legoke. Etxe arrazionala irudimenetik sortutako etxe baten esperimentazioa da eta ikerketa teorikoarekin lotura estua du, tesian etxea espazio kezkarri bezala aztertzen baita. Etxe arrazionalaren lanketa *CENTRALE* proiektuarekin hasi bazen ere, *CENTROA* proiektuaren baitan garatu da, horretarako etxe baten forma konkretu batekin esperimentatuz.

Eta, hirugarrenik, David Lynch-en *Lost Highway* (Lynch, 1997) pelikulako etxearen baranda legoke. Pelikula honetako etxeak arreta piztu izan dit hasieratik, ez bakarrik pelikulan hartzen duen izaera kezkarriagatik, baita bere itxuragaitik ere. Baranda deskontestualizatuz eta aspektu formalean arreta jarritz, lanerako ematen dituen aukerekin esperimentatu dut.



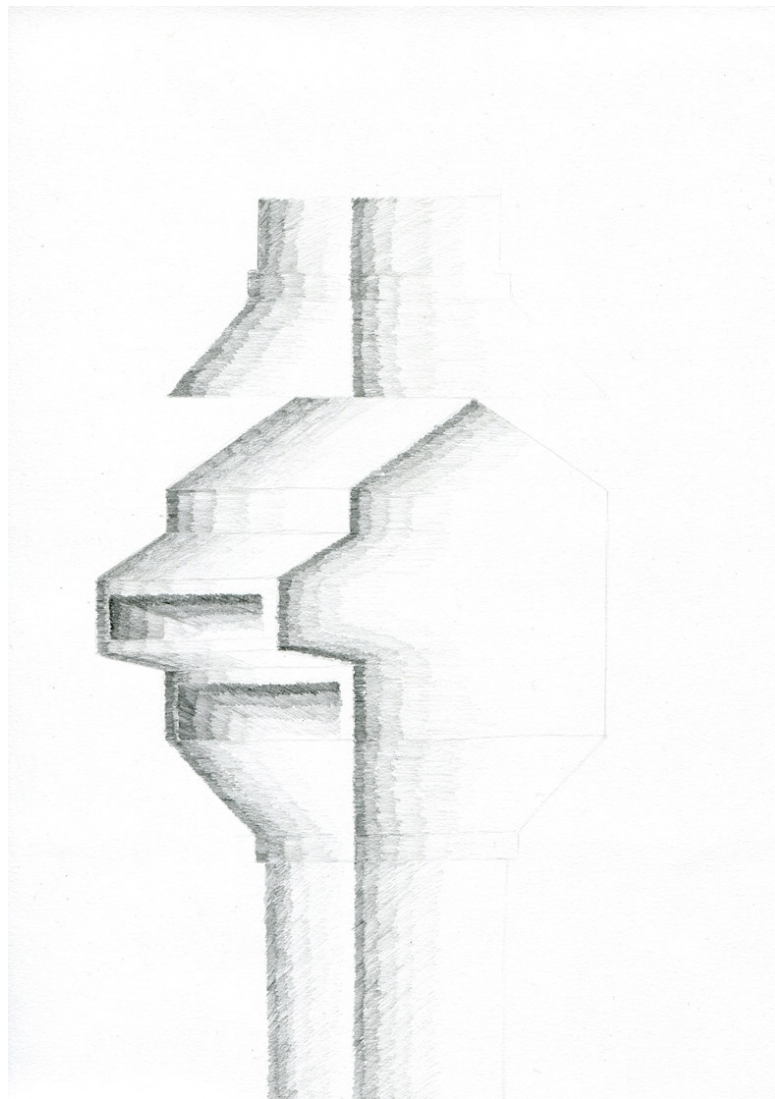
Hiru material hauen uztartzeak osatzen du *CENTROA*. Material hauek, noski, ikerketa teorikoarekin harreman estua izaten jarraitzen dute, modu batera tesia eraikitzen duten piezak baitira.

*CENTROA*n etxeari erreferentzia zuzena egiten zaio, eremu honen inguruko lanketa bat garatu delarik. Hor dago *Lost Highway* pelikulako etxearekiko interesa; ez bakarrik D. Lynch-en zinemaren parte delako, baita etxeak berak dituen forma bereziengatik ere.



*CENTROA II / CENTROA III.*  
Arkatza paper gainean, 70,5x101x3,5 zm. 2015.

Etxea espazio fenomenologikoa dela kontsideratzen dut eta argi uzten saiatu naiz ikerketa teorikoan. Ikerketa praktikoa kasuan, nahiz eta hari berdinari jarraitu diodan, ikerketa teorikoan nolabait airean geratu diren aspektuetan sartzea interesatu zait; etxearen aspektu formalaren inguruan esperimintatzea esaterako. *CENTROA* proiektuan *Etxe arrazionalaren* eta *Lost Highway*ko etxearen eraldaketa prozesuak gertatzen dira eta, modu partikular batera, tesian ikusi ditugun etxeari buruzko testu ezberdinak interpelatzen dituzte. Aldi berean, arkitekturarekiko urruntze prozesu bat ere gauzatzen da, *CENTROA*n landu ditudan formek arkitektura eta eskulturaren arteko mugak nahasten dituzte, bi diziplinen bitarteko eremuan eraginez. Horrela, modu orokorrean, lanak bikotasun eta anibalentzia terminoei erantzuten die eta izaera honek egituratu du tesia, non behin eta berriz ideia hau azpimarratzen den.



*CENTROA IX (Eremuak #3 aldizkariarako proposamen bat).  
Arkatza paper gainean, 30x21 cm. 2016.*

Ikerketa teorikoa ideien mapa bat bailitzan planteatuta dago eta ideia hauen arteko loturek osatzen dute ikerketa. Praktika artistikoa ere antzeko parametroetan kokatzen dut, azken finean interesekoak zaizkidan material ezberdinak uztartzeak, lanerako gogoak pizteaz gain, bidezidor berrietara jotzeko aukerak ematen dizkit eta hauek niretzat praktika artistikoan aurrera egiteko ezinbestekoak dira.

**Bibliografía:**

**Bal, M.** (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC (Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo).

**Lynch, D.** (1997). *Lost Highway*. AEB: Asymmetrical productions / Ciby 2000.

**Tati, J.** (1967). *Playtime*. Frantzia: Spectrafilm/ Jolly Film.

**Venturi, R.** (1992). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

**Vidler, A.** (1992). *The Architectural Uncanny*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.



LAS LABORES DEL TEXTO Y SUS  
METÁFORAS DESDE EL TEJIDO

TEXT WRITING AND ITS METAPHORIC  
RELATION WITH THE TASK OF WEAVING

**Selina Blasco**

**Resumen**

Este texto es un primer esbozo de un estudio en curso en el que se abordarán posibles maneras de imaginar textualidades, escrituras y tareas del escribir desde distintos tipos de materiales y haceres textiles.

Partiendo de la capacidad de la metáfora, una figura adscrita a la lingüística y la teoría literaria, para generar conocimiento por relación -un conocimiento ya natural y naturalizado en la investigación artística-, propongo reflexionar brevemente sobre la materialidad del texto y los haceres que convoca a partir del dilatado universo de lo textil.

**Palabras clave:** *escritura, materia, metáfora, textil, tejido, texto*

**Abstract**

This article is a first approach to an ongoing study dealing with a number of possibilities of imagining “textualities”, writings and writing tasks poetically related with different ways of making textiles.

Starting from the metaphor, a figure of linguistics and literary theory that has become a natural form of knowledge within the field of art research, and using its capacity to generate knowledge by relationship, I propose to reflect briefly on the materiality of text writing and on the different ways of doing so inspired on the vast universe of textile.

**Keywords:** *writing, material, metaphor, textile, weaving, text*

Comienzo con un clásico, la célebre definición del texto como tejido que estableciera Roland Barthes:

Texto quiere decir tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido -esa textura- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos es el tejido y la tela de la araña). (Barthes, 1973)

El texto como producto textil que se toma como punto de partida en estas líneas, para empezar, niega la transparencia del verbo; niega que sea soporte invisible de significado y sentido. Aunque Barthes deja claro que no quiere quedarse en la materia, al dirigir la atención hacia ella nos puede estar dando algunas pistas sobre dónde situar, o de dónde extraer, ese placer que reclama el título de su ensayo, unas pistas que quizás pueden completarse con reflexiones que se han leído antes de llegar al párrafo que acabo de entresacar. “¿Qué gozamos del texto?”, se ha preguntado previamente. “Una razón táctica nos lleva a formular esta pregunta: es necesario afirmar el placer del texto contra la indiferencia de la ciencia y el puritanismo del análisis ideológico” (Ibid.). Resistirse a la indiferencia que menciona en primer lugar es una idea interesante en este marco en el que se nos convoca para pensar sobre una investigación –artística- que se propone desde un lado que no tiene que ser necesariamente (o quizás sí, pero de un modo bizarro) el de la ciencia. Pero además, la afirmación del placer contra el puritanismo del análisis ideológico aleja el texto de la hermenéutica, de la interpretación. Quizás sea una llamada a tratos más superficiales con él, a los que se quedan en la superficie; a la descripción, por ejemplo, y a su poder de evocación de lo sensible. Un texto tejido epitelial, piel. El gozo y el placer que recorren la reflexión de Barthes en la que se inserta la metáfora textil, por otra parte, están muy lejos del terror de la página en blanco, del enfrentamiento con la escritura desde el abismo. O están cerca de un terror-placer: la frase que elige para inaugurar su libro, una cita de Hobbes, dice: “La única pasión de mi vida ha sido el miedo”.

Volvamos al fragmento citado, en el que se niega la condición transparente del texto, para seguir intentando averiguar a qué tipo de materialidad se refiere Barthes. No la menciona directamente; afirma su cualidad dando un rodeo, diciendo lo que no es: no es un velo.

¿Qué es entonces? ¿Qué podría ser? Desde luego, un texto compacto, prieto. Podría servir, quizás, el que Benjamin menciona cuando escribe sobre Proust. Además de hablar un par de veces del tapiz, dice:

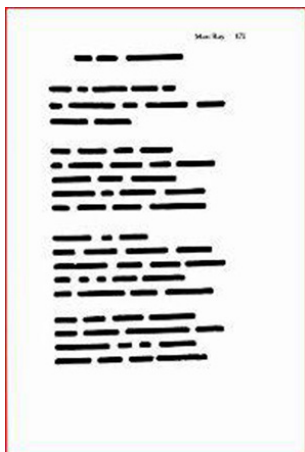
Los romanos llaman a un texto tejido; apenas hay otro más tupido que el de Marcel Proust. Nada le parecía lo bastante tupido y duradero. Su editor Gallimard ha contado cómo las costumbres de Proust al leer pruebas de imprenta desesperaban a los linotipistas. Las galeradas les eran siempre devueltas con los márgenes completamente escritos. Pero no subsanaba ni una errata; todo el espacio disponible lo rellenaba con texto nuevo. (Benjamin, 1929)

Imaginamos un texto lleno de escritura, la página hecha de texto, o mejor dicho, la escritura que se sostiene por su espesura, sin que haya necesidad de página, de soporte. A la vez, permanentemente abierto, sujeto a un hacer infinito, continuo. Es Benjamin también quien recoge las palabras de Proust sobre cómo lo que le hubiese gustado habría sido que su texto se hubiese impreso en un solo volumen y sin puntos y aparte.

Hay una sugerencia de materialidad bidimensional en el texto tupido que imaginamos como tapiz que podría extenderse a la alfombra. La artista textil y poeta norteamericana Maria Damon llega a ella desde una imagen de Man Ray, el Poema de 1924. En primer lugar, lo analiza visualmente. “No necesitamos contenido semántico”, dice, “para saber que es un poema”. Se puede pensar como una composición de bloques de tinta

que parecen palabras distribuidas en versos. Y también puede verse como un poema convencional en el que la individualidad, el significado de las palabras, ha sido borrado, dejando solo marcas de las tachaduras. Damon fabula, tirando del hilo de esta posibilidad, que se puede decir, hasta cierto punto, qué palabras son probablemente nombres, conjunciones, preposiciones, etc. Se puede hasta imaginar un posible título; se puede, en definitiva, especular sobre lo que no está, o sobre lo que es posible que esté bajo lo tachado (Damon, 2012). En el texto, las tachaduras siempre estimulan la curiosidad y la imaginación. Su presencia es una invitación a que el lector lo complete.

Después, la artista asocia la imagen con determinadas alfombras de los indios navajo tejidas con esquemas elementales y fuertes contrastes de color que incorporan códigos metafísicos inscritos en la trama. Aunque esta imagen abriría un hilo de materiales semejantes que no voy a seguir, me interesan porque subrayan la evidencia de que todo texto es caligramático, todo texto dice a través de su forma.



Man Ray, Poema, 1924



Alfombra indios navajo

Los textos tapiz y los textos alfombra pertenecen a un hábito de lecto-escritura, una matriz que, aunque puede tener cierta profundidad, es eminentemente bidimensional. También se mantienen en el estatismo. Desde un texto otro en movimiento, que escapa, o que se concibe como devenir, como el que leemos en Deleuze, es posible llegar al gesto textil de devanar.

Escribir, indudablemente, no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado, como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible. (Deleuze, 1993)

Hay una idea de movilidad que disuelve la forma y convierte el texto en acción. Esto es interesante pensarlo, por ejemplo, con Cecilia Vicuña. Su universo es muy extenso y no cabe aquí. Lo tomo desde la palabra hilo que, al revés que la palabra escrita, huye de la linealidad y se traslada desde la doble dimensión, desde la planitud, a la vibración en el espacio y el tiempo a través de actos de unión y separación.

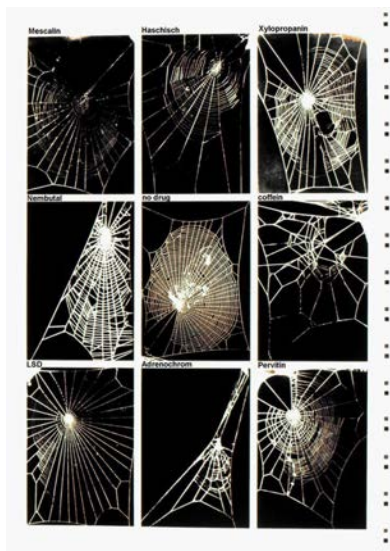
La palabra es un hilo y el hilo es lenguaje  
Cuerpo no lineal  
Una línea asociándose a otras líneas



Una palabra al ser escrita juega a ser lineal,  
 Pero palabra e hilo existen en otro plano dimensional  
 Formas vibratorias en el espacio y el tiempo  
 Actos de unión y separación. (Vicuña, 1996, citada en Gamboa, 2012)

La fusión poética entre tejido y texto de Vicuña se encarna en el quipu andino: del análisis que la poeta hace de sus hilos se desprende una interpretación específica del mundo. El quipu también es un sistema de escritura no verbal, de nuevo. De ese sistema me interesa el nudo con el que se teje como herramienta “blanda”, incluso reversible, (hasta los nudos más perfectos se acaban deshaciendo) de construcción de mensaje. Es un sistema muy distinto al que se pone en juego en otras acciones textiles en las que, por ejemplo, la producción se genera a través de acciones más violentas, como perforar (pensemos en el bordado, sobre el que hablaré más adelante), por mucho que el fin último sea la sutura, la conexión de lo que se ha separado de forma no deseada.

El hacer en movimiento nos devuelve al texto tejido de Barthes, que también plantea como segregación de un organismo que se disuelve en lo hecho. Pensándolo como metáfora, evoca el texto tejido al ritmo de las afecciones del cuerpo, y podemos imaginarlo a través de las telas “desordenadas” de arañas que han consumido sustancias, en la obra de Rosemarie Trockel. También como un texto/discurso sudado, húmedo y pegajoso, como el que surge de la acción de Aimar Pérez Gali, *Sudando el discurso*. En ocasiones, por citar otro ejemplo, Paola Caspao escribe desde la consciencia de lo que desencadenan las posturas físicas en una de las formas del hacer teórico como la escritura (Caspao, 2015).



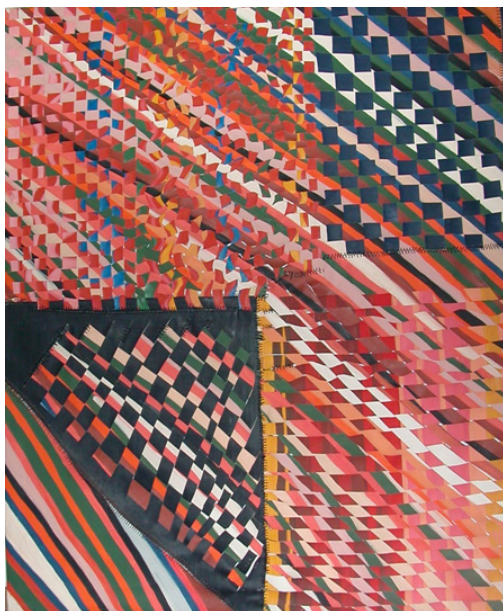
Rosemarie Trockel,  
*What it is like to be what you are not*, 1993

El texto tejido segregado por el cuerpo enlaza el fragmento de Barthes con Aracne, con el mito, con la cultura del intelectual, de/l filósofo. Lo que está claro es que su reflexión no es la de una persona familiarizada con el hacer textil, no es la reflexión de la hilandera. Porque una cosa es el texto como segregación y otra el texto como entrelazado, como urdimbre. Una cosa es la máquina cuerpo y otra la máquina telar; sus haceres no son del mismo género ni los materiales resultantes se sitúan en el mismo universo. En este sentido, la referencia de Barthes al tejido es retórica, nominal. No comprende, ni se ha preocupado por comprender, la tecnología de los procesos de producción de lo textil.

El texto tejido que surge del entrelazado, ese texto mediado por el telar, se puede pensar a través del trabajo de Teresa Lanceta. En la serie *Lienzos cruzados* teje con tiras de lienzos que antes han sido pintados.



Recicla; pensar en los textos de esta manera sostenible, de la mujer que no tira nada, puede ser interesante. Abriría otro hilo, podríamos decir usando la terminología de uno de los soportes textuales más usado en la actualidad, el de la red social Twitter.



Teresa Lanceta, *Ahora*, 2002,  
óleo sobre lienzo - cruzados - 200 x 160 cm

En uno de sus fragmentos más citados sobre el trabajo textil, la artista dice:

Tejer es una técnica hipnótica basada en la repetición de un mismo movimiento cuyos resultados no se perciben de inmediato. La imposibilidad física de ver la pieza mientras se va tejiendo ya que se va enrollando, enriquece el fragmento y le da autonomía, al tiempo que exige una comprensión global de la composición que debe guardarse en la memoria durante el largo período de ejecución. En el telar no se puede corregir lo hecho, o bien se corta y se desecha, cosa que nunca hago ni creo que haga nadie que teja, o bien se crea una composición que asuma y transforme el error. Siempre digo que el trabajo del telar me parece como la vida: lo hecho, hecho está y se ha de vivir con ello. (Lanceta)

El traslado a la textualidad de esta reflexión sobre la tecnología específica del tejer en el telar nos situaría en el deseo de no tachar, de no borrar, proponiendo, además, un texto que solo avanza, sobre el que no es posible volver, y que en el avance incorpora el fallo, la equivocación, a veces incluso la duda. La incorporación del error deja una huella distinta a la de la tachadura. Es una permanencia distinta que abre la imaginación a textualidades distintas. Además, la descripción del tejer como técnica hipnótica, que no solo se da en el telar, sino en otras maneras de lo textil, que el arte ha reflejado tantas veces en multitud de escenas de mujeres cosiendo, evoca situaciones de ensimismamiento semejantes a ciertas situaciones y haceres de la escritura.

En otras obras, Teresa Lanceta incluye remiendos, costuras reparadoras, mostrando el tejido como sutura, que repara una ruptura. También Barthes habla de eso: “el placer de la lectura proviene indirectamente de ciertas rupturas” (Barthes, 1973). Las cicatrices cosidas (los remiendos) las marcan. Desde un terreno muy próximo, pero que abre nuevos matices, Aurora Fernández Polanco me ha hecho notar que Derrida plantea la escritura desde los injertos y la vuelta al sobrehilado: “Escribir quiere decir injertar”. A partir de esta frase corta y tajante abre una reflexión más extensa sobre el texto como tejido:

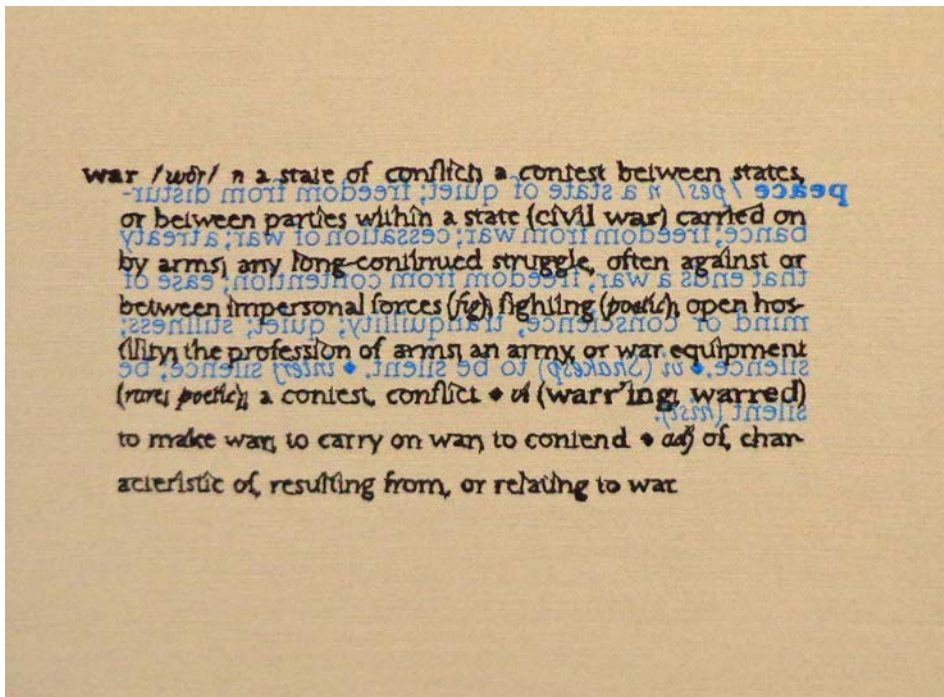
Violencia apoyada y discreta de una incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación mediante la cual los textos se transforman, se deforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente uno a otro y se regeneran allí en la repetición, en el hilado de un sobrehilado. Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su toma, lo transforma así al afectar al nuevo terreno. (Derrida, 1972)

Devanar el texto de Barthes me ha llevado su tiempo, pero no quiero dejar de tirar, más a la ligera, de otras materialidades y hacer textiles y textuales. Uno de ellos es el del bordado, un hacer que siempre es superpuesto, que se hace sobre un tejido previo, ya hecho como tal. El bordado es adorno y nos lleva a lo que haya de ornamento, y de palimpsesto, en el texto. Y también a otras reflexiones. Por ejemplo, la que puede comenzar pensando en el aprendizaje del bordado, en la pedagogía que lo envuelve, muy relacionada con un artefacto textil: el dechado. Teniendo en cuenta que en multitud de ocasiones los dechados son de letras, proponen un extenso repertorio de alfabetos textiles, a veces disciplinados, a veces no.

El diccionario de la Real Academia Española define “dechado”, a día de hoy, de la siguiente manera: “(Del lat. *dictātum*, precepto, enseñanza).

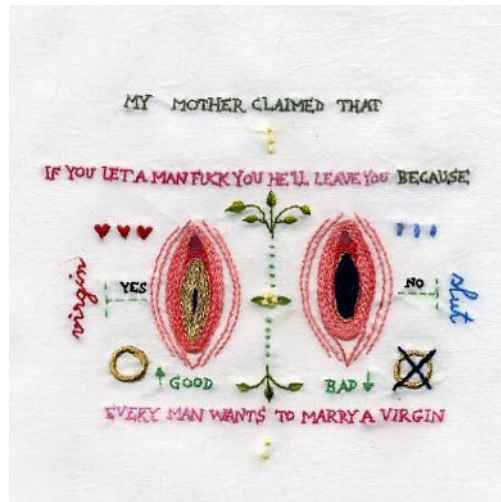
1. m. Ejemplar, muestra que se tiene presente para imitar.
2. m. Labor que las niñas ejecutan en lienzo para aprender, imitando las diferentes muestras.
3. m. Ejemplo y modelo de virtudes y perfecciones, o de vicios y maldades”.

Labores de niñas, ejemplos (a imitar) tanto de vicios como de virtudes. El bordado es un hacer que muchas veces está ligado al castigo. Por ejemplo, en el pasado, el de la protagonista de *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne, condenada a bordar en su capa, en hilo rojo (“La letra con sangre entra”), la A de adúltera. Pero también en el presente: los presos de las cárceles británicas bordan a cambio de cantidades de dinero “simbólicas” –cumpliendo su condena-. Algunos han participado, con estas labores, en obras de la artista británica Cornelia Parker.



Cornelia Parker, *Love, Hate (verso)*, Bordado a mano en HM Prisons

Andrea Dezso borda para fijar las lecciones que recibe de su madre. Con ironía, es como si sus dechados diesen forma o ilustrasen la disolución de la idea de perfección, de buena conducta, de correcto e incorrecto, que se desprende de la ambigüedad de la definición de la palabra “dechado” que recoge el diccionario.



Andrea Dezso, *Lessons From My Mother*, 2006

En relación con lo bien hecho, del bordado me interesa también que el hacer perfecto es el reversible. Para comprobar si el bordado está bien hecho, hay que darle la vuelta y mirar por detrás: el mejor bordado sería idéntico en el haz y el envés. Si lo que se borda es texto, sin embargo, la reversibilidad es imposible o, en todo caso, sólo puede darse desde la ilegibilidad. Algunas piezas de la artista Narelle Jubelin, que siempre expone sus pequeñas piezas bordadas también por la parte de atrás, lo muestran. Exponer el reverso de las palabras bordadas implica mostrar un texto, una escritura que no funciona solo desde la lectura. El texto bordado, ahora sin significado, puede apreciarse como grafismo. En los alfabetos que no comprendemos, observamos el dibujo de las letras que no vemos cuando leemos.



Piezas de Narelle Jubelin en exposición

Un segundo ejemplo de hacer textil que querría nombrar en estas páginas es el que se realiza con las manos o con algún tipo de aguja. Hacer punto, tricotar. En este tejer, el hacer y el deshacer están, en muchas ocasiones, unidos. Sería fácil imaginar así el de Penélope. También hay obras que visibilizan esta idea: algunas de Rosemarie Trockel en las que lo hecho y lo desecho aparecen simultáneamente, o su vídeo *A la motte*, en el que aparece una polilla devorando un tejido. Al final, sin embargo, el proceso se revierte, el tejido se restituye y el agujero desaparece. El hacer del destejer, trasladado al hacer del texto, recuerda que todo escribir implica desescribir. ¿Cómo sería un texto deshecho? Los restos de los textos de Beuys que han sido borrados construyen la pieza de Sean Lynch *Beuys, Still a discussion*.

El tejer de Penélope apela también, por último, al texto abierto con el que interrumpo éste mío. Una de las descripciones más sugerentes que he encontrado sobre su posibilidad procede de una conversación entre Ignacio Echevarría y Rafael Sánchez Ferlosio en la que el primero pregunta: “Más de una vez ha dicho que lo suyo es tejer, no hacer jerséis. Con los pecios es más bien como si estuviera haciendo punto, poniendo puntos constantemente”. Y el escritor responde:

“Es cierto que he dicho eso. Como es cierto también que, a pesar de ello, no he dejado de hacer jerséis. El otro día, una periodista que me vino a entrevistar citó una frase que me gustó mucho y que me suena a sentencia judía. Venía a decir algo así como que “cuando a una frase se le pone punto deja de ser verdad”. A mí no me gusta hablar de la verdad, prefiero hablar del conocimiento. Pero es cierto, sin duda, que mientras la frase permanece abierta, suspendida en su propio desarrollo, caben para ella posibilidades de conocimiento, de esclarecimiento, que se cierran una vez se le pone el punto final”.

### Fuentes de las imágenes:

Alfombra de indios navajo y *Poema* de Man Ray  
en Damon, Maria, Text, Textile, Exile: Meditations on Poetics, Metaphor, Net-work,  
<http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/lettrist>

Rosemarie Trockel, *What it is like to be what you are not*, 1993  
<https://www.artsy.net/artwork/rosemarie-trockel-what-it-is-like-to-be-what-you-are-not>

Teresa Lanceta, *Ahora* 2002  
óleo sobre lienzo - cruzados - 200 x 160 cm  
[http://www.teresalanceta.com/it/lienzos-cruzados.php?n\\_obr=173](http://www.teresalanceta.com/it/lienzos-cruzados.php?n_obr=173)

Cornelia Parker, *Love, Hate (verso)*, Bordado a mano en HM Prisons  
thinking art side the blog  
<http://thinkingartsideblog.blogspot.com.es/search/label/Cornelia%20Parker>

Andrea Dezso, *Lessons From My Mother*, 2006  
<http://www.andreadezso.com/embroidery>  
Ventricular Projects  
<http://ventricularprojects.blogspot.com.es/2011/03/lessons-from-my-mother-by-andrea-dezso.htm>

Piezas de Narelle Jubelin en exposición,  
<http://www.marlbroughlondon.com/exhibitions/narelle-jubelin-specific-objects-common-parts/>

**Bibliografía:**

**Barthes, Roland** (1973). *El placer del texto y lección inaugural*.

<http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/01/rbplac.pdf>

**Caspao, Paola** (2015). Devenir inclinaciones. ¿Hay vida en el “hacer teórico”? en VV.AA. *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors, pp. 125-143.

**Damon, Maria** (2012). “Text, Textile, Exile: Meditations on Poetics, Metaphor”, en Net-work ebr (*electronic book review*), 29/02/2102

<http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/lettrist>

**Deleuze, Gilles** (1993). *Crítica y clínica*

[http://www.medicinayarte.com/libros-digitales/oficina/biblioteca/critica\\_y\\_clinica.pdf](http://www.medicinayarte.com/libros-digitales/oficina/biblioteca/critica_y_clinica.pdf)

**Derrida, Jacques** (1972). *La diseminación*.

<http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/derrida-jacques-la-diseminacion.pdf>

**Gamboa, Julieta** (2012). “Cecilia Vicuña. Trama y urdimbre de la palabra: el tejido texto”, *Revista de Literaturas populares*, nº 2

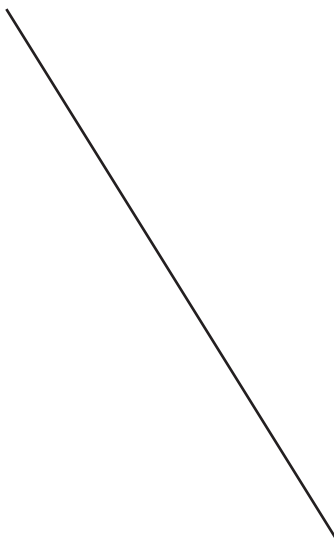
**Lanceta, Teresa** (<http://www.teresalanceta.com/es/tejidos.php>)

**Sánchez Ferlosio, Rafael**, “La ostentación de la españolez me provoca náuseas”, *El Cultural*, 27/03/2015

<http://www.elcultural.com/revista/letras/Rafael-Sanchez-Ferlosio-La-ostentacion-de-la-espanolez-me-provoca-nauseas/36168>







EL SUJETO COMO CREADOR;  
COORDENADA Y DISTANCIA HACIA SU  
REPRESENTACIÓN

THE SUBJECT AS A CREATOR;  
COORDINATE AND DISTANCE TOWARDS  
ITS REPRESENTATION

**Iker Serrano**

### **Resumen**

En este artículo he querido mostrar claves específicas que me han servido para comprender como se construye el lenguaje de la pintura. Y si se construye y si participamos en él, en qué lugar nos encontramos en cada momento, a qué distancia de conciencia nos situamos con cada experiencia y en definitiva, cómo a partir de esta suma de vivencias, experiencias y proyecciones plásticas, creamos estos códigos de lenguaje que nos anticipan una pequeña parte de lo que es el mundo de la representación. La estrategia de este artículo ha sido la de presentar visualmente estos códigos, que permiten por otra parte plantear nuevas miradas.

**Palabras clave:** *sujeto, experiencia, viaje, lenguaje, representación simbólica, distancia.*

### **Abstract**

In this article I wanted to show specific keys that have helped me to understand how the language of painting is constructed. And if it is built and participates in the place, in what place we are in each moment, at what distance of conscience we put ourselves in situation of experience and in short, how from this situation, we create and experience in these codes language that we anticipates a small part of what the world of representation is. The strategy of this article has been to visually present these codes, which allowed another party to raise new views.

**Keywords:** *subject, experience, travel, language, symbolic representation, distance.*





Como pintores nos sometemos continuamente al análisis constante de nuestra imagen frente al proceso de la obra y la evolución de nuestro trabajo plástico. Es importante, sabemos que lo es, que el sujeto (creador) se sitúe frente al objeto (cuadro) y se mire en él para poder ver cómo manipulamos su materia en el proceso de construcción de ésta. Nos interrogamos a partir del objeto cuadro. En qué medida nos conozcamos determina la manera en que nos relacionamos con el objeto y la percepción con la que somos capaces de entender sus necesidades plásticas. Situarnos frente a la obra, supone buscar una primera coordenada y a partir de ésta empezar a ver el mundo que nos rodea.

Aprendemos poco a poco a llegar a la representación dado que nuestro entendimiento y percepción sobre lo que es y cómo la vemos va cambiando, evolucionando y cogiendo mayor complejidad. El lenguaje de la plástica en nuestro paso hacia la representación, va desvelando capas más profundas dentro de lo figurado que tienen cada vez más conexión con el contenido de lo que buscamos decir, contar o transmitir. Sólo mediante las emociones que suscita este avance podemos acceder hacia el sentido que tiene conseguir un atisbo del entendimiento del lenguaje de la pintura. Lo que vemos en su haber sólo lo percibimos individualmente y es gracias a las emociones, la sensación de goce que suscita en nuestra mente reconocer en su plástica la idea, la esencia, del deseo de lo que queremos transmitir. Es solo una mancha o lo es todo. O es la consecución de un cúmulo de experiencias, el sedimento de una materia pictórica o el resultado de un recuerdo en el que nos sentimos involucrados. Es, en definitiva, el juego de un lenguaje.

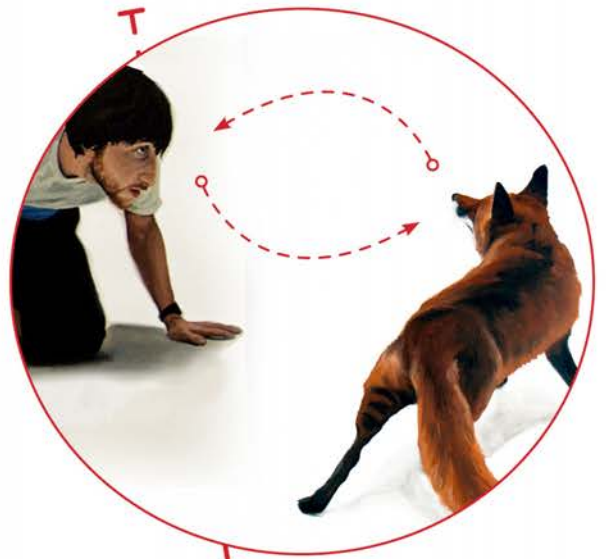
En este artículo quiero presentar una sucesión de conceptos e ideas que están determinadas las unas a las otras y que me han permitido entender cómo se puede crear un proyecto a partir de que conoces cuál es tu lugar en la ecuación. No es sencillo encontrar este punto que va evolucionando y que va cambiando de posición conforme vas aprendiendo a precisar sus cualidades. Sujeto y objeto se enfrentan el uno al otro y de esta confrontación surge un diálogo en el que vas encontrando las claves de éste lenguaje. Mecanismos que nos van desvelando el mundo que se nos aparece tras la apariencia de la imagen y que finalmente, mediante el ejercicio de comprender lo complejo de lo que miramos llegamos a adentrarnos en lo que está más allá de lo visible. Lo que está tras la representación. Esto hace que la curiosidad por descubrir nuevas identidades pictóricas nos impulse a adentrarnos aún más en su territorio, y a mí, particularmente, me ha llevado a crear una narración pictórica que representa la idea de adentrarnos en el interior del cuadro.

En los siguientes puntos que iremos viendo a continuación se relatará, cómo un personaje, sujeto-viajero-pintor-aventurero, va aprendiendo a adentrarse en la representación del mundo de la pintura, siendo él pintura y que no tiene más herramienta para avanzar que su propia experiencia en el entorno que se forma a su paso. Este artículo que pertenece a un proyecto mayor, pretende formar una investigación sobre cómo crear un lenguaje pictórico propio a partir de tus propias experiencias para reflexionar posteriormente sobre ello.

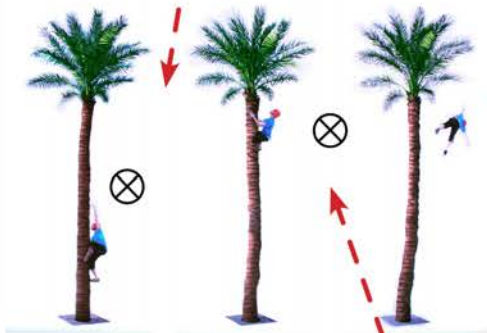
T La llamada a la aventura



Modos de Ver



El Cruce del primer Umbral



T La conciencia del viaje

### LA LLAMADA A LA AVENTURA

- Ante la palmera surge una idea de escalar, la dificultad de subir, de que se parta su frágil corteza, de peligro de caída. El instinto te dice que estás en un punto de crisis, de necesidad de buscar nuevas referencias, de buscar nuevos significados para una forma nueva de mirar al mundo. Tras la idea comienza la acción, el ascenso.

### LA CONCIENCIA DEL VIAJE

- En nuestra mente está la idea pero tras la acción surge la dificultad de la materia. La gravedad del mundo no ayuda a subir, al contrario, te recuerda la medida del esfuerzo, del trabajo. En lo alto de la palmera, la sensación de distancia con el suelo, con la realidad, parece mayor que nunca, con los ojos tapados, ciego por el razonamiento continuo se siente cada vez con más fuerza la longitud del camino.

### EL CRUCE DEL PRIMER UMBRAL

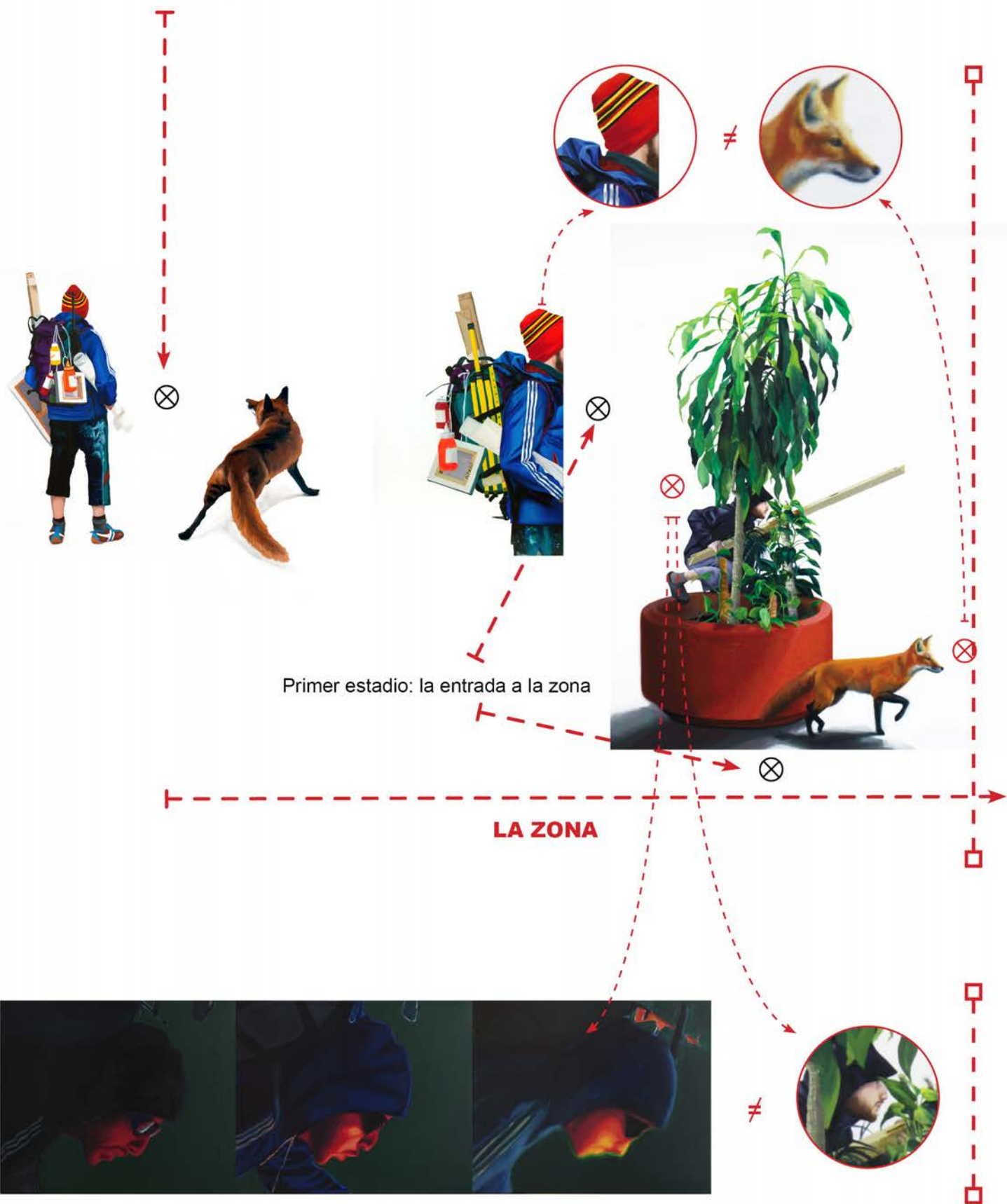
- Entre un instante y el siguiente, hemos pasado a ser sujetos activos, a pasar de la idea a la forma. La representación ya se ha puesto en funcionamiento y esta dinámica debe de continuar si no queremos perder el equilibrio. Tras detenernos en la copa de la palmera durante un segundo que duró toda una vida, no nos quedaba otra opción que saltar al vacío.

### MODOS DE VER:





La conciencia del espacio en Blanco





## LA CONCIENCIA DEL ESPACIO EN BLANCO

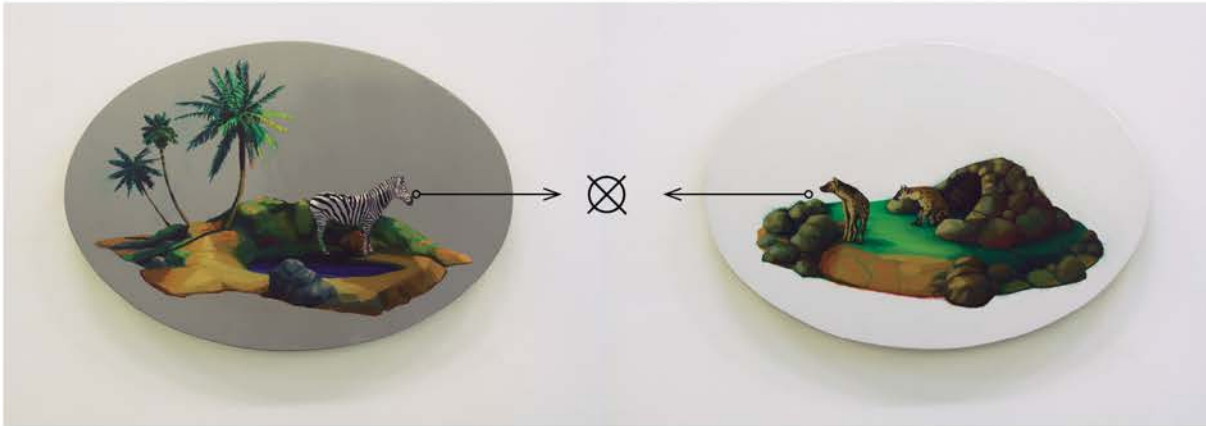
El blanco es el fondo del lienzo, un lugar donde no tenemos referencia ninguna, es la superficie virtual sobre la que se dispone nuestro imaginario. Es el punto de partida o el lugar de continuación al comienzo de la representación. Tiempo presente.

## PRIMER ESTADIO: LA ENTRADA A LA ZONA

Lugar blanco que se dilata, es una nueva percepción de él. Tu actitud con respecto a la condición del territorio crea la ilusión de espacio. La zona no es la que se mueve, sino que somos nosotros los que nos movemos y el espacio es el que se adapta a nuestro paso.



## 2 ° Estadio: El concepto de distancia



## 2 ° ESTADIO: EL CONCEPTO DE DISTANCIA

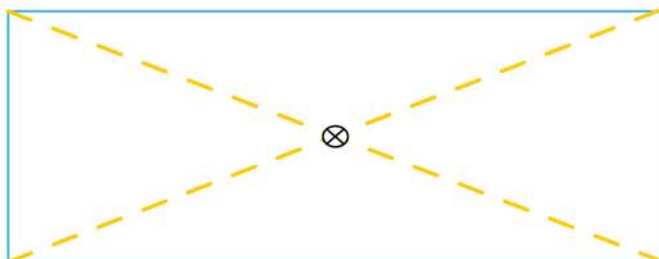
*Figura 1* / Dos cuadros, dos lienzos y entre ellos una distancia física; la pared, el espacio que se crea entre ellos. Se desvela un lugar que no tiene representación.

*Figura 2* / Dos cuadros, dos lienzos y entre ellos una distancia física; la pared. Es la misma ecuación que en la anterior imagen, pero con otras cualidades nuevas. Dos personajes, uno a cada lado miran hacia un punto en la pared. Se desvela la ilusión de conocer la medida de la distancia, esto es, otro valor de distancia.

*Figura 3* / Dos cuadros, dos lienzos y entre ellos una distancia pictórica y representada. El planteamiento de las miradas permite figurar diferentes distancias que permiten finalmente simular un desplazamiento hacia la coordenada del no lugar fuera de la representación. En este segundo cuadro (a la derecha), junto con el del primer cuadro de la primera figura 1, crea esta simulación para poder caminar por un espacio indeterminado como el del lienzo. Los juegos de representación nos permiten estos desplazamientos.

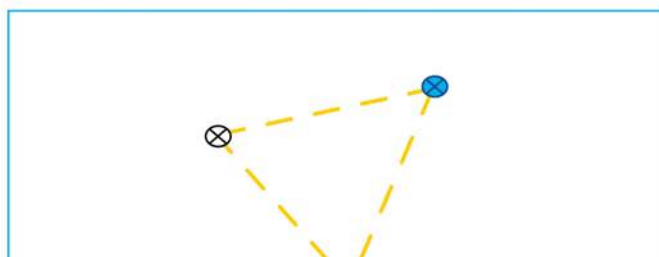
Incidir en tu forma e incidir en la falta de forma de la zona para crear dilataciones en ella que determinen una proporción equivalente a nuestra forma.

## 3º ESTADIO: INSTRUMENTOS SIMBÓLICOS DEL ESPACIO



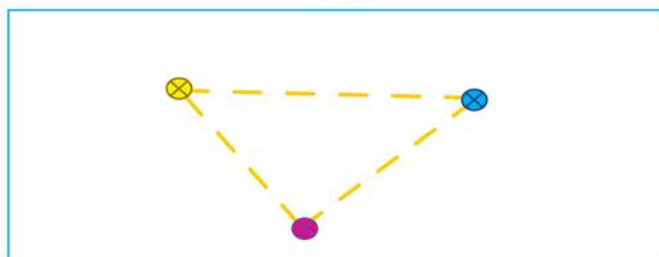
**Figura 1:** Un cuadro, un área delimitada por la virtualidad del lienzo.

Una pincelada y un sujeto que la mira (nosotros). Entre yo y la pincelada una distancia.



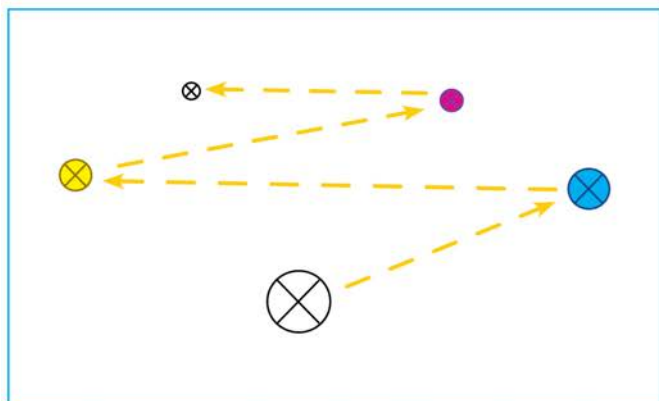
**Figura 2:** Un cuadro, un área delimitada por la virtualidad del lienzo.

Dos pinceladas. Entre ellas una distancia, frente a ellas el sujeto creador. Entre ellas y el sujeto otra distancia.



**Figura 3:** Un cuadro, un área delimitada por la virtualidad del lienzo.

Tres pinceladas. Entre ellas tres distancias, frente a ellas el sujeto creador desaparece de la ecuación y aparece en la representación.



**Figura 4:** Un cuadro, un área delimitada por la virtualidad del lienzo.

5 pinceladas (o más). Entre ellas indeterminadas distancias. En la suma una transición, una distancia de "lugar".



**Figura 5:** Un cuadro, un área delimitada por la virtualidad del lienzo.

5 pinceladas (o más). Entre ellas indeterminadas distancias. En la suma una transición, una distancia de "lugar". 5 personajes (o más). Entre ellas indeterminadas distancias. En la suma una transición una distancia de "territorio".







UN MUNDO EN UN GRANO DE ARENA.  
ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO  
AL ARTE COMO INVESTIGACIÓN DESDE EL  
PENSAMIENTO POÉTICO

A WORLD IN A GRAIN OF SAND. SOME  
CONSIDERATIONS ABOUT ART AS  
RESEARCH FROM THE POETIC THOUGHT

**Iker Perez Goiri**

### **Resumen**

En este texto se quieren abordar una serie de consideraciones en torno al arte como investigación, desde su condición primera de aprehensión sensible de una realidad estética y vital, aproximándonos a esta cuestión desde la especificidad inherente al arte en tanto que conocimiento y saber propios del pensamiento poético.

**Palabras clave:** *arte, investigación, pensamiento poético, sensibilidad, estética, plástica.*

### **Abstract**

In this text we want to address a series of considerations about art as research, from its first nature of sensitive apprehension of an aesthetic and vital reality, approaching this issue from the specificity inherent in art as knowledge of poetic thought.

**Keywords:** *art, research, poetic thought, sensitivity, aesthetic, plastic*



## 1

Con cierta frecuencia viene planteándose entre nosotros la cuestión del arte como investigación: una investigación, o propósito indagador, que se habrá de resolver desde el arte, con sus cualidades propias y su especificidad en tanto que resolución plástica de un saber que no se sabe, cuyo sentido habrá de advenir por vías distintas a las de lo inteligible del discurso analítico, argumentativo e hipotético-deductivo. Con estas premisas queremos ofrecer una serie de consideraciones en torno al arte como conocimiento e investigación desde su raíz de pensamiento poético. No saldremos mal parados si logramos dar algo de luz a esta cuestión y si al mismo tiempo logramos dar cuenta de lo que acontece en el hecho poético de lo que llamamos arte y, por tanto, si trazamos y articulamos algunas líneas en torno a su formación y su razón de ser, a su existencia como realidad estética. Porque para abordar el asunto que nos ocupa nos es preciso considerar como punto de partida esta fuente primera del arte: el pensamiento poético.

Un pensamiento sensible, nos dice Antonio Gamoneda: un pensamiento que se aprehende sensiblemente y que se hace inteligible exclusivamente bajo vías de la sensibilidad. Un pensamiento impensado: “ahí está el pensamiento encarnando una cosmicidad que para mí, puede ser tan incomprensible como evidente. Y si es evidente, hasta la comprensión me sobra”, escribe Gamoneda a Clara Janés (2010 [b], 147). Resuelve así el poeta que las realidades cósmicas se ofrecen por vías de lo sensible, en una “aprehensión sensible del pensamiento”, que retoma de T. S. Eliot y que en lugar de solventarse en lo inteligible de los términos racionalmente discursivos, habrá de hacerlo en un imaginario que venga a corresponderse con este conocimiento haciéndose y que brota rítmicamente (Gamoneda, 2013, 21).

Un impensado que Gamoneda también toma de las palabras de Juan de la Cruz: un “no saber sabiendo”, en el que todo lenguaje queda balbuciendo y que nos introduce en las cavernas del sentido: donde el entendimiento queda excedido por lo indecible e inenarrable y que, por tanto, se le hará incomprensible e inaccesible (de la Cruz, 2011, 321), habiendo de llegar a estas realidades por otras vías. Abismarse en un pensamiento antes de todo pensar y sin ruptura, sin escisión entre pensamiento y vida: “una comunicación instantánea e ininterrumpida de las cosas – nos dice Antonin Artaud – puesta en movimiento del alma, [que] se produzca [digámoslo así] ANTES QUE EL PENSAMIENTO” (Artaud, 2002, 48). El impensado del arte nos sitúa, por tanto, en la misma fuente del pensamiento, en un estar haciéndose, gerundio propio del arte, y en el subido sentir de la experiencia, en su unicidad, para alcanzar “complejidades ininteligibles” (Wagensberg, 2007, 109), o en palabras, nuevamente, de Juan de la Cruz: para darle “a la caza alcance”.

## 2

Dicho lo anterior, podemos plantear la hipótesis de que el arte, en tanto que pensamiento poético y de componente fuertemente existencial, es una investigación desde lo sensible y para la sensibilidad. Una investigación en la vida que se vive, de carácter experiencial. Investigación de aprehensión estética y de encarnación plástica a través de la imagen, que es el acontecimiento donde se circunscribe este saber. Un lugar trazado como el templum del augur, que en tiempos primigenios delineaba un espacio en la bóveda celeste como marco para el designio, donde habrían de hacerse presentes los signos que establecen y configuran un mundo para la comunidad. El templum viene a manifestar una realidad, o en palabras de Martin Heidegger: “abre un mundo y a la vez lo vuelve sobre la tierra” ([1952] 2009, 63). Un lugar aparte que los antiguos griegos denominaron Témenos y que es lugar de sentido.

Universo, el de la imagen, articulado y con estructura, apelando a la sensorialidad: ver un mundo en un grano de arena, como escribe William Blake al inicio de su poema *Auguries of innocence*: “To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower: / Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in an hour”. Lo infinitamente grande en lo infinitamente pequeño, cuando la percepción se asoma a lo

infinito y se torna ilimitada: lo imperceptible que se hace perceptible, en una “aventura de la percepción” (Brakhage, 2014, 51), como en una gota de agua que reflejara todo un cosmos. Algo que se ha conformado como materia a contemplar, como presencia y cosa-en-sí misma (Barañano, 2015, 54). Materias resonantes como las piedras erguidas en el paisaje y posicionadas, articuladas, de determinada manera, que implican una consciencia y desde las que algo se produce, algo se hace, viene a la existencia todo un orbe, algo que despunta y despierta, configurando una imagen. Hablamos, por tanto, de una investigación, la del arte, fundamentada en la relación del ser humano con el universo del que forma parte y que habita, un territorio tanto físico como espiritual.

### 3

El conocimiento y el saber propios del pensamiento poético son aprehendidos al sondear en un campo de realidad experimentada pero desconocida aún: “Hay una cara de la experiencia como elemento dado, que no puede ser conocida más que poéticamente”, afirma José Ángel Valente ([1971] 2002, 24), y cuyo conocimiento habrá de residir y acontecer en el poema: en lo que se levanta como semblante a partir de la solvencia de su estructura de sentido y que re-vela lo encubierto. El pensamiento poético, por tanto, habrá de operar mediante un tanteo vacilante en lo oscuro, en la unicidad de la experiencia, no para ser comunicación de ella, sino antes para advenir como incomunicación, pero, sin embargo, como aprehensión y saber, que en su in-corporación se resuelve desde una preocupación poética: “siendo la del *cómo* mostrar el *qué* que le pertenece al poema”, dice Chantal Maillard (2014, 49). Efectivamente, en el saber de este pensamiento sensible, es el *cómo* el que determina, puesto que lo encarna, el *qué* propio de su saber, del conocimiento que acontece sustentado en la estructura y en la plástica. Podríamos hablar aquí de un planteamiento metodológico propio de la investigación desde el arte: una aproximación a la complejidad de la experiencia, tumultuosa, que envuelve al sujeto y cuya consciencia rebasa, de la que no puede quedar elidido porque le incluye, está sumergido en ella (Valente [1971] 2002, 21), en el “indeterminado *apeiron* o el *fluir* y el cambio de toda cosa”, en palabras de Clara Janés (2010 [a], 82).

Sin embargo, no será mediante la extrañeza como algo venga a discernirse de la inmersión en la experiencia de lo que se vive-viviéndose, sino desde un entañamiento de dicha realidad que se actualiza constantemente en nosotros: una realidad que se hace entañada, cuya necesidad no es de respuestas sino de inmediato contacto con lo que se descubre, con su recepción y su asimilación. Un estado de asombro en el que el sujeto se deja moldear por esta realidad que le invade, en un estado correspondiente al misterio y a una actitud de escucha y atención (Maillard, 1992, 33). No es la estructura de pensamiento arbórea lo que encontramos aquí sino más bien un “horizonte expandido”, un pensamiento de carácter rizomático: “demorado en los infinitos recodos del bosque, un juego sutil, un enramado que a veces se hará nudo, liana, frondosa derivación de hojas inconexas y otras adoptará en su impulso de ascenso o de descenso la línea suave o rugosa de algún tronco” (Maillard, 2014, 54). Una actividad que no se habrá de detener ahí, sino que se extiende y acontece también bajo la planicie en redes y conexiones: “también abajo se elabora”, concluye Maillard.

Aprehender una realidad entrando en ella, desde su interioridad, conociendo lo que dicha realidad tiene de “único e inexpressable”, nos dice Henri Bergson ([1903] 1973, 16), cuyo planteamiento metodológico de la intuición nos introduce en dicha realidad aún por conocer desde una simpatía que nos sumerja en lo inestable de los hechos vivos, en un acontecimiento no apresado aún en los contornos conceptuales, en la cosa-en-sí no vuelta aún objeto. Situarnos en el proceso y la trayectoria de lo que es-siendo, de lo que está-siendo y es irreductible a términos racionales y analíticos, algo en la imposibilidad de la traducción y de la de-finición. La simpatía de la intuición posibilita este contacto con las manifestaciones de aquella realidad por conocer mediante un acercamiento a su intimidad, en una relación que necesariamente busca penetrar en esta naturaleza íntima de las cosas.

Una simpatía espiritual: “colocarse, en seguida, por una especie de dilatación del espíritu, en la cosa que se estudia, en fin, para ir de la realidad a los conceptos y no de los conceptos a la realidad” (Bergson, [1903] 1973, 39). Tocar el centro de una realidad, conocerla desde sí misma, en su estar-viva y en su devenir, en la fulguración de las cosas y de los fenómenos, de lo que es acontecimiento. El pensamiento poético, nos dice Antonio Gamoneda, “comporta una realidad otra, una realidad que aun teniendo una raíz existencial, no es plenamente asimilable, ni en su naturaleza ni en su aspecto, a la realidad objetiva” (2013, 27). Una realidad a cuyo conocimiento se llega mediante un “gran caer en la cuenta” como nos dice Valente ([1971] 2002, 21), en un poder percibir y traer a la consciencia aquello que se vive y que es parte de la vivencia, pero que había pasado desapercibido, y que sin el acto poemático del arte ni siquiera se podría percibir.

## 4

En arte se trabaja con lo que no se sabe y se elabora desde el material inicial algo que habrá de levantarse en tanto que innominable, una presencia: una materia irreductible a fórmulas racionales, en un asombro del entendimiento y en un sentido otro que adviene cuando el sentido ordinario se depone y va en fuga dejando lugar, un espacio desocupado, para albergar ahí la presencia misma, una otra vida de la razón. Para acoger “un orden del corazón que la razón no conoce todavía”, nos recuerda María Zambrano ([1950] 2008, 28). Un conocimiento cordial, en la que el corazón se torna órgano de pensamiento y saber, reuniendo cognición y afectividad en un acto de metanoia y acogida de ciertas realidades (Zambrano, ([1950] 2008, 64).

El saber del arte trasciende todo conocimiento sistemático y modal: algo que en el trabajo poemático, en la articulación plástica del pensamiento poético, se alcanza por ventura, recurriendo nuevamente a una expresión de Juan de la Cruz. Se articula así una vida de las formas como formas de [la] vida y se genera un cosmos sensorial, una realidad sensible en sí misma y que por sí misma alberga los elementos plásticos y estructurales para la experiencia de lo sensible que acontece alboreando, siempre en estado naciente. El hacer del arte quiere dar lugar a lo que Jorge Oteiza denomina como Ser Estético: lo que no se tiene y que habrá de immortalizarse, en tanto que solución existencial, en la unión de la plástica y lo vital, del tejido abstracto y lo inefable que se incorpora a sus estructuras, lo que se manifiesta en la incógnita que es la obra de arte. Un entramado en el que el Ser Estético queda a su paso como una huella, una vibración, un rostro: “Las relaciones espirituales de las cosas” a las que el artista quiere dar solución estética en tanto que descubrimiento (Oteiza, [1952] 2007, 142). El pensamiento se expande más allá de lo comprensible: la experiencia se dirige hacia lo que no se deja pensar, situando a la consciencia en la complejidad primera.

El artista se mueve no entendiendo y dando solución estética al no-entender. Preguntados los materiales en el proceso de trabajo, adviene el encuentro con una materia que reacciona. Como afirmaba Eduardo Chillida, el artista está guiado por un aroma: un logos que pide su concreción, algo indefinido que apenas es primeramente un temblor del aire. La intuición de un cauce hacia el saber, de una avidez de sentido. Una verdad no dicha, sino, como nos recuerda Vicente Gallego, evocada en “la vivencia de sus aromas” (2013, 13). El artista gusta de “meter las narices en lo desconocido” (Chillida, 2000, 15), de aventurarse en el no-saber, anhelando reconocer lo indiscernible, atento y en plena escucha a “lo que pasa entre las formas” (Chillida, 2000, 53). A lo que el artista quiere hacer lugar es al vuelo del pájaro, por eso afirma Chillida: “más vale ciento volando que pájaro en mano” (2000, 59).

Este aroma y este vuelo se resuelven rítmicamente, pues todo pensamiento poético, nos lo había advertido ya Gamoneda, es un pensamiento rítmico, y así lo declara Friedrich Hölderlin: “Para que el espíritu devenga poesía tiene que llevar en sí mismo el misterio de un ritmo innato. Solamente en este ritmo puede vivir y hacerse visible, pues el ritmo es el alma del espíritu” ([1840] 2014, 47). Y desde el ritmo, algo que acontece como música primera de un saber y hace resonar lo indecible aún sumido en el silencio. Música que sostiene la existencia de las cosas: una razón mediadora, porque todas las cosas y las relaciones entre ellas tienen

su música, no siempre audible, que sostiene en su abismo a la vida (Janés, 2010 [a], 76). Música que habla “desde el corazón del mundo”, nos recuerda Friedrich Nietzsche ([1872] 2014, 209), una significatividad más alta de las cosas, en una percepción de intimidad con lo que se despliega en el universo. Queda así “lo indecible como tal infinitamente dicho” (Valente [1971] 2002, 66), pues la preparación y el hacer de aquello que aparece como sesgo de la percepción y discontinuidad, trae consigo al mismo tiempo “lo indecible como tal” (Heidegger, [1952] 2009, 97).

## 5

La realidad del arte es la realidad de la imagen, aquello que se desprende como semblante de la estructura: “semblante de lo que no se puede representar, [...] semblante de lo que no tiene nombre”, como dice Ángel Bados. Es el fenómeno estético: “algo se muestra como verdad, con verdad de estructura” (Bados, 2008, 19 y 23). Un acontecimiento entre la obra y el sujeto, que es consecuencia de aquella activación de la materia. Un descubrimiento, más aún, un descubrimiento como afectación. Debemos advertir en este sentido que la imaginación es un vínculo entre sensibilidad e inteligencia, una vía mediadora: un trazado entre la organización estructural de elementos plásticos y el sentido. Una “fuerza configuradora”, o si se prefiere, una “configuración formativa”, nos recuerda Eugenio Trias (2010, 614).

La imagen acontece en la estructura poética como experiencia estética, experiencia del Ser Estético. Lo que llamamos obra de arte es la resolución plástica de este acontecimiento sensorial, la encarnación de una imagen, la mediación entre el sentido corporal y el sentido del corazón, como señala Victoria Cirlot (2010, 20). Encuentro de la interioridad y la exterioridad en una tierra intermedia. La imagen activa la experiencia sensorial como excitante y como figura augural: “captar el instante del encuentro entre el mundo exterior y el mundo interior”, un punto sublime: “ya no es ni lo irreal ni lo real, sino la síntesis de ambos” (Cirlot, 2010, 51). Transgresión de la imagen que propicia el acceso a ese lugar de intermundo al que Henry Corbin, desde el estudio de la cultura irania, apela como *Mundus imaginalis*: un mundo que se sitúa entre el Cielo, espíritu manifestado, y la tierra, lugar de los sentidos. Entre lo psíquico y lo físico, el arte se sitúa en esta zona intermedia, en un umbral, un límite, en el lugar liminal de la imagen: la intersección de dos círculos, el espacio de la Mandorla: lugar de hierofanía y visión. Este lugar es también el del jardín: un recinto trazado y un espacio interior, la formalización de una imagen como contemplación: “para que la naturaleza entrópica se convierta en imago mundi” (Muguiro, 2010, 111).

Un espacio, por tanto, en el que las cosas adquieren su lugar y permiten su percepción en una claridad que se abre al pensamiento y al conocimiento desde la presencia misma, como un misterio que exige, antes que todo análisis, ser presenciado: “la realidad se entrega al que simplemente se limita a disponer el lugar donde ella pueda exponerse” (Maillard, 1992, 45). Una realidad anterior a su significación. La obra de arte realiza, es decir, es lugar de realización, de pasar por una realidad y tomar conciencia de ella, de su estar viva, porque “son una misma cosa la realidad y su vivencia”, nos recuerda Vicente Gallego (2014, 80). Este lugar de presencia y realización es para María Zambrano el Claro del bosque: lugar de re-uniión y de pensamiento integrador, aprehendiendo la vida en relaciones nuevas e inexploradas, en dimensiones del pensamiento todavía ajenas a los procesos de cognición.

Lugar de contacto con la vida en su estar viva, el Claro se presenta como medio de visibilidad: “donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que se anulen [...] lugar de conocimiento y de vida sin distinción” (Zambrano, [1977] 2011, 124). Razón-poética: una reforma del entendimiento, en la que el conocimiento incluye al mismo tiempo aquello que se ha considerado irracional, áreas más allá de los límites del discurso y de los conceptos: que incluya también las entrañas y el corazón. Dimensiones fugitivas del correlato racional-ideal que entran en la ratio de la razón como formas de conocimiento y de consenso. Una razón-poética que se resuelve, en arte, en una razón-estética.

## 6

Si nos preguntáramos qué idea es la propia del pensamiento poético, habríamos de responder que ésta, más que enunciativa y conceptual, consistiría en una idea sensible: “Consigue ser puramente sensible, se cuestiona en ella lo más recóndito de nuestro corazón y nuestro ser físico, nos emociona con la emoción más profunda del mundo, pues no puede haber otra más profunda que la angustia de la pura pregunta, en función del don que tiene de ponernos cara a cara con el ser”, nos dice Eric Rohmer ([1996] 2000, 110). Una idea sensible como respuesta a una pregunta vital que no radica en el entendimiento, sino que es una pregunta en tanto que disponibilidad del espíritu, en la que “el acto de preguntar es como para el cuerpo respirar” (Rohmer [1996] 2000, 110). Pregunta intuitiva, libre de concepto, que desde la vida misma se pone en marcha. Se establece así una relación con el mundo en tanto que indecible: lo que no tiene nombre pero adquiere rostro.

Una irrupción en lo visible y en tanto que visibilidad, que trae consigo la irrupción de una lógica de las fuerzas: “no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas”, nos recuerda Gilles Deleuze ([1981] 2009, 63). Lógica de la sensación que antes que al cerebro se dirige al sistema nervioso y apela a la carne. La forma-sensación de la figura toma preeminencia por sobre la forma-representación de la figuración, y por ello trae consigo una unidad de los sentidos, en una sensibilidad plástica: “devengo en la sensación y algo ocurre por la sensación” (Deleuze [1981] 2009, 41). El arte, mediante construcciones latentes de resonancia interior, utilizando las expresiones de Vasili Kandinsky, busca provocar reverberaciones en el alma: “El artista es la mano que a través de ésta o aquella tecla [= forma] hace vibrar adecuadamente el alma humana” (Kandinsky, [1912] 2015, 58). Esta problemática de las fuerzas radica en el propósito del arte de querer alcanzar el sonido interior de las cosas, esto es, el espíritu. Así, como nos indica August Macke, cada fuerza habrá de manifestarse como forma (Kandinsky & Marc [1912-1924] 2010, 62).

Esta percepción no radica en los conceptos ni en el uso de un léxico, como ya nos advierte Paul Valéry ([1957] 2010, 27), sino en los elementos que conforman la imagen. Retirado así el significado de las cosas, su cubierta utilitaria, lo que se percibe son “puros edificios habitados por ríos de sensaciones estéticas”, nos dice Oteiza ([1944] 2007, 290). Renunciar al control para ver de pronto “un mundo oculto, que ha existido todo el tiempo justo enfrente de nosotros”, en palabras de Nathaniel Dorsky ([2003] 2013, 40). Un mundo desbordante de misterio y vibrante en el que todo vive su vida. El conocimiento del arte es revelador “porque abre relaciones entonces in-existentes [no en el sentido de no-existentes, sino de existentes en el interior, ocultas a simple vista]” (Maillard, 1992, 51).

Podemos afirmar así, que el arte, en tanto que dimensión encarnada del pensamiento poético, nos abre a un conocimiento radical, en su sentido primero de raíz. Y nos abre a un saber sobre el alma, pues cumple con aquella necesidad expuesta por Bergson de situar al alma por encima del entendimiento, esto es, por encima de la seguridad inteligible de las ideas conceptuales. Cuando se refiere Bergson al alma, lo hace en tanto que inquietud de vida, y así el arte sería una forma de proyectar dicha inquietud, que al mismo tiempo vendría a relacionarse con la definición de alma que nos propone María Zambrano: aquel espacio o fragmento del cosmos que puede hallarse entre la naturaleza y el yo instaurado por el idealismo ([1950] 2008, 25). Aquel lugar liminal y de encuentro es un espacio vital, sobre el cual el arte viene a ser propósito investigador, tanteo en lo inefable e indecible, incluso, en lo imperceptible.



7

Hace el arte visible lo invisible, da cuerpo a lo que no lo tiene, in-corpora lo indecible, y por ello, lo que la imagen muestra, en su raíz misma, es la vida. Así nos lo dice Michel Henry: “el conocimiento del arte se desarrolla íntegramente en la vida, es el propio movimiento de la vida, su movimiento de crecimiento” (Henry [1988] 2008, 32). Aquello que es sentido y experimentado en su inmediatez. La imagen, por tanto, hace sensible un contenido abstracto que es la vida invisible: el surgimiento interior continuo de la vida, allí donde adviene una emoción intensa, y si de algo ha de tratar el arte, nos recuerda Henry, es de la sensibilidad y de sus elementos primeros, conductores de emociones estéticas. Por tanto, “la visión de lo invisible es lo invisible mismo tomando conciencia de sí en nosotros, exaltándose y comunicándonos su alegría”, en la revelación de su interioridad. (Henry [1988] 2008, 59).

El arte hace sensible algo que no se sabe pero que estructuralmente se resuelve en una gnosis plástica: un territorio que es el de la sensibilidad y al que desde el arte se da solución estética, en tanto que descubrimiento y revelación de aquellas potencias vitales que resuenan como realidad de la imagen. Realidad abierta por el arte cuyo saber se aprehende en el conjunto de modos y maneras que intervienen en su discernimiento, mediante un planteamiento metodológico inherente, sustentado en la estructura y en la plástica para alcanzar la complejidad de lo impensado: la vida en sus movimientos propios. Su esencia es lo abstracto de una plástica donde fulgura lo vital, y en ese devenir de elementos y formas, de materias, es donde el arte actúa en tanto que investigación y cauce de conocimiento y saber.

### **Bibliografía:**

**Artaud, A.** (1924-1926) 2002. *El pesa-nervios*. Trad.: Marcos R. Barnatán. Madrid: Visor libros.

**Bados, Á.** 2008. Oteiza. *Laboratorio Experimental. Laborategi esperimentala*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.

**Barañano, K. de.** 2015. *Tucker. Masa y figura*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

**Bergson, H.** (1903) 1973. *Introducción a la metafísica; La intuición filosófica*. Trad.: M. Héctor Alberti. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.

**Brakhage, S.** 2014. *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*. Selección, prólogo y traducción: Pablo Marín. Sáenz Peña: Universidad nacional de Tres de Febrero.

**Chillida, E.** (2004) 2008. *Aromas* (Ed. facsimilar). París: Edouard Weiss / Museo Chillida-Leku.

**Cirlot, V.** 2010. *La visión abierta. Del mito del grial al Surrealismo*. Madrid: Siruela.

**De la Cruz, san Juan.** 2010. *Obra Completa, 1*. Ed.: Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza Editorial.

**Deleuze, G.** (1981) 2009. *Lógica de la sensación*. Trad.: Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros.

**Dorsky, N.** (2003) 2013. *El cine de la devoción*. Trad.: Miguel García. Barcelona: Asociación Lumière.

**Gallego, V.** 2013. *Vivir el cuerpo de la realidad. Los tres alcances del abrazo sincero*. Barcelona: Kairós.



- Gamoneda, A.** 2013. *Fonación, palabra y escritura, pensamiento poético*. A Coruña: Editorial Trifolium.
- Heidegger, M.** (1952) 2009. *Arte y Poesía*. Trad. y Pról.: Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Henry, M.** (1988) 2008. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela.
- Hölderlin, F.** (1840) 2014. Testimonio de Bettina Von Arnim sobre el poeta. En *Poemas de la locura (Antología)*, pp. 45-48. Trad.: Txaro Santoro y José María Álvarez. Madrid: Hiperión.
- Janés, C.** 2010 [a]. *María Zambrano. Desde la sombra llameante*. Madrid: Siruela.
- Janés, C.** 2010 [b]. *Variables Ocultas*. Madrid-México: Vaso Roto ediciones.
- Kandinsky, V.** (1912) 2015. *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Trad.: Genoveva Dieterich. Barcelona: Paidós.
- Kandinsky, V.; Marc, F.** (1912-1914) 2010. *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*. Trad.: Ricardo Burgaleta Weber. Barcelona: Paidós.
- Maillard, Ch.** 1992. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona: Anthropos.
- Maillard, Ch.** 2014. *La baba del caracol*. México: Vaso Roto ediciones.
- Muguiro, C.** 2010. Jardines de la visión. Aguaespejo granadino y el avant-garden cinematográfico. En VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar*, pp. 108-117. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía & Centro José Guerrero.
- Nietzsche, F.** (1872) 2014. *El nacimiento de la tragedia*. Trad.: Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza editorial.
- Oteiza, J.** (1944-1952) 2007. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.
- Rohmer, E.** (1996) 2000. *De Mozart en Beethoven: ensayo sobre la noción de profundidad en la música*. Trad.: Loreto Casado. Madrid: Ardora Ediciones.
- Trias, E.** 2010. *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Valente, J. Á.** (1971) 2002: *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Valéry, P.** (1957) 2010. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Trad.: Encarna Castejón, y Rafael Conte. Madrid: Machado Libros.
- Wagensberg, J.** (1985) 2007. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Zambrano, M.** (1950) 2008. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zambrano, M.** (1977) 2011. *Claros del bosque*. Ed.: Mercedes Gómez Blesa. Madrid: Ediciones Cátedra.

MENTOGRAFÍAS,  
TRATADO PSEUDOANATÓMICO  
DE LA IMAGEN MENTAL

MENTOGRAPHIES,  
PSEUDO-ANATOMICAL TREATISE  
OF THE MENTAL IMAGE

**Sara González Sánchez**

### Resumen

El ser humano siente curiosidad por tratar de comprender aquello que desconoce, tal es el caso del universo, o a modo más cercano y particular, de la mente, el universo personal de cada individuo. No deja de sorprender la inmensa capacidad y plasticidad de la mente, que además de poner en sintonía todas las partes del cuerpo para realizar actividades, es también la que nos proporciona la visión, almacena todas las imágenes que percibimos y las manipula mediante mecanismos como la imaginación, el sueño o la memoria. Esta relación mente-imagen será el punto clave de la presente investigación, donde realizo un estudio pseudocientífico desde el arte, la subjetividad y el juego. Encuentro interesante analizar estas imágenes que son la forma de comprender el mundo de cada individuo fruto de sus propias experiencias. Por otro lado, ese estado intangible de la imagen, que puede verse, pero no con los ojos sino con la mente, me resulta muy potente y me invita a tratar de dotarle de visibilidad. El propio proceso de investigación genera una metodología particular.

**Palabras clave:** *mente, imágenes mentales, representación, introspección, microcosmos, juego*

### Abstract

Humans are curious, and try to understand what they don't know, as the universe or the mechanism of the mind, the personal and particular individual's universe. The huge capacity and flexibility of the mind it's amazing. It provides us the capacity of vision, storages all the images that we perceive and manipulates them with mechanisms like imagination, dream or memory. This mind-image relationship is the main point of my research, where I do an artistic, subjective and gaming pseudoscientific study. On one hand, I find interesting to analyze those images, as they are the way to understand the world of each person, based on their own experiences. On the other hand, this intangible shape of the image, that it's possible to see, not with the eyes but with the eyes of the mind, it's very powerful and invites me to turn it into the visible. The own research process creates a particular methodology.

**Keywords:** *mind, mental images, representation, insight, microcosmos, game*

Mentografías, tratado pseudoanatómico de la imagen mental, abre un planteamiento acerca de la representación de los pensamientos y las ideas mediante estrategias artísticas. Esa parte conformadora de identidad que es invisible a los ojos, por formar parte de procesos neuronales internos o por ser producto del aprendizaje e influencias. Identidad que permanece oculta bajo el velo de la materia, a resguardo de miradas, a excepción de la propia.

Mentografías es un vocablo inventado que alude a las grafías o dibujos de la mente, donde la parte psíquica cobra protagonismo. La obra plástica resultante de esta investigación, se ha formalizado en dieciocho dibujos y un libro de artista, que se corresponde con el tratado pseudoanatómico.

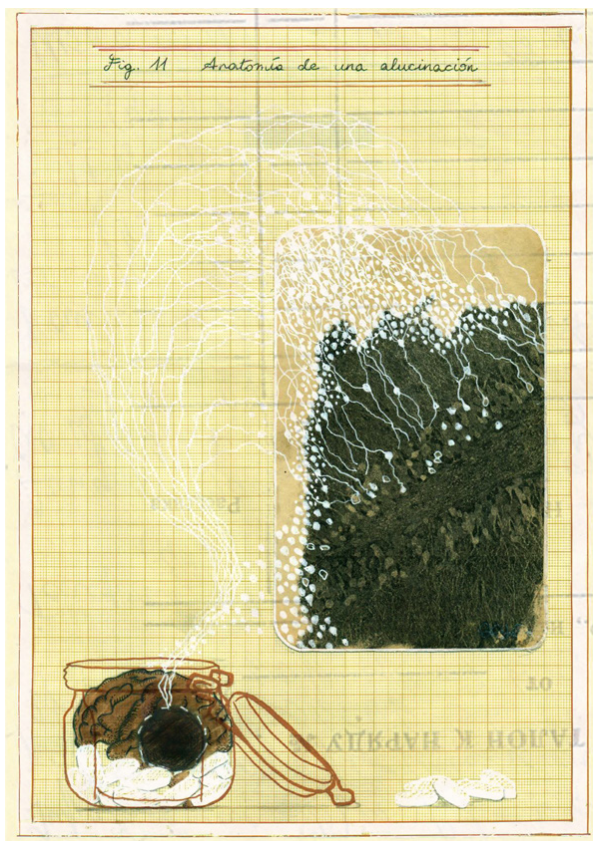
El aspecto sugestivo de la obra ha sido cuidado en la elección del soporte papel, la superposición de capas que generan un fondo enriquecido, el delicado tratamiento del dibujo y el empleo del juego y la metáfora, que provoca en el espectador una llamada al acercamiento que le permita llegar al fondo de la cuestión. Por otro lado, el tratado pseudoanatómico cuenta con la morfología de un libro de artista que puede ser manipulado, propiciando un contacto físico con la obra. Asimismo, la cuestión representada permite empatizar con ella, abordándose aspectos comunes a la mayor parte de los individuos, como son la capacidad de imaginar, recordar y reconstruir imágenes mentalmente. Se pretende facilitar así que quien vea o experimente la obra se logre identificar con ella, en un intento por solventar el problema de conexión con el espectador cuando se enfrenta a una obra fruto de una investigación introspectiva e íntima del artista. Considero pertinente realizar un ejercicio de mirada interior en un mundo donde se sobrevalora el aspecto físico, lo material y nos encontramos coexistiendo con tal saturación de imágenes, que parece necesario devolver una mirada profunda hacia la imagen.

Las expectativas relativas a este proyecto transitan por la generación de realidades alternativas a las visibles, accediendo al mundo del subconsciente y de la creación de imágenes mentales. El aspecto mental es abordado desde la interpretación y la ficción, no desde la legitimidad científica, pero sí con inspiraciones estéticas pertenecientes a este campo, y con base en estudios sobre aspectos visuales y neurológicos que ayudan a comprender el funcionamiento en imágenes de la mente.

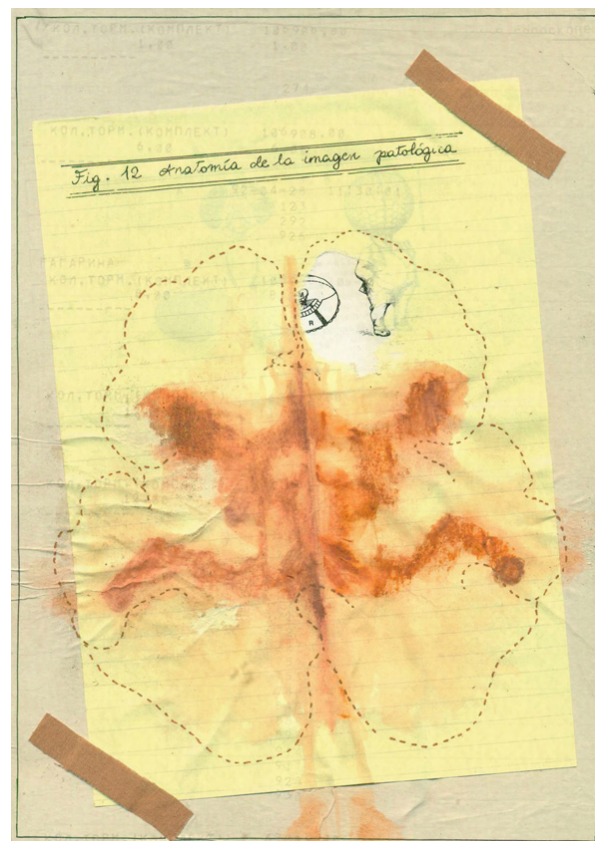
En este proyecto la mente, facultad de la inteligencia humana, es sujeto y objeto de la investigación. Las imágenes de nuestro alrededor llegan al cerebro a través del nervio óptico, en un flujo de fuera-adentro, en forma de mensajes. El cerebro transforma esas señales lumínicas en símbolos y significados, generando experiencias subjetivas como los pensamientos, sentimientos y emociones. Las imágenes mentales pueden quedar en estado latente o pueden salir del cerebro de nuevo, esta vez en un flujo de dentro-afuera, para ser empleadas, por ejemplo, en la producción de objetos artísticos.

En la presente investigación el esquema con el que el pensamiento se materializa es el siguiente: el emisor es la mente, el receptor es el papel, el lenguaje es el dibujo, el canal el rotulador o el lápiz y el medio la imaginación.

Se ha abordado la intervención plástica en base a la clasificación que establece el psicólogo Michel Denis, cuyo trabajo se centra en la construcción de imágenes mentales, y que fue descrita por S. Méndez (1990, 205-213). En ésta, describe y analiza los diferentes tipos de imágenes mentales que la mente es capaz de generar: subliminales, de semiinconsciencia, hípnicas o sueños, de hipnosis, hiponoides (producidas en estado de vigilia), eidéticas (también conocidas como memoria fotográfica), alucinatorias, patológicas, de evocación o visualización, de memoria, de la imaginación y los fosfenos. Estos conceptos, añadidos a otros directamente relacionados con la investigación, son los que he representado por medio del dibujo, realizando una lámina pseudoanatómica por cada uno de ellos, cuyo conjunto forma un tratado con formato de libro de artista.



Anatomía de una alucinación



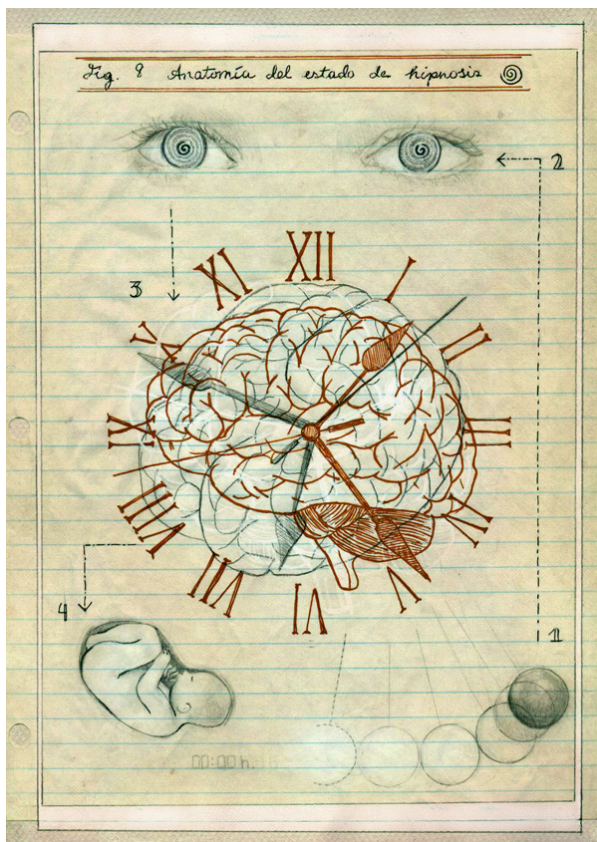
Anatomía de la imagen patológica

En la actualidad conocemos el cuerpo sobradamente gracias a estudios, disecciones, radiografías y otros tantos avances científicos, pero el funcionamiento de la mente sigue suponiendo un gran misterio. Este es el motivo que fundamenta la propuesta de realizar un estudio anatómico sobre su funcionamiento en relación con las imágenes de la mente, que pienso que desde el arte tiene pertinencia como estudios visuales.

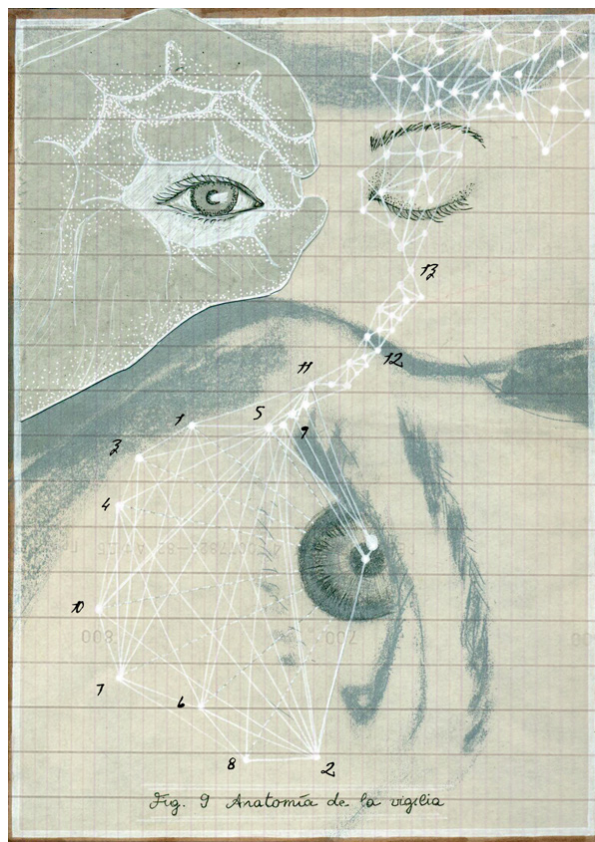
Para abordar la parte práctica de la investigación, se ha realizado una recopilación de papeles encontrados para emplear como soporte, buscando el aspecto envejecido y con reminiscencias al ámbito del estudio, del boceto o de lo inacabado, poniendo especial énfasis en aquellos que permiten cierta transparencia, con el objetivo de superponer sustratos de información visual que aporten un fondo enriquecido, y que remitan a la complejidad de la información visual almacenada en la mente. Se han recogido también imágenes neuronales, páginas de libros de neurología y de óptica, así como otros elementos que aportan a la composición relieve y textura. Mediante el dibujo, se han trabajado las imágenes en las diferentes capas del papel, realizando para el libro de artista intervenciones digitales como una capa más de información visual.

Hay diversos indicadores formales, que remiten al aspecto visual de las láminas anatómicas y al ámbito del estudio científico, en cuanto a que presentan varias vistas, secciones, descripciones de los elementos, numeración, detalles, anotaciones, disecciones, etc. así como la forma de exponer los dibujos con alfileres.





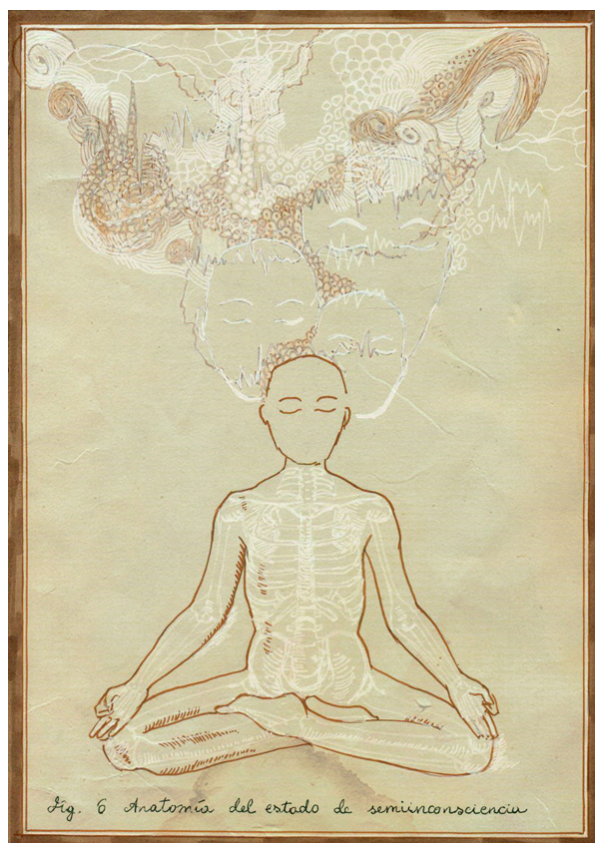
Anatomía del estado de hipnosis



Anatomía de la vigilia

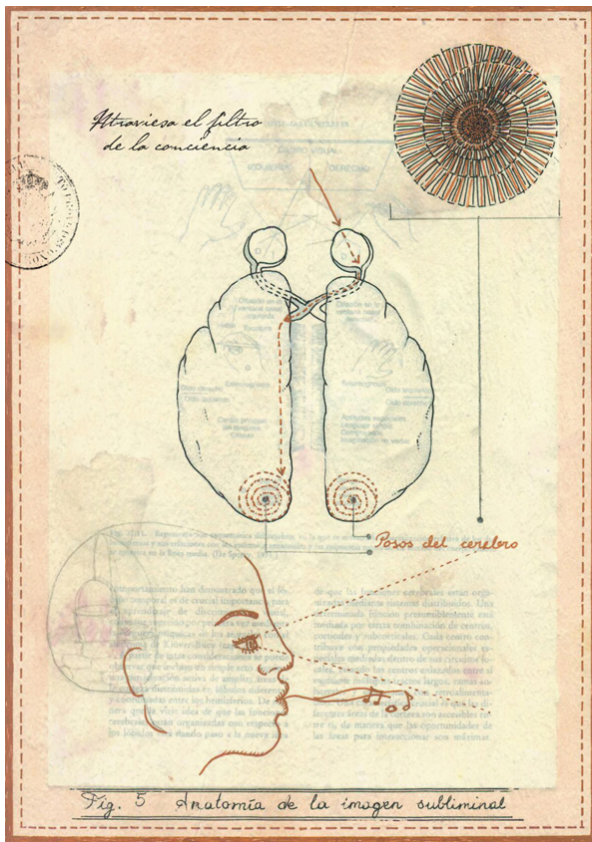


Anatomía del sueño

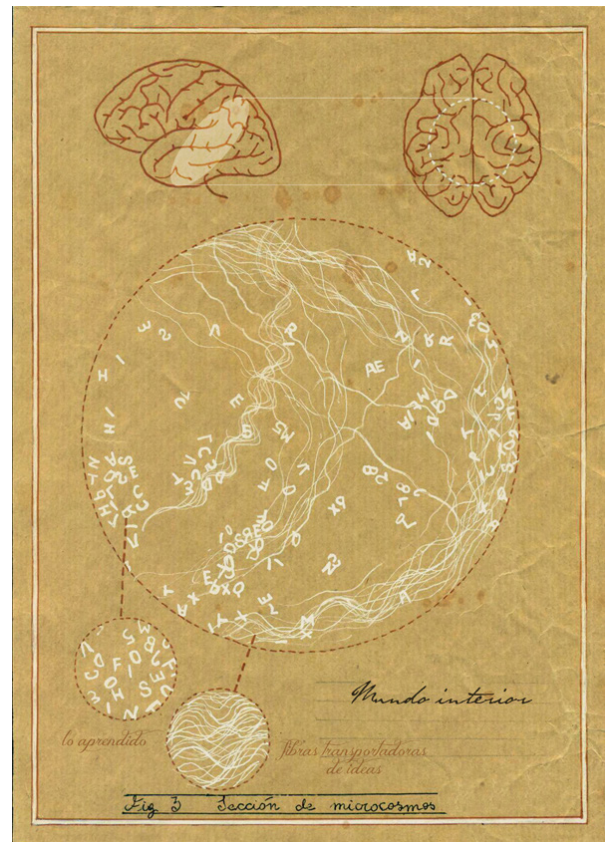


Anatomía del estado de semi inconsciencia

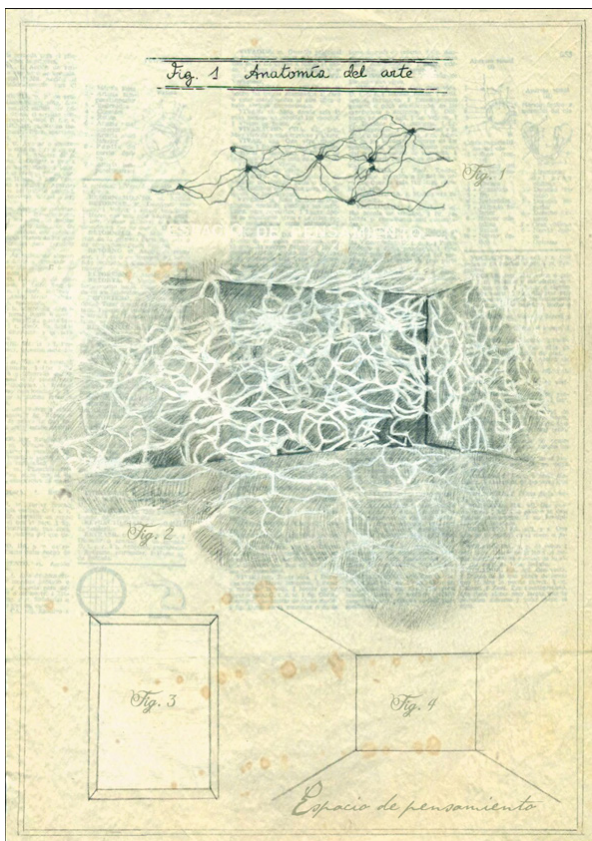




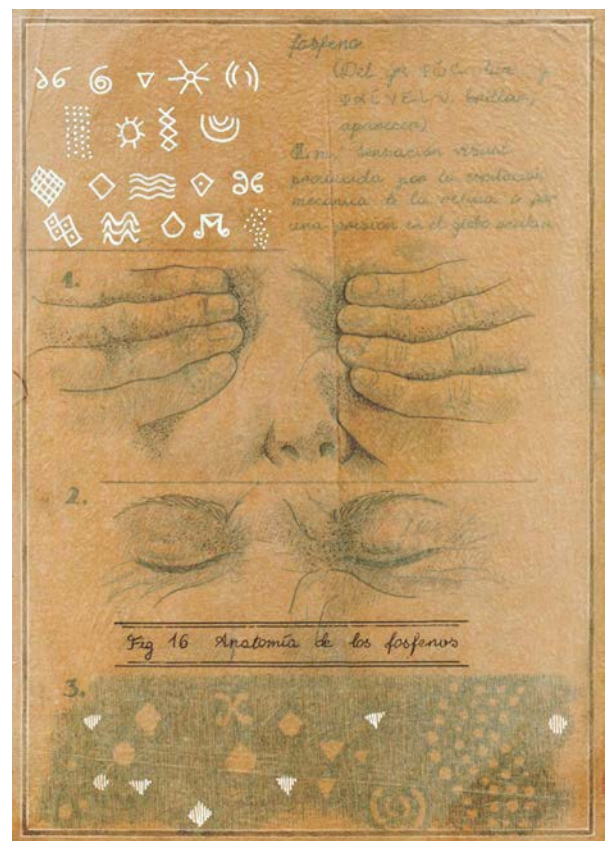
Anatomía de la imagen subliminal



Sección de microcosmos



Anatomía del arte

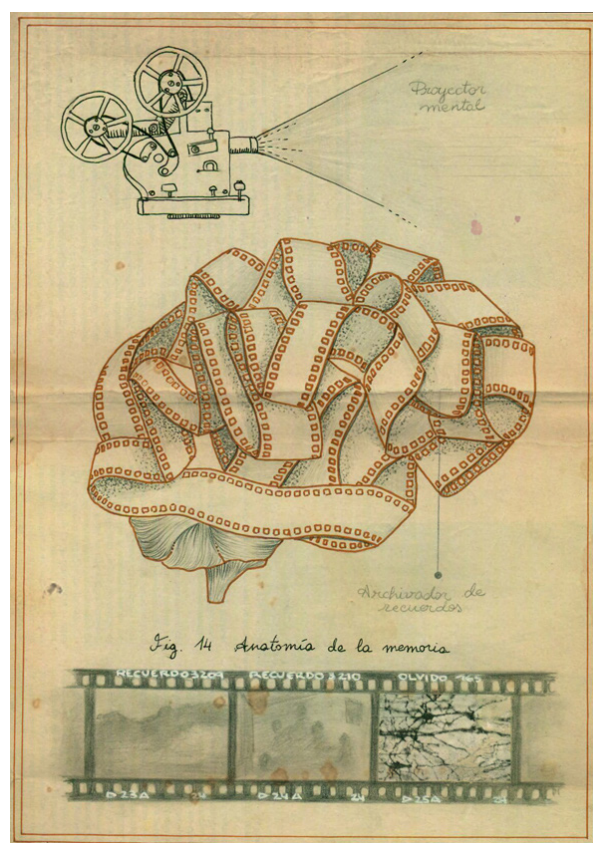


Anatomía de los fosfenos



El concepto de Anatomía proviene del griego “anatomé” que significa disección. Es en el caso de Mentografías una disección metafórica, pues lo que ha de ser diseccionado no posee materia, y por ello se torna imposible. En esta disciplina, el tratado es considerado un género literario perteneciente a la didáctica, que consiste en una exposición integral, objetiva y ordenada de conocimientos sobre una cuestión o tema concreto. Este tratado pseudoanatómico se inspira, tanto estética como formalmente, en los grabados que reproducían los dibujos de los maestros para fomentar la accesibilidad y difusión de los conocimientos, y conserva la estructura de los tratados antiguos.

Anatomía de la memoria



Para llevar a cabo estos dibujos se emplea como recurso la imaginación, facultad encargada de la creatividad, que permite la generación de otras realidades, así como la recomposición de imágenes incompletas. Actuará como dispositivo, interpretando la información disponible en el interior de la cabeza, de forma visual. Estas imágenes son la combinación de varias experiencias anteriores del individuo; constituyen más esfuerzo que el recuerdo, puesto que conllevan elaboración y manipulación mental, pero son una fuente inagotable de soluciones y creatividad que genera nuevas realidades. Algunos autores consideran la imaginación como la condición básica y fundamental del ser humano, ya que permite el movimiento de retirada a la conciencia, dando paso a la abstracción y a la impresión del significado.

La imaginación y la percepción interactúan, permitiéndole al pensamiento salir de los límites de la realidad presente percibida, hacia las zonas de lo ausente y lo inexistente. Cuanta menos similitud del cuadro con la realidad, más posibilidades habrá de que el espectador lo interprete haciendo uso de sus capacidades imaginativas. Es decir, que su interpretación proporcionará más datos acerca de la personalidad del espectador que acerca de la del artista.

El proyecto se lleva a cabo mediante una formalización ficticia de aspecto científico, generando que el espectador se replantee la veracidad de la información visual, que da por cierta por tener determinado formato o ubicación.



Izda: Mentografías. Dcha.: Tratado pseudoanatómico de la imagen mental

Este proyecto me ha permitido realizar una reflexión acerca de la importancia que poseen las imágenes para nuestra adaptación al medio como individuos. El hecho de que exista otra parte de la investigación consistente en una obra artística, implica que hay una parte de la misma que no es posible incluir en la presente comunicación, por la imposibilidad de transcribir lo que debe acontecer en el acto del contacto del espectador con la obra, y es desde dentro de esa situación de observación donde la obra se muestra.

El propósito del tratado estaba orientado a la didáctica, mediante el cual se dilucidaba, tanto verbal como visualmente, el funcionamiento de determinados saberes. El territorio de la ficción provee al artista de una fuente inagotable para contar historias desde una base de realidad. En este caso la propuesta desvía la mirada de la anatomía comúnmente conocida, con el objetivo de que el espectador pueda realizar una reflexión personal acerca de la manera en la que las imágenes influyen en su vida, condicionan su identidad y su forma de pensar. Subyace también la cuestión de si el arte puede ayudar al individuo cuando necesita entender, saber o conocer aquello que le cuesta imaginar por ser informe o infinito. Esta propuesta se sirve del arte para hacer visible lo invisible, legitimando el papel del artista en la sociedad como vía para investigar desde la creatividad y la imaginación. A donde la ciencia no llega, el arte se abre camino.



Tratado pseudoanatómico  
de la imagen mental

El resultado final de la investigación es una imagen mental: la que genera el espectador al percibir la obra. Cada nueva imagen que entra en la mente sale como un nuevo producto; una imagen nueva que deja de pertenecer al ámbito de lo real, puesto que será archivada e intervenida mediante la imaginación al traerla a la memoria. Cabe plantearse en qué forma reubica el espectador la obra dentro de su propia cabeza, así como de qué modo se percibe la imagen artística. Cada espectador hará suya la obra en su interpretación, generando una imagen mental individual, reflexionando acerca de la multitud de estudios anatómicos sobre el cuerpo y la carencia de ellos sobre la mente, esa gran desconocida.

### Relación de obras:

*Anatomía de una alucinación.* 2013  
30 x 21 cm.  
Técnica mixta y dibujo sobre papel

*Anatomía de la imagen patológica.* 2013  
30 x 21 cm.  
Técnica mixta y dibujo sobre papel

*Anatomía del estado de hipnosis.* 2013  
30 x 21 cm.  
Técnica mixta y dibujo sobre papel

*Anatomía de la vigilia.* 2013  
30 x 21 cm.  
Técnica mixta y dibujo sobre papel

*Anatomía del sueño.* 2013  
30 x 21 cm.  
Técnica mixta y dibujo sobre papel

*Anatomía del estado de  
semiinconsciencia.* 2013  
30 x 21 cm.  
Técnica mixta y dibujo sobre papel

*Anatomía de la imagen subliminal.* 2013  
30 x 21 cm.  
Técnica mixta y dibujo sobre papel

*Sección de microcosmos.* 2013  
30 x 21 cm.  
Técnica mixta y dibujo sobre papel

*Anatomía del arte.* 2013  
30 x 21 cm.  
Técnica mixta y dibujo sobre papel

*Anatomía de los fosfenos.* 2013  
30 x 21 cm.  
Técnica mixta y dibujo sobre papel

*Anatomía de la memoria.* 2013  
30 x 21 cm.  
Técnica mixta y dibujo sobre papel

*Tratado pseudoanatómico de  
la imagen mental.* 2013  
30 x 21 cm.  
Libro de artista. Impresión digital  
y encuadernación manual

**Bibliografía:**

- Arnheim, R.** (1998) *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós estética.
- Barthes, R.** (2006) *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2006.
- Benjamin, W.** (1980) *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*. Madrid: Ed. Taurus.
- Berger, J.** (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bordes, J.** (2012) *Historia de las teorías de la figura humana*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Black, M.** (2007) *¿Cómo representan las imágenes?. Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Brea, J.L.** (2007) *Cultura \_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, en joseluisbrea.net
- Brea, J.L.** (2005) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, en joseluisbrea.net
- Díaz Cuyás, J.** (2010) “Mostrar y demostrar: arte e investigación” en el *Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría del arte en la época del capitalismo académico*. Montehermoso.
- Didi Huberman, G.** (2009) *La imagen superviviente*. Madrid: Abada editores.
- Fernández Polanco, A.** *Pensar con imágenes. Historia y memoria en la época de la glogleización*, [www.academia.edu/2101007/\\_Pensar\\_con\\_imagenes\\_historia\\_y\\_memoria\\_en\\_la\\_epoca\\_de\\_la\\_googleizacion](http://www.academia.edu/2101007/_Pensar_con_imagenes_historia_y_memoria_en_la_epoca_de_la_googleizacion)
- Ferraris, M.** (1999) *La Imaginación*. Madrid: Ed. Balsa de la Medusa.
- García Segura, L. M.** (2005) Ramón y Cajal y la neurociencia del s. XXI. *Jano Extra* Noviembre 2005. Nº 1.583 .[www.doyma.es/jano](http://www.doyma.es/jano)
- García Varas, A.** (2011) *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca
- Herrero Villar, A.** (1997) Tesis doctoral: *Técnicas para la creación de imágenes mentales y sus posibles aplicaciones artísticas*. Universidad Complutense de Madrid.
- Kleiman, J.** (2012) “Automatismo & Imago. Aportes a la investigación de la imagen inconsciente en las Artes Plásticas” en *Cuadernos de Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* nº 41. Buenos Aires, Argentina.
- Larrañaga, J.** (2012) *La imagen instalada. Re-Visiones #Uno*.
- Marina, J. A.** (1993) *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
- Martínez Murillo, J. M.** (2005) Tesis doctoral: *La pintura, el dibujo y la fotografía creativa de Santiago Ramón y Cajal*. Universidad Complutense de Madrid.
- Ramón Y Cajal, S.** (2006[1923]) *Recuerdos de mi vida*. Barcelona: Crítica
- Sánchez Méndez, M.** (1990) Las aportaciones científicas, la creación y las imágenes mentales. *Arte, individuo y sociedad*, nº 3 (pp. 205-213). Madrid, Editorial Universidad Complutense.
- Sartre, J.P.** (1976) *Lo imaginario*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- VVAA** (2006) Cat. exp. *Paisajes Neuronales*. Barcelona, Obra social Fundación La Caixa,
- VVAA** (2010) Cat. exp. *El cerebro, la gran cepa azul. Arte y neurociencia*. Las Palmas de Gran Canaria, Museo Elder de Ciencia y Tecnología y Gobierno de Canarias.

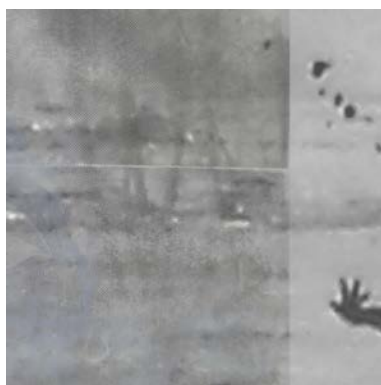


IKERTZAILEA-ARTISTA VERSUS  
BEHATZAILEA-GIZABANAKOA.  
IKUS EREMUA ERAKUSGAI.

RESEARCHER-ARTIST VERSUS  
OBSERVER-INDIVIDUAL.  
THE VISUAL WORLD AS AN  
OBJECT OF REPRESENTATION

**Lourdes de la Villa**

### Resumen



### Abstract



**Hitz gakoak:** *saiakera bisuala, funtzioa/prozesua, ikusi/gogoratu, oroimena.*

**Keywords:** *visual essay, function/process, see/remember, memory.*



2004-2010  
secuencia imaginada



Lourdes de la



2014-  
tramoyas-atm



Villa



2010-2013  
sueño del observador

ósferas





REFLEXIONES TEÓRICO-PLÁSTICAS  
EN TORNO A LAS UNIDADES DE MEDIDA  
DE LONGITUD.

THEORETICAL-OBJECTUAL THOUGHTS  
ABOUT THE LENGTH MEASURE UNITS.

**Salim Malla**

**Resumen**

En esta comunicación resumo mi práctica de investigación artística, que se fundamenta en la aplicación de la metodología científica, a cuestionamientos que surgen desde lo artístico en torno a las unidades de medida de longitud. Desarrollo la idea y el proceso de trabajo que da lugar a la formalización de mis obras, en las que la medida es desglosada conceptual y plásticamente a través de diferentes experimentos científico-metafóricos.

**Palabras clave:** *arte contemporáneo, medidas de longitud, investigación artística, metodología científica, paradoja científica, instrumento de medida.*

**Abstract**

This communication is a summary of my practice-based research, which through the application of scientific methodology, tries to answer through art reflexion some topics related to length measure units. Developing both, idea and process, it leads to the formalization of my artworks, where the concept of measurement is broken down conceptually and plastically through different scientific-metaphorical experiments.

**Keywords:** *contemporary art, length measure units, artistic research, scientific methodology, scientific paradox, measuring instrument.*

## INTRODUCCIÓN

Mi práctica de investigación artística deriva de una formación previa como ingeniero topógrafo, y se fundamenta en la aplicación de la metodología científica a cuestionamientos que surgen desde lo artístico en torno a las unidades de medida de longitud. Para explicar cuáles son los procesos mentales y físicos que intervienen en mi creación plástica, realizo un recorrido por cuatro piezas formalizadas a lo largo de los últimos años, que ejemplifican cómo la metodología de trabajo forma parte indivisible del desarrollo conceptual. Partiendo de la idea de medida, me centro en el patrón de longitud del Sistema Internacional de Unidades, desglosándolo conceptual y plásticamente a través de diferentes ejercicios científico-artísticos. Los cuestionamientos contenidos en las obras que aquí se incluyen, abordan la crítica a la pretendida inmutabilidad, universalidad y objetividad de los sistemas de medida; los problemas de percepción a los que se ve sometida la interpretación de una unidad de medida; las problemáticas asociadas a los errores y las tolerancias inherentes a cualquier toma de medidas; o la brecha entre las unidades de medida tradicionales y las adoptadas mundialmente.

Son numerosos los artistas que desde comienzos del siglo pasado se han planteado las mismas preguntas que yo, con el afán principal de conocerse a sí mismos y al entorno que les rodea, y encontrando por el camino vínculos con absolutamente todo lo que pueda imaginarse. Y es que si medir es comparar aquello que queremos conocer con la unidad elegida como patrón, cuando se mide, no solo se da a conocer el objeto de la medida, sino que también se normativiza, se legisla. Las cuestiones tratadas por los más de cincuenta artistas y doscientas obras que he registrado hasta la fecha en el marco de mi tesis doctoral pueden englobarse en tres grupos principales; en primer lugar los relacionados con las leyes y normas del arte, como el canon y los diferentes -ismos; en segundo lugar las que tienen que ver con las normas y leyes sociales, donde se engloban desde las reglas de civismo hasta las leyes derivadas del ámbito jurídico; y en tercer lugar las normas y leyes científicas, que comprenden todos aquellos intentos humanos de definir los fenómenos de la naturaleza. En este último grupo es donde se enmarca mi obra, en el cuestionamiento de unas normas y leyes que aunque están basadas en propiedades físicas, también dependen del consenso humano, siendo su dicotómica estructura la que permite plantear serias dudas acerca de su pretendida objetividad.

En primer lugar presento *De la medida de las luces a la luz como medida*, una obra con la que comencé mi investigación artística basada en la práctica, donde se plantea una pregunta acerca de la vigencia de la actual definición del patrón del Sistema Internacional de Unidades (SI) -el metro-. Esta pieza es vinculada con *Trois stoppages étalon*, una obra de Marcel Duchamp que propone una alternativa al patrón del SI, y que no solo supone un hito para la investigación artística basada en los experimentos pseudo-científicos, sino también un claro referente para los artistas que a partir de los años sesenta basaron su modo de hacer arte en las ideas (Godfrey, 1998). La segunda pieza a la que me refiero es una acción artística participativa que he realizado en varias ocasiones titulada *Desviación estándar*, que interpela a la percepción del espectador en la determinación de la longitud del metro. La tercera pieza mostrada es *Error sistemático*, un ejercicio plástico por medio del cual se formaliza el error inherente al acto de medición, intercambiando para ello el instrumento de medida por un molde de silicona. La cuarta pieza se titula *Peonada*, una intervención en el medio rural que iguala dos unidades de medida muy diferentes a través del área que ocupan.



## DE LA MEDIDA DE LAS LUCES A LA LUZ COMO MEDIDA

La investigación artística basada en la práctica que aquí presento surge de un interés personal en torno a las medidas, que deriva de mis estudios como ingeniero topógrafo y delineante industrial. Una vez finalizados éstos estudios técnicos, y después de trabajar en el ámbito de la obra civil durante unos años, me di cuenta de que los cuestionamientos que permanentemente rondaban en mi cabeza en relación al fundamento y objeto de las medidas, no iban nunca a ser resueltos si continuaba situado en el lado de la reproducción de patrones, en vez de ejercer una resistencia crítica en torno a los postulados que sustentan estos sistemas normativos. Tomé la decisión de enfrentarme a su resolución desde un ámbito diametralmente opuesto, realizando la licenciatura en BB.AA. Allí conseguí, ya en los últimos años de licenciatura, engranar ambas disciplinas, la científico-técnica y la artístico-humanista, por medio de una reflexión teórico-plástica que se vio formalizada en la pieza titulada *De la medida de las luces a la luz como medida*, que supuso el comienzo de esta investigación.

Esta obra, mediante la cual planteaba una pregunta en torno al fundamento e historia del patrón del Sistema Internacional de Unidades (SI) -el metro-, hizo que me percatase de dos cuestiones esenciales para el desarrollo de mi práctica posterior. En primer lugar descubrí que aunque la definición de esta unidad de medida respondía a una propiedad física, había sido elegida por consenso científico, e incurría en curiosas paradojas. En segundo lugar me di cuenta de que en mi práctica de investigación artística, estaba aplicando de forma automática los principios lógicos del método hipotético-deductivo, utilizando el prisma subjetivo del arte para poner en cuestión un fundamento científico, pero a través de sus propias estrategias basadas en lo empírico y la medición. Entendí finalmente la utilidad de éste tipo de razonamiento -característico de la ciencia moderna y el método científico-, para el desarrollo de mi práctica posterior, ya que su intención no es probar una hipótesis planteada, sino que éstas sean en sí mismas provisionarias, y estén abiertas a una eventual falsación o contradicción.

Cuando pude constatar que el pensamiento ilustrado había promovido tras la revolución francesa la creación de un sistema de medidas invariable -que cambiaba continuamente-, e universal -pero que no era adoptado por todos los países-, me decidí a investigar más a fondo la cuestión (Robinson, 2007). Me resultó curioso comprobar que el patrón de longitud del SI estuviese definido por una unidad de



*De la medida de las luces a la luz como medida. 2012. Técnica mixta. Negativos, metro, madera, cristal y fluorescentes. 125 x 100 x 30 cm.*



tiempo: “La distancia que recorre la luz en el vacío en un intervalo de  $1/299\,792\,458$  de segundo”, algo que sin duda, es paradójico. El hecho de que en la actualidad el tiempo tenga la labor de definir al espacio, y que esta definición del metro sea la tercera en poco más de dos siglos, me llevó a pensar en la posibilidad de falsarla, tal y como había ocurrido con las dos anteriores. Siguiendo pues los propios mecanismos de la ciencia moderna, y con la intención de refutar la actual definición, tuve que determinar el procedimiento y el instrumental más adecuado. En este caso, elegí el medio fotográfico y la cámara analógica, por estar la luz implicada en la determinación de la longitud del metro, y por tratarse de un instrumento basado en las leyes de la óptica, que indiciariamente es objetivo. Como el patrón de unidades de longitud del SI era el objeto de estudio, se buscó un metro que funcionase tanto plásticamente como a nivel fotográfico, seleccionándose finalmente uno de costura por su planitud y su ausencia de tono. La técnica elegida fue la ortofotogrametría, que es usada en topografía para tomar imágenes aéreas de terrenos con poco relieve, y que en este caso fue simulada montando cámaras de diferentes formatos sobre una mesa de reproducciones. El procedimiento seguido fue la toma sistemática de fotografías del metro a una altura concreta, hasta que quedó capturado en toda su longitud mediante tres soportes fotográficos diferentes.

Como la única condición para que una teoría sea aceptada es que esté abierta a su cuestionamiento, no pudiendo ser descartada de antemano, se propuso este sencillo experimento fotográfico y pseudo-científico, a través del cual el sistema es contradicho con sus propias herramientas, definiciones y metodologías. En este sentido, y después de analizar los datos obtenidos, donde se comprueba que cada uno de los metros alcanza una longitud diferente, puede metafóricamente darse por falsada la hipótesis anterior, confirmando una vez más que la validez del patrón del SI es temporal, y que está sujeta al criterio humano.

### TROIS STOPPAGE ÉTALON

Pero si la cuestión de la vigencia de la actual definición del metro tiene relevancia, es debido a sus antecedentes, que nos indican su falta de estabilidad. No hay que olvidar en primer lugar, que el metro fue establecido como patrón de unidades del Sistema Métrico a finales del siglo dieciocho, definido como: “la diezmillonésima parte del cuarto de meridiano terrestre”, y formalizado unos años después en una barra de platino e iridio. Un vínculo objeto-definición que sin embargo, a partir de la segunda revolución industrial, fue roto a causa de los avances tecno-científicos, tomándose la decisión de abandonar la idea de metro, a favor del objeto metro. Cuarenta años después, el año anterior al estallido de la primera guerra mundial, Duchamp recorrió el camino a la inversa con su pieza *Trois Stoppage étalon*, primando las ideas sobre las creaciones plásticas, y de algún modo anticipando lo que al final ocurriría con el patrón en 1960, año en el que se abandonó definitivamente la barra de platino e iridio, para quedar nuevamente definido en función de las propiedades físicas de un gas noble, el criptón.

Cuando Duchamp recién emigrado a NY realiza *Trois stoppage étalon* en 1913, el clima político previo a la guerra, los últimos avances tecnológicos y las nuevas teorías científicas influyen en gran medida en su trabajo. Esta conocida obra del artista condensa según diferentes críticos, una reflexión profunda, transversal, y marcadamente ácida, de su tiempo. Esto es certificado gracias a los comentarios realizados por Duchamp en 1953, que fueron registrados en el cuestionario estándar para nuevas adquisiciones, cuando ese año la obra entró en la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York (Hamilton, 1966). Preguntado sobre el significado de la obra, el artista explicó que era; una reacción contra la pintura *retiniana*; una broma sobre el metro; un comentario humorístico sobre la geometría post-euclidiana de Riemann<sup>1</sup>; y termina su respuesta con una referencia al libro *El ego y su propiedad*, del filósofo alemán de mediados del siglo diecinueve Max Stirner, cuyas reflexiones filosófico-políticas sirvieron de base al

1 Estudia todos aquellos espacios que no son homogéneos.

anarquismo. Además existía un párrafo que desde su creación acompañó a la primera versión de la obra, explicando en qué se basaba el experimento, así como lo que se pretendía conseguir:

Si un hilo recto y horizontal de un metro de largo cae desde una altura de un metro sobre un plano horizontal enroscándose como le plazca, crea una nueva imagen de la unidad de medida, 3 ejemplos obtenidos en más o menos similares condiciones: considerados en sus relaciones mutuas representando una reconstrucción aproximada de la unidad de medida. Los *Trois stoppages étalon* son el metro disminuido” (Hamilton, 1966, p. 48)

Como asegura el propio Duchamp, esta obra inauguró su trayectoria artística, y debe considerarse un hito para la investigación artística basada en experimentos pseudo-científicos. Por medio de esta pieza se pone el foco sobre el anquilosamiento de las estructuras normativizantes, sean estas artísticas, políticas, o científicas. En lo relativo a éste último ámbito, *Trois Stoppage étalon* puede considerarse una crítica abierta a la ciencia normal (Cabanne, 1984), al plantear una hipótesis digna de una revolución. Y es que la ciencia de las revoluciones atraviesa los paradigmas establecidos por consenso, y plantea situaciones que solo pueden darse cambiando el modelo de referencia. Así, mientras la llamada ciencia normal usa estos modelos como si se tratase de una red de seguridad para los científicos que le dan forma. Duchamp entendía la red como una colección de agujeros sujetos por una cuerda, que uno podía y debía atravesar a su antojo. Por ello en su obra negó directamente la propia estructura sobre la que se asentaba el sistema de medidas, planteando como base de su patrón un espacio no-euclidiano.

## DESVIACIÓN ESTÁNDAR

La nueva unidad de medida creada por Duchamp introduce un razonamiento visionario que desde hace pocos años es defendido desde el ámbito de la física cuántica, que sostiene que el observador afecta a lo observado, es decir, que el observador no es independiente del mundo que ve, sino parte integrante. El gran físico cuántico David Bohm (2008) en su libro *La totalidad y el orden implicado*, defiende la necesidad “de mirar el mundo como un todo continuo, en el cual todas las partes del universo, incluyendo al observador y sus instrumentos, se mezclan y unen en una totalidad” (p. 32). Otro matemático y físico teórico, Pascual Jordan añade: “A escala Cuántica la observación no solo afecta e influye el objeto que está siendo observado... lo crea”.

La relevancia del observador en la creación de su realidad es una premisa en el ámbito artístico, tanto por parte del autor que da lugar a la obra a través de la observación e interpretación de lo sensible, como por parte de quien la recibe. En la acción participativa titulada *Desviación estándar* (que realicé por última vez en Arco 2017 con unas cuarenta personas), se muestra la ambigüedad existente en las relaciones que se dan entre el individuo y su entorno, a través del metro, un elemento que proviene del ámbito científico pero que al mismo



Acción participativa *Desviación estándar* realizada por Salim Malla en Arco 2017.

tiempo es absolutamente cotidiano. Esta sencilla acción, en la que cada participante da su estimación del patrón de longitud del SI, muestra visualmente los diferentes procesos psicomotrices que cada individuo lleva a cabo para determinar físicamente la longitud del metro a partir de la idea que tiene en su cabeza.

Para ello se trabaja a dos niveles; de forma individual con la percepción de cada participante; y de forma grupal, mostrando el efecto de la reiteración, fruto del trabajo en equipo. La primera parte del ejercicio se realiza con cinta aislante y tijeras, pidiendo en primer lugar a los asistentes que uno a uno desenrollen de una cinta aislante negra que se les facilita, lo que consideren que se corresponde con un metro de longitud, que lo corten, y que a continuación peguen su estimación en la pared. De este modo la pared de la sala va cubriéndose con cada metro particular, generándose una suerte de diagrama de barras, que ejemplifica de un vistazo la desviación perceptiva entre individuos respecto a un elemento tan precisamente establecido como es el metro. Este diagrama hace patente la existencia de una brecha entre la imagen mental del metro que las personas tienen en sus cabezas, y el resultado físico de su formalización. Pero no solo eso, sino que también evidencia que cada individuo maneja un proceso particular, que lo lleva inevitablemente a diferenciarse en mayor o menor medida del resto de miembros del grupo. Se solapan por lo tanto dos comparativas, una que enfrenta al metro estimado por un individuo a la longitud real del metro, y otra que lo enfrenta a las estimaciones del resto de participantes.

Por otro lado se hace también hincapié en las paradojas derivadas de los patrones de medida del Sistema Internacional de Unidades; el de longitud, cuya definición ha cambiado varias veces, siendo la actual establecida a partir de una medida de tiempo; y el de peso, cuyo modelo objetual no ha cambiado desde que fue establecido, al no haberse encontrado ninguna propiedad física que lo reproduzca de forma suficientemente estable y precisa. Con la intención de mostrar gráficamente el vínculo que inicialmente unía ambos patrones, y las diferencias que hoy en día los separan, se realiza un segundo ejercicio con el material acumulado en la fase anterior. Este ejercicio sirve asimismo para introducir la idea de repetición como proceso de reducción de errores, y el de trabajo en grupo como sistema homogeneizador.

Para ello se establece una metodología de trabajo que remarca por medio de una regla de tres la paradójica relación entre las unidades de longitud y peso en el SI. Se comienza despegando las tiras de cinta aislante de la pared para hacer una pelota con ellas, una vez que la sorpresa inicial de los asistentes da lugar a la expectación, se coloca la pelota sobre una balanza y se determina su peso. A continuación se apuntan en la pared los datos necesarios para realizar la regla de tres, que son; el peso de la bola; y los datos referentes al rollo de cinta utilizado: los metros que contenía cuando estaba nuevo y su peso. Despejando la fórmula, hayamos la longitud alcanzada con la suma de las estimaciones particulares, dato que dividido entre el número de participantes, nos indica el valor medio del metro conseguido gracias a la reiteración, y en este caso derivada del trabajo en grupo. La diferencia entre la media obtenida y la longitud real del metro, da como resultado la desviación estándar, un valor que nos indica el error que se ha cometido en la determinación de la longitud del metro entre todos los participantes, y que si es comparado uno a uno con las estimaciones individuales, evidencia la pertinencia de la repetición como metodología para reducir los errores que se cometen en cualquier acto de medición. En este ejercicio colaborativo, a través de la extrañeza que produce pesar algo para conocer su longitud, se propone también al espectador una reflexión en torno a la actual definición del metro, recordando que es una unidad para medir el espacio supeditada al tiempo. Y procurando también recordar que el kilogramo, que en principio fue definido a partir del metro como: el peso del agua contenida en un recipiente cúbico de unas dimensiones concretas, hoy en día es determinado por un objeto físico: una pesa de platino e iridio guardada en los sótanos de la Oficina Internacional de Pesos y Medidas.

## ERROR SISTEMÁTICO

La distancia que separa Dunkerque y Barcelona a lo largo del tramo de meridiano que los une, fue la utilizada para determinar mediante un cálculo matemático la longitud del metro. Tal y como había sido propuesto por la Academia Francesa de las Ciencias, la expedición que tenía como objetivo la medición de esta distancia comenzó en París en Junio de 1792, y aunque acabó completándose con éxito, debido a las dificultades técnicas y el clima político-social imperante, tardó siete años en realizarse. Dos berlinas ocupadas por los expertos en astronomía y geografía: Pierre Mechain y Jean-Baptiste Delambre, y equipadas con un nuevo aparato de medición llamado el círculo repetidor de Borda, se dirigieron en sentidos opuestos hasta alcanzar los dos extremos de este arco de meridiano, uno en el norte, y otro en el sur (Guedj, 2003). El instrumento trigonométrico utilizado, basado en la reiteración en la toma de medidas, fue la clave del éxito para la obtención de la precisión requerida en la medición de este segmento, ya que permitió, como se prueba en la acción participativa *Desviación estándar*, reducir los errores inherentes al acto de medir. En 1546 el astrónomo Tycho Brahe ya había aportado a la técnica de la medición la noción de “error instrumental”, decisivo en toda determinación experimental (Averbuj, 2000). Esto se debe a que ni los instrumentos, ni los métodos, ni los observadores son perfectos, por lo que todos ellos introducen un cierto margen de error que es necesario tener en cuenta.

Cada medición realizada con un instrumento, trae asociado un “error experimental”, que representa la incertidumbre existente en torno al verdadero valor de la magnitud medida. Existen unos errores derivados del azar que son inevitables, los errores accidentales, y otros llamados instrumentales que sí pueden ser contrarrestados. Estos últimos están provocados por la limitación de la escala del método, o la pericia del investigador. En la pieza que aquí se presenta, se experimenta con un tipo de error relacionado con el instrumento desde una perspectiva escultórica y conceptual. Para ello se realizó el molde de una regla de madera de un metro de longitud, que en lo sucesivo fue entendido como el instrumento a utilizar en el experimento. La metodología que se siguió a continuación fue la reproducción sistemática de cinco reglas a partir del mismo molde, con la peculiaridad de que cada una de ellas se realizó con un material diferente. Así, aunque la lógica nos diga que a partir de un mismo molde deberían obtenerse elementos similares, las cualidades plásticas de cada material, hace que respondan de forma diferente ante un ambiente idéntico. Los materiales empleados fueron el cemento, la escayola, la resina de poliuretano, la resina de poliéster y el papel. Como puede apreciarse en la imagen, la longitud de las reglas reproducidas es diferente en cada caso, al igual que si hubiésemos realizado una toma sistemática y reiterativa de la medida de un objeto cualquiera haciendo uso de un mismo instrumento de medida, dando lugar a una serie de medidas muy próximas entre sí pero diferentes.



*Error sistemático, 2013.  
Técnica mixta. silicona, cemento,  
escayola, resina de poliuretano,  
resina de poliéster y papel. 150 x 100 cm.*



## PEONADA

El ajuste de las tolerancias y la necesidad de una precisión cada vez mayor tuvieron su apogeo en la segunda revolución industrial. Con el desarrollo de la tecnología, los aparatos de medida mejoraron de tal forma que tuvieron que reformularse muchas teorías científicas, incluyendo también el propio Sistema Internacional de Unidades. El motivo por el cual el patrón de longitud, el metro, hubo de ser cambiado, fue precisamente porque la longitud del arco de meridiano terrestre que lo define, fue determinada de forma más exacta, gracias a un nuevo instrumento de medida. Y es que en ese momento convivían la definición del metro: “La diezmillonésima parte del cuarto de meridiano terrestre”, y la barra de iridio y platino que lo representaba, que servía como modelo reproducible para enviar a los países que quisiesen adoptarlo. El problema residía en que al haber cambiado la longitud del cuarto de meridiano, el objeto ya no coincidía con esa fracción de diez millones, por lo que la decisión a tomar pasaba por elegir cuál de los dos debía ser mantenido, obviamente a costa de abandonar el otro. Como no había duda de que el tándem ciencia-tecnología iba a seguir avanzando, provocando mejoras en los aparatos y sus precisiones, así como en los modelos científicos, y con la intención de evitar la problemática de cambiar una y otra vez la definición del patrón, se optó por la vía rápida, es decir, olvidarse de una vez por todas de la definición que dio lugar al patrón del Sistema Internacional de Unidades, y quedarse con el objeto que lo representaba.



*Peonada, 2016. Intervención en la naturaleza 1600 m<sup>2</sup>*

La revolución industrial acrecentó también el progresivo abandono de las unidades de medida tradicionales, que al estar restringidas a un ámbito local, no podían ser utilizadas para el comercio con otros países. De este modo, aquellas medidas que acompañan al ser humano desde que habita el planeta, fundamentalmente antropométricas, como el pie; el codo; el palmo; la cabeza; o el paso, fueron paulatinamente cayendo en desuso en Europa. El pie del rey de Francia fue una de esas unidades abandonadas con la llegada del metro, y sustituidas por otra extraída de la naturaleza, ante la evidencia de que ningún país iba a adoptar de buen grado el pie de un rey extranjero como unidad de medida. El paso también cayó en desgracia, aunque es una unidad especialmente importante desde los Romanos (Ros, 2004), que fueron quienes le dieron este nombre, al entender que al igual que ellos extendían las uvas para que se hiciesen pasas, también se extendía el cuerpo para dar un paso.



Existían también unidades de medida relacionadas con la acción de andar, en la pieza *Peonada* se recupera la memoria de una unidad donde interviene no solo la distancia recorrida, sino también el tiempo empleado en hacerlo, una unidad que al igual que el patrón del SI unifica tiempo y espacio. La Peonada es una unidad utilizada por los agricultores para determinar la superficie abarcada por un trabajador durante una jornada, y que varía en función de la persona y del tipo de cultivo. Es también el título de una intervención que realicé para la XIV edición del festival *Arte en la Tierra*, que tuvo lugar en Santa Lucía de Ocón (La Rioja) durante la primera semana de agosto de 2016. Consistió en roturar la leyenda *Peonada = m<sup>2</sup>* sobre un campo de trigo en barbecho, con la intención de igualar en superficie dos unidades de medidas muy diferentes; una conformada por los ritmos humanos y los espacios rurales; y otra creada para adaptarse a los tiempos y los espacios propios de la industria y el comercio. Para ello se utilizó una metodología de trabajo que debía reflejar las características de cada elemento, por lo que la palabra *Peonada* fue desbrozada con la fuerza de mi trabajo durante un día, y la abreviatura de metro cuadrado (m<sup>2</sup>) se aró con un tractor en unas pocas horas. Ambos términos de la igualdad ocupaban lo correspondiente a una *Peonada* de La Rioja, siendo en este caso equivalente a unos 800m<sup>2</sup> (Ros, 2004). Es patente que aunque curiosamente ambas medidas coincidan en que son definidas por el tiempo, sus temporalidades son muy diferentes, la primera dependiente de la velocidad de una persona, y la segunda de la velocidad de la luz.

## CONCLUSIONES

En mi investigación artística basada en la práctica, las reflexiones de las que surgen las obras, determinan tanto los instrumentos y los materiales intervinientes, como las metodologías a emplear. Son en sí mismos pequeños experimentos que surgen de cuestionamientos en torno a lo científico, pero que son proyectados a través de un prisma artístico. Esto me permite aunar la concreción y acotación propia de lo científico, con la libertad de acción de lo artístico, propiciando reflexiones que se abren en todas direcciones, y que se desbordan del ámbito implicado. Defiendo por lo tanto la relación entre ciencia y arte como un mecanismo sinérgico, en el que se produce un efecto sumatorio debido a la acción conjunta de dos sistemas. Reivindico también el uso de las medidas en su vertiente simbólica como herramienta capaz de crear situaciones, y plantear preguntas, que interrogan acerca de la realidad, superando lo percibido por los sentidos. Así lo confirma la investigación historiográfica que estoy realizando en relación a aquellas obras y artistas que se han valido de estos conceptos y procesos, cuya primera referencia se remonta a principios del siglo pasado, que sigue vigente hoy en día, y que al igual que la ciencia moderna y el arte contemporáneo, nunca dejarán de desarrollarse.

**Bibliografía:**

**Averbuj, E.** (2000). *Con el cielo en el bolsillo*. Madrid: De la Torre.

**Bohm, D.** (2008). *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.

**Cabbane, P.** (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

**Castro, J. y Marcos, A.** (2010). *Arte y Ciencia: Mundos convergentes*. Madrid: Plaza y Valdes.

**Godfrey, T.** (1998). *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press Limited.

**Guedj, D.** (2003). *El metro del mundo*. Barcelona: Anagrama.

**Hamilton, R.** (1966). *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*. Londres: The Arts Council of Great Britain.

**Robinson, A.** (2007). *Metrum: La historia de las medidas*. Barcelona: Paidós.

**Ros, F.** (2004). *Así no se mide*. Madrid: Ministerio de Cultura.

## EPISTEMOLOGIAS POSIBLES DESDE LA PRACTICA ARTISTICA COMO INVESTIGACION

### POSSIBLE EPISTEMOLOGIES FROM THE ARTISTIC RESEARCH

**Viviana Silva Flores y Kinda Youssef**

#### **Resumen**

La práctica artística como investigación genera gran cantidad de debate, pero también de posibilidades a la hora de plantearnos la problemática inherente que conlleva en torno al conocimiento.

Para nosotras, artistas-investigadoras inmersas en la academia, es un problema relevante, puesto que nos asentamos metodológicamente en ella y trabajamos en la articulación entre prácticas artísticas y formatos de investigación académica operando de la mano, teoría y práctica.

En ello, nos interesa indagar sobre posibilidades epistemológicas y metodológicas para la adquisición de conocimiento de las historias, entendiendo la práctica artística como investigación, como contra-discurso, como posibilidad frente al relato historiográfico dominante, donde lo parcial y fragmentario puede aportar puntos de vista diferentes y generar, incluso, nuevas formas de resistencia.

**Palabras clave:** *investigación artística, conocimiento, represión, historias, contra-discurso, resistencia*

#### **Abstract**

The notion of artistic research generates a great amount of debate, but it also holds possibilities concerning the inherent problematic that involves around knowledge.

For us, two artists-researchers, it is a relevant problem. Since we are immersed in the academy, we are settling methodologically in it and working in the articulation between artistic practices and academic research formats operating hand in hand, theory and practice.

We understand the artistic research as a counter-discourse where the partial and fragmentary can contribute different points of view and generate, even, new forms of resistance against the dominant historiographical narrative. Therefore, we are interested in investigating epistemological and methodological possibilities for the acquisition of knowledge of stories and histories.

**Keywords:** *artistic research, knowledge, repression, stories and histories, counter-discourse, resistance.*

Actualmente, la discusión sobre qué es la investigación artística continúa vigente, a pesar de la gran cantidad de debates y miradas divergentes que ha habido sobre el tema, tanto dentro de la academia como fuera de ella. Especialmente desde que existen los Doctorados en Bellas Artes y desde que, en el contexto español, el sistema educativo universitario entró al Plan Bolonia<sup>1</sup>, estas discusiones han generado gran trabajo crítico en el ámbito académico. Ello sucede en relación con las llamadas “sociedades del conocimiento”, una sociedad basada en el conocimiento tecno-científico que administra las decisiones económicas, políticas, culturales y sociales bajo la ciencia como fuerza productiva fundamental, negando por contraparte, cualquier otro saber que pueda ser un obstáculo para su progreso. Parafraseando a Moraza (2012, 7), la sociedad del conocimiento ha devaluado a éste hasta reducirlo a mero capital, y en vez de describirlo, lo oculta sin permitir su acceso. Por ello es una mentira social, una ficción y un abuso de autoridad, es decir, una definición instrumental que cataliza ciertos procesos asociados a la lógica del capitalismo financiero, ocultando su arrogancia bajo la legitimidad del término conocimiento.

El conocimiento, aquello que nos permite comprender por medio de la razón la naturaleza de las cosas y las relaciones entre las cosas; lo que generan las tesis doctorales y que hoy, nos tiene a algunos artistas realizándolas para validarnos dentro de la academia. Un contexto esquivo, ya que nuestro saber no guarda afinidad completamente con el saber tecno-científico; el conocimiento que generamos desde el arte tiene que ver con lo abierto y experiencial, y no necesariamente (aunque también) con la generación de capital y lo empírico comprobable. En este contexto, no podemos separar el Plan Bolonia del capitalismo cognitivo y sus prácticas económicas, así como tampoco podemos separar la academia y la investigación artística de la producción de conocimiento enmarcada en el capitalismo globalizado.

En nuestro caso, trabajamos bajo el modelo que se propone como método específico para las Bellas Artes. Este se refiere, por un lado, a un estudio en el cual el desarrollo conceptual se apoya en la producción artística, personal y de otros, estableciendo un proceso de retroalimentación en ambos polos; pero también a aquel donde las investigaciones no se apoyan necesariamente en la producción personal, sino que piensan trabajando con imágenes, mediante casos. En esta forma de hacer e investigar, radica una distancia fundamental con el conocimiento tecno-científico, puesto que la experiencia y las particularidades de cada caso juegan un papel predominante y complejo en la investigación.

A la par, el contexto, las vivencias previas del artista, así como de quien se enfrenta posteriormente a la obra, son incorporadas a la experiencia estética y por tanto al conocimiento. De ahí que éste nunca puede ser del todo cerrado ni estar ligado a una presunción de verdad, sino que opera como posibilidad abierta e incierta. En este sentido, “la investigación en artes es consustancial a la práctica artística porque todo proceso artístico genuino implica un tránsito hacia lo desconocido o lo nuevo. Es decir, produce conocimiento o produce algo que arroja preguntas nuevas sobre la realidad dando lugar a nuevos procesos de búsqueda” (Sánchez & Pérez, 2010).

---

1 “El Proceso de Bolonia se inició en 1999, cuando los ministros de 29 países europeos, entre ellos España, firmaron la Declaración de Bolonia, que tiene por objeto el establecimiento para el año 2010 de un Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) para lograr la convergencia y la comparabilidad en los sistemas universitarios europeos, facilitando la empleabilidad, la movilidad y el reconocimiento de los títulos universitarios en toda Europa. Por eso también se conoce como proceso de convergencia en un Espacio Europeo de Educación Superior.” Recuperado de: Bolonia - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Para nosotras, artistas-investigadoras inmersas en la academia, este es un problema relevante que nos afecta, puesto que nos asentamos metodológicamente y trabajamos en la articulación entre prácticas artísticas y formatos de investigación académica, operando de la mano, teoría y práctica. En ello, nos interesa indagar acerca de las posibilidades epistemológicas y metodológicas para la adquisición de conocimiento de las historias, entendiendo la práctica artística como investigación, como un contra-discurso, una suerte de resistencia, de posibilidad frente al relato historiográfico dominante que narra su versión de los acontecimientos, especialmente ante conflictos político-sociales.

De ahí que proponemos, mediante el estudio de unos casos, obras e imágenes personales, pero también de otros artistas referidos a procesos dictatoriales en Chile, Siria y España, que la práctica artística como investigación produce un saber particular que podemos entender como “modalidad concreta de aproximación al mundo, en la que algo oculto ha sido revelado” (Siegmund, 2011); permitiéndonos acceder a otras miradas, experiencias y percepciones que nos permitan articular esas otras posibles historias. O, como plantea Hito Steyerl tras su proyecto *The Building*: “es posible describir la misma piedra desde el punto de vista de una disciplina que clasifica y nombra, pero también es posible interpretarla como la huella de un conflicto oculto” (Steyerl, 2010).

En definitiva, la investigación que proponemos busca explorar, analizar y generar vasos comunicantes entre prácticas artísticas como investigación vinculadas a la H/historia de los tres países nombrados entendidos como casos, los cuales comparten bajo nuestro punto de vista: procesos totalitarios de represión y violencia, conflictos y experiencias traumáticas que generan historias abiertas que, además, están ligados a nuestra biografía. Esto es relevante de señalar ya que estas investigaciones nos tocan, se vinculan a nuestras propias historias y memorias, a nuestra parcialidad. De ahí que también es importante mencionar, a modo de introducción, que si bien ambas artistas-investigadoras provenimos de dos contextos distantes geoculturalmente y nos encontramos en otro que, ahora forma parte nuestro (el cual también es distante geopolítica y culturalmente), desde nuestra experiencia consideramos que entre estas tres realidades hay ciertas problemáticas históricas que se cruzan y asemejan, como el carácter represivo vivido en estos países por regímenes dictatoriales que han sido impuestos en cada uno de ellos. Momentos en los que la detención y desaparición de personas ha sido una constante, así como la tortura y violencia ejercida sobre los cuerpos. Acontecimientos comunes en estas realidades diversas que nos interesa traer en materia, en este caso desde la perspectiva del lugar de la represión.

En el caso de Siria, país que actualmente está en guerra bajo el régimen de Bashar Al Assad, quien está en el poder desde el año 2000 tras la muerte de su padre, Hafez Al Assad, obteniendo la presidencia por herencia, continúa aplicando los métodos dictatoriales represivos y salvajes de su padre. En los casos de Chile y España, si bien las imposiciones de regímenes totalitarios bajo el fascismo son “historias pasadas” (desde 1973 hasta 1990, y desde el fin de la guerra en 1939 hasta 1975, respectivamente), sus historias siguen abiertas, puesto que no se han tratado del todo a nivel político-social, perdurando con ello sus heridas como trauma y continuando sus efectos en el presente. De ahí que, bajo nuestro punto de vista, se vuelve necesario repensar el significado de estos acontecimientos y profundizarlos en cuanto al conocimiento que de ellos tenemos, de manera que podamos reescribirlos, reinterpretarlos y ampliarlos.

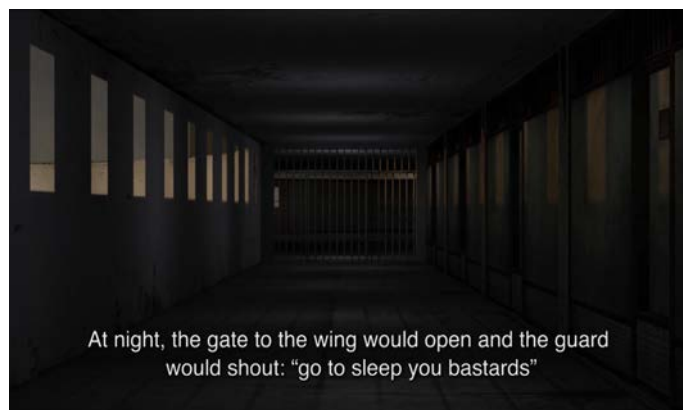
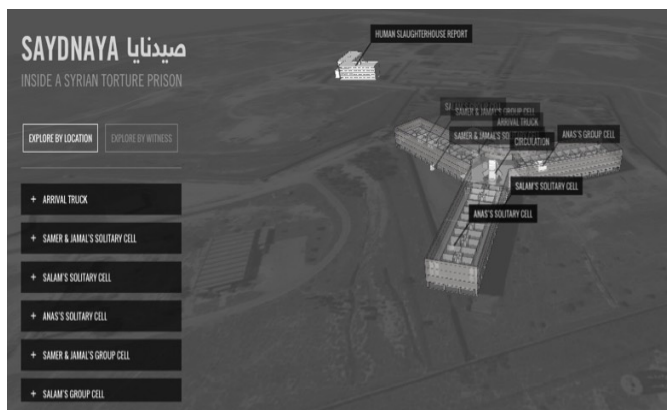
Nuestra investigación trabaja, por tanto, bajo la noción de historia abierta para proponer una reescritura a través de las imágenes que incorpore memorias y relatos ausentes. Metodológicamente abordamos, ya decíamos, la práctica artística como investigación, a través de la cual indagamos en acontecimientos históricos e imaginarios, para posteriormente realizar un proceso de montaje con el que intentar revelar estos acontecimientos y resistirnos al relato historiográfico dominante, que narra su propia versión de los mismos.



## SAYDNAYA: INSIDE A SYRIAN TORTURE PRISON

La función de la arquitectura es ser  
un dispositivo mnemónico  
que sirve de conducto a la memoria.

Eyal Weizman<sup>2</sup>



Forensic Architecture and Amnesty International. *Saydnaya, inside a Syrian torture prison*. Captura de pantalla, 2016.

En abril de 2016, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) organizó la exposición *Forensic Architecture. Hacia una Estética Investigativa*. Forensic Architecture es un grupo de investigación interdisciplinar con base en la Universidad de Goldsmiths, Inglaterra, que trabaja colectivamente desde 2010 en proyectos que son procesos de investigación llevados a cabo conjuntamente por arquitectos, artistas, directores de cine, periodistas y teóricos. Su objetivo es “sacar a la luz” y a las cortes internacionales, casos de violaciones a los derechos humanos cometidos mediante conflictos armados y luchas políticas de todo el globo.

De sus variadas piezas, una de las obras/investigaciones que nos interesa, y que han realizado colaborando con Amnistía internacional, es sobre la famosa prisión militar de Saydnaya en Siria<sup>3</sup>. El principal objetivo del trabajo fue construir una imagen completa del interior de la cárcel: sus celdas, sus pasillos, las ventanas, la circulación... algo que nunca se había visto en público antes, ya que la única imagen que existía de este lugar era la del satélite de Google, así como lo que uno podría imaginar de las historias que se rumoreaban sobre ella en el pueblo.

<sup>2</sup> Eyal Weizman es arquitecto, profesor de Culturas Espaciales y Visuales, y Director de Arquitectura Forense. En un reportaje sobre la exposición del MACBA: *Forensic Architecture. Hacia una Estética Investigativa* 2017, Weizman comenta y explica los métodos y metodologías del trabajo del grupo que recomendamos revisar. La cita aludida la hemos destacado y traducido al castellano, del video publicado por el canal del MACBA que está en Youtube, desde el 17 de julio de 2017. [Consulta: 13-11-2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xOEvjOW5gW8>

<sup>3</sup> La Prisión Militar de Saydnaya se encuentra a 30 km al norte de Damasco. Está bajo la jurisdicción del Ministro de Defensa y es operada por la Policía Militar. Saydnaya se hizo famosa por el uso excesivo de la fuerza y la tortura tras los disturbios de 2008. En ella hay alrededor de 10.000 a 20.000 presos entre los dos edificios que la forman. Desde el comienzo de la crisis en Siria en 2011, esta prisión se ha convertido en el destino final tanto para los oponentes pacíficos de las autoridades como para el personal militar sospechoso de oponerse al régimen. Información de la página oficial de Amnistía internacional. Disponible en: <https://saydnaya.amnesty.org/en/saydnaya.html>

Con motivo de construir aquellas imágenes, el colectivo Forensic Architecture e Amnistía Internacional viajan a Estambul para entrevistar a cinco ex-detenido de dicha cárcel y generar con sus relatos una obra que, finalmente, es un montaje de videos, imágenes y sonidos creados a partir de las historias particulares de los entrevistados y un módulo 3D interactivo de la estructura del edificio de la prisión. Todo ello construido con máxima precisión y sensibilidad, así como respetando los mínimos detalles de las experiencias de los cinco supervivientes. Este módulo arquitectónico está etiquetado a la vez con los nombres de los ex-detenido (cada uno según la celda donde ha pasado su tiempo de detención), y pulsando en su etiqueta, podemos ver el interior y escuchar los sonidos que antes oía el preso, mientras en otra pantalla podemos leer su testimonio.

Una construcción de memoria mediante historias “puntuales, singulares, personales, pero que están penetradas por la historia colectiva” (Hernández-Navarro, 2012, 36) de uno de los lugares más presentes, pero a la vez invisibles, en el imaginario colectivo del pueblo sirio<sup>4</sup>. Un “matadero humano” donde fueron detenidos, y en muchos casos asesinados, miles de presos políticos, activistas y manifestantes desde 2011<sup>5</sup>. En esta investigación, cada historia a través de testimonios fue estudiada e investigada individualmente, para luego cruzarlas entre sí y colocarlas en una obra que utiliza herramientas de la arquitectura, la imagen y el sonido, tomando en cuenta el estado psicológico y traumático de las víctimas/testigos.

La visualización del interior del lugar hace posible crear una memoria colectiva acerca de las experiencias particulares, contadas al calor del proyecto, pero nunca vistas. Incluso los mismos presos cuentan que apenas tenían memoria visual de las celdas o de los pasillos de la prisión, porque les mantenían encerrados a oscuras, y cuando eran trasladados a otra habitación se les obligaba a taparse los ojos incluso con sus propios brazos. La prisión de Saydnaya es un lugar del crimen que estaba literalmente invisibilizado, ya que sólo existía en forma de memoria confusa y borrosa mediante olores, sonidos y tactos, de los que queda sobre todo dolor y trauma.

Ahora bien, gracias a esta obra y esta investigación de Forensic Architecture es “posible pensar acerca de la representación de la historia de una manera diferente” (Hernández-Navarro, 2012, 34), ya que ahora tenemos la imagen que faltaba y la posibilidad de “contrarrestar a un poder (...) no sólo a través de la lucha social y la revuelta, sino también mediante la innovación epistemológica y estética” (Steyerl, 2010).

---

4 La obra *Saydnaya* está disponible en: <https://saydnaya.amnesty.org/>

5 Las detenciones arbitrarias de presos políticos opositores al régimen dictatorial en Siria son mucho más antiguas, pero el caso estudiado e investigado en este proyecto es a partir de las revueltas de 2011.

## LUGARES DESAPARECIDOS: VISIBILIZAR EL LUGAR DE LA TORTURA EN CHILE



Marcelo Montecinos, *Prisioneros en el Estadio Nacional* (imagen de archivo), c.1975.  
 Imagen aérea del Campo de prisioneros de Chacabuco (imagen de archivo, s.f., sin autor conocido)

En Chile, durante la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet, hubo 1.168 centros de tortura y exterminio usados por diversos agentes de “seguridad del Estado”, en su mayoría lugares clandestinos de los cuales aún se desconoce su ubicación, así como los nombres de sus responsables y los que murieron o desaparecieron en ellos. Si bien se han realizado en el país bastantes investigaciones al respecto, tras 28 años desde que finalizó uno de los episodios más horrorosos de la historia chilena, solo unos pocos de ellos se han recuperado como sitios de memoria (lugares como Villa Grimaldi, Londres 38, el Estadio Nacional, La Venda Sexy y Colonia Dignidad junto a sus archivos desclasificados), quedando la mayoría de ellos en el desconocimiento y olvido.

Ahora bien, las recuperaciones no obedecen a una política de Estado<sup>6</sup> (y no han estado exentas de conflictos), si no al esfuerzo de expresos políticos y sus familias, así como de ciudadanos de a pie que han dado una dura batalla por su recuperación y transformación en espacios de reflexión y memoria, de cara a visibilizarlos con el fin de que se conozca lo acontecido, y de que no se vuelvan a repetir estos actos de violación a los derechos humanos.

6 A pesar de que la vuelta a la democracia en Chile dio origen el mismo año 1990, a la creación de una Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Comisión Rettig) destinada a establecer la verdad sobre las violaciones a los derechos humanos cometidas en dictadura y proponiendo caminos de reparación, hasta la fecha no ha habido verdad, justicia, ni un reconocimiento real y total de los hechos acontecidos. Si bien en ese Informe la Comisión notificó la existencia de una política sistemática y masiva de violaciones a los derechos humanos, trece años más tarde, esta comisión se debe volver a constituir para determinar los casos de personas que habían sufrido la prisión política y la tortura, quienes no habían sido escuchados. Tras ella, vinieron otros informes y reuniones, y así, comisión tras comisión, se han dado pasos hacia políticas de reparación a las víctimas en el plano material y simbólico, pero no se ha sido capaz de esclarecer la totalidad de los hechos, ni ha habido voluntad de una real justicia ni de llevar de manera continuada, una política de Estado en materia de memoria. Es como si en la tinta de los informes se diluyeran las historias. Para más detalles ver los informes de la Comisión Rettig que creó la “Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación”; los informes de la “Mesa de Diálogo de Derechos Humanos”; los de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Comisión Valech) y los de la Comisión Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura.

En ello recientemente, el académico e investigador de la Universidad de Santiago José Santos-Herceg, mediante un proyecto FONDECYT<sup>7</sup>, ha realizado una investigación sobre este tema particular que lo llevó finalmente a realizar, a la par, un documental dirigido por Iván Iturriaga titulado *Lugares desaparecidos. Rastros de los centros de tortura y exterminio en Santiago* (2017). Con él puede mostrar de una forma más accesible y cercana los resultados de esta investigación académica a una población más amplia. Es decir, que de la mano de las imágenes y una vez más gracias a un proceso de montaje, en este caso ligado al audiovisual y al uso de archivos y documentos para investigar, esta obra (de carácter documental más que artístico) nos permite conocer esta parte de la historia que ha sido borrada y mostrar/contar otra, aquella que en la oficial-nacional aún no ha sido incorporada. Sobre esta investigación y las políticas de la memoria referidas a este caso Santos dice, para una nota en el periódico *El Mostrador*, que en Chile se instaló un discurso que exigía “dejar el pasado atrás” para poder mirar hacia el futuro,

esta evidente falacia ha tenido como uno de sus efectos nefastos el que simplemente no se ha hecho esfuerzo alguno por mantener, por preservar en la memoria común la existencia de estos centros de detención y tortura. De allí que hoy en día nadie sepa de su existencia y que simplemente transitamos por fuera sin tener ni idea que en ciertos lugares se torturó. (...) La falacia antes aludida provoca todo lo contrario de lo que promete: dejar el pasado atrás tiene como efecto la imposibilidad de un futuro y el tremendo riesgo de que el pasado se repita. De hecho, no es posible pensar en un futuro mejor sin que ajustemos cuentas con nuestro pasado y ello pasa por reconocerlo, por elaborarlo, por incorporarlo. (Santos, citado por Fajardo, 2017)

---

7 Fondecyt es el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico que tiene por objeto estimular y promover el desarrollo de la investigación científica y tecnológica básica del país. Fue creado en 1981, y desde entonces ha financiado más de 16 mil proyectos de investigación, cuyos impactos han beneficiado tanto a la comunidad científica como a la sociedad en general, según indican en su web: <http://www.conicyt.cl/fondecyt/sobre-fondecyt/que-es-fondecyt/> El tráiler del documental de este proyecto está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1Nv6zkL692A>



## CAMPOS DEVANADOS, LAS HUELLAS BORRADAS DEL FRANQUISMO



Viviana Silva. *Campos Devanados*. Miranda de Ebro y Bustarviejo, respectivamente, 2014

En el caso de España, Viviana Silva ha trabajado sobre los campos de concentración franquista que existieron en diversos puntos del país a partir de la Guerra Civil, pero especialmente en la postguerra, durante el franquismo. Lugares de internamiento masivo que una vez más han sido borrados y silenciados de la Historia y que, por tanto, subyacen desaparecidos bajo ruinas o nuevos cimientos, desconocidos y fuera de los relatos, a la par de haber sido los lugares que provocaron miles de desaparecidos. Su obra, *Campos Devanados* (2013-2016), consiste en la captura fotográfica de lugares de, pero sin memoria, mediante la idea del viaje y el trabajo de campo, como metodología de trabajo ligada a la etnografía.

La artista intenta primero localizar las coordenadas geográficas -no disponibles- de estos campos de concentración a lo largo de la península, para posteriormente desplazarse en busca de ellos y realizar la correspondiente fotografía de su estado actual. La operación que realiza no es nueva ni única en el campo del arte y, sin embargo, apenas se ha usado para tratar este tema en España<sup>8</sup>.

Mediante esta operación la artista obtiene imágenes de paisajes en cada trayecto, la mayoría de las veces desolados, en los que no podemos “ver nada” que represente directamente el tema tratado. Luego vincula imágenes de archivo que contextualizan y resignifican la imagen capturada, junto a la consiguiente nota al pie que ayuda a guiar la mirada. Algunos de estos lugares son hoy solares, otros son hospitales, colegios, edificios habitacionales... Unos pocos, los menos, conservan parte de su construcción, aunque en ruina, junto a una placa que indica lo que fue. Lo interesante de su proceso de investigación, es que en cada búsqueda y reconocimiento del lugar, toma contacto con habitantes de la ciudad y/o pueblo al que se ha dirigido, a quienes pregunta sobre esta historia; se inmiscuye así en la memoria social-colectiva local para constatar, generalmente, cómo se ha desvanecido del relato.

<sup>8</sup> Durante el franquismo existieron en todo el país alrededor de 200 campos de concentración según las investigaciones del historiador Javier Rodrigo (entre otros) de las que se vale la artista para iniciar su proceso de investigación artística. De ellos, ha visitado y fotografiado 24 dentro de la península en dos años, habiendo tenido que paralizar la investigación por falta de financiación (sin embargo, el proyecto continúa en proceso, en aras de conseguir maneras de financiarlo y poderlo finalizar, dando al menos la vuelta completa a la península). En la misma línea, la artista Ana Teresa Ortega, bajo una operación similar y centrada también en los campos de concentración, centros penitenciarios, prisiones y espacios donde hubo fusilamientos masivos durante la Guerra Civil y la dictadura de Franco, realiza *Cartografías Silenciadas* (2007). Se puede ver su trabajo en su web: <http://anateresaortega.com>



En el caso mencionado, esta investigación artística lleva a la artista a desarrollar una investigación académica, en el marco de su Tesis Doctoral, en la que a la par realiza toda una investigación histórica sobre la Guerra Civil Española y el franquismo. Además, indaga sobre el significado de la memoria social y colectiva, sobre la construcción de los discursos y relatos, sobre la desaparición de las huellas y sobre la fotografía. Se centra así en la unión de esta técnica con la muerte, con el duelo y las ausencias, aquello a lo que la fotografía ha estado desde siempre asociada como huella y rastro del *esto-ha-sido* (Barthes, 1989).

Asimismo, toma como punto de partida el concepto de “estado de excepción permanente” que anticipó Walter Benjamin en esos años (1937). En su caso, a partir de este autor y de la mano de Giorgio Agamben (2005, 5-7), entendiendo que ese momento, -supuestamente provisorio del derecho, en que se suspende el derecho-, ha pasado a ser permanente y paradigmático, lo que marca el significado biopolítico en la estructura jurídica actual<sup>9</sup>. Estructura que materializan el campo de concentración y el exilio al ser ambas situaciones, instancias en las que el sujeto se ve desprovisto de su investidura de ciudadano y al descubierto de las protecciones jurídicas que deberían ampararlo.

La obra que finalmente propone, realizada principalmente mediante la fotografía (con la idea de captura del tiempo y del acontecimiento a través del trabajo de campo como método de investigación en el terreno), parte de la utilización de archivos y documentos y acaba a su vez en el archivo, sólo que creando uno nuevo, mediante un proceso de montaje en que vincula imágenes pasadas y presentes con indicaciones cartográficas y relatos actuales, incorporando así la imagen que falta<sup>10</sup>. Ello porque entiende que el arte permitiría ciertas obras, ciertas imágenes entendidas como ejercicios rememorativos; otra escritura de la historia.

Una cuestión que vemos común a todos los casos presentados en este breve texto, es cómo las obras de arte y las imágenes pueden desvelar acontecimientos que han estado ocultos, así como generar contra-discursos resistentes a la historiografía tradicional, aportando nuevos datos y conocimientos con los cuales reescribir las historias.

En este sentido, entendemos -de la mano de la artista visual, académica e investigadora Lila Insúa- la obra y su exposición como un “modo de generar conocimiento si se sigue unas pautas que favorezcan la construcción de significado (y a esta aportación no puede renunciar ninguna creación que se acometa en el ámbito universitario) y también lo es un congreso, un seminario, una película” (Insúa, 2013, 61). Se trata de ver interdisciplinariamente para estimular la imaginación, para mover entre mundos, para asumir nuevos significados y para crear puntos de vista múltiples dentro de este espacio compartido que es el pensar.

9 El campo de concentración, en la tesis de Agamben, no se refiere sólo a la materialidad en sí misma del campo, sino a la estructura jurídico-política que lo permite, la cual perdura en el presente, y que vincula con la military order de George W. Bush en 2001. Ello porque el estado de excepción como norma, puede decidir lo que está dentro y fuera de la ley, por tanto, permite suspenderla en cualquier momento. (Agamben, 2005, 5-29)

10 Para conocer más de este proyecto ver su web: <https://www.vivianasilva.com/large-grid>

**Bibliografía:**

- Agamben, G.** (2005). *Homo Sacer 2, 1. Estado de Excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, R.** (1989). *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W.** (2008). *Obras 1, Vol.2*. Madrid: ABADA.
- Fajardo, M.** (2017, 5 de julio). Documental que retrata el olvido y desaparición de los centros de tortura de Pinochet. *El Mostrador*. Recuperado de <http://www.elmostrador.cl/cultura/2017/07/05/documental-retrata-el-olvido-y-desaparicion-de-los-centros-de-tortura-de-pinochet/>
- Giunta, A.** (2014). *Cuando empieza el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Hernández-Navarro, M. Á.** (2012). *Materializar el pasado: El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- Insúa, L.** (2013) Encuentros dobles. De la investigación artística y sus mecanismos de validación. En S. Blasco. (Ed.) (2013). *Investigación Artística y Universidad: Materiales para un debate*. (pp.43-61) Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Moraza, J. L.** (2012). *Arte en la era del capitalismo cognitivo*. Madrid: Centro de Estudios Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/banner/descargas/arte\\_en\\_la\\_era\\_del\\_capitalismo\\_juanluismoraza.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/banner/descargas/arte_en_la_era_del_capitalismo_juanluismoraza.pdf)
- Rodrigo, J.** (2006). Internamiento y Trabajo Forzoso: Los Campos de Concentración de Franco. *Revista de Historia Contemporánea Hispania Nova*, N°6. Recuperado de <http://hispanianova.rediris.es>
- Rodrigo, J.** (2005). *Cautivos: campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*. Barcelona: Crítica.
- Sánchez, J.A. & Pérez Royo, V.** (2010). La investigación en artes escénicas. *Cairón: Revista de ciencias de la danza*, N°13 Práctica e investigación. pp.5-14.
- Siegmund, J.** (2011). ¿Saber versus creatividad? Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales. *EIPCP: Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0311/siegmund/es>
- Steyerl, H.** (2010). ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto. *EIPCP: Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>
- Vidal, S.** (2013). El espacio y el cuerpo de la tortura: algunos casos de su representación artística en Latinoamérica (primera parte). *Revista Arte y Crítica. Relatos críticos de arte*. Recuperado de <https://arteycritica.org/el-espacio-y-el-cuerpo-de-la-tortura-algunos-casos-de-su-representacion-artistica-en-latinoamerica-primera-parte/>
- Wesseling, J.** (Ed.) (2011) *See it again, Say it again: The Artist as Researcher*. Recuperado de <https://sabrinasoyer.files.wordpress.com/2016/05/janneke-wesseling-see-it-again-say-it-again-the-artist-as-researcher.pdf>

TOMA KUERPO

GORPUZTU

TO BODY

**Mikel Ruiz Pejenaute**

**Resumen**



**Abstract**



**Palabras clave:** *ensayo visual, color, logo, cuerpo, bulto, objeto, espacio.*

**Keywords:** *visual essay, colour, logo, body, bulge, object, space*



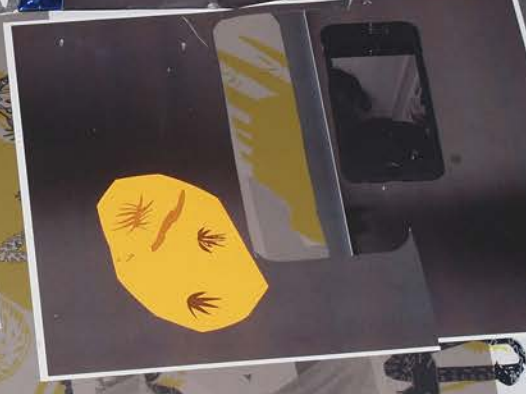


艺术展

艺术展

艺术展

艺术展













OBJETO [IN]QUIETO

REST[LESS] OBJECT

**Raquel Asensi Blanco**

### **Resumen**

Este artículo acepta la incertidumbre del texto como producción y no como producto. Reúne una introducción a modo de ensayo sobre el binomio investigación/creación. Sigue con “Otra canción”, un relato autobiográfico sobre intereses y encuentros entre la escritura poética y la práctica artística. Concluye con una crónica sobre cuatro procesos abiertos de investigación en las artes. Una de las intenciones centrales es la creación de categorías sobre la influencia de las perspectivas feministas en el arte cerámico, desde los años 70 y 80 hasta la actualidad.

**Palabras clave:** *cerámica, poesía, investigación, creación, ornamento, feminismo.*

### **Abstract**

This article is intentionally accepting the uncertainty of text as production and not as a product. It contains an introductory essay about the binome research/creation. It is followed by “Another song”, an autobiographical story about interests and encounters in writing poetry and artistic practice. Finally, you will find a cronicle which describes four open-ended processes in artbased research. One of the main intentions is defining categories about the influence of feminist perspectives in ceramic art, from the 70s and 80s until today.

**Keywords:** *ceramics, poetry, artbased, research, ornament, feminism.*

## INTRODUCCIÓN [PRE]POSICIÓN

Aprendimos a unir dos sustantivos. La preposición. Movimiento. Desde un punto hacia otro, vínculo y contraste. Se relacionan y se tocan, aunque no comparten un mismo tiempo, no cohabitan el mismo espacio. Escribir y enunciar no es sólo una expresión del tiempo, es también del espacio, porque cuando aparecen las palabras tienen efecto sobre nuestra realidad. La escritura se hace presente. La preposición aquí funciona para que podamos entender lo que queríamos hacer de forma múltiple. Preposición que quiere hacer vagar una forma de estar en el mundo hacia otra, y en cambio funciona muchas veces disociando cuerpo y mente, formulando identidades diferenciadas, vinculando tareas que pudieron haber sido siempre una.

Algunas investigaciones nos han permitido anexar el arte al campo de la investigación académica. Henk Borgdoff propuso algunas preposiciones adecuadas: “investigación sobre las artes”, “investigación para las artes”, “investigación en las artes” (Borgdoff, 2004). Las conclusiones parciales indican que ha habido un acuerdo. Puedes investigar sobre prácticas artísticas históricas, puedes por otro lado hablar sobre los procesos de creación que pueden servir a otros en su práctica artística, y puedes por supuesto crear tu propia metodología e investigar a través del arte. Todo esto está contemplado y legitimado en el mundo académico. Tus medios y tus normas, nuestros fines. Conseguir financiación es otra tarea.

¿Podría ser que haya artistas que investiguen detrás de la creación? Artistas que por algún motivo rehúyan de esta etiqueta lingüística que les posiciona en un lugar habitualmente relacionado con el ámbito universitario o académico. ¿Puede existir un tipo de investigación que esté enfrentada o renuncie a la creación? Indagar en materiales (textos, imágenes, obras de arte) como consecuencia de haber realizado una práctica artística, creativa, docente o vital. Una que repita maneras de hacer, códigos y enunciados ya existentes. Si se articulan de una forma diferente a lo ya nombrado, combinando los elementos para producir una ordenación diferente, un nuevo mapa conceptual, ¿no sería este agente un tipo de bricoleur? ¿Genera la escritura, desde la crítica, la literatura y la teoría otro tipo de materiales con los que juega el artista? ¿Cuál es su diferencia frente a la figura del creador/investigador? ¿Es la figura del artista sólo aquella que es legitimada en el campo artístico? ¿Existen investigadores/creadores que se sitúen en un lugar ambiguo entre la teoría y el arte y que renuncien a esta titularidad? ¿Cómo habríamos de nombrarlos?

“Ir y venir a través de la historia, encarnación de la farsa transcurrir a través de esta falta de narratividad de la lectura teatral, ir descubriendo, sumergirnos a través de esa destrucción calculada por cierta lógica sutil, confianza en el director, que salta de página en página, que vuelve que pulsa ...

La historia lineal solo se mantiene legible, manteniendo, una unidad en el gesto: mimesis conductora, constante peligro de que el texto caiga en la parodia, en el espacio de la risa castradora.

[...]

Sentir miedo a la clandestinidad absoluta sabemos que solo la actitud crítica sobre lo nuevo, lo radical, lo inaudito, lo imprevisible, puede conducirnos más allá del simple esquematismo. Lo nuevo no es una moda, es la necesidad de un nuevo lenguaje. Los golpes tácticos de la lucha determinan el compromiso combativo del plano.”<sup>1</sup>

1 FRAGMENTO DE MONTAJE: “Prensilla para el pelo” Paco Juan. Material escrito en Septiembre de 1976. El texto ha sido cedido por Fran Juan y Pedro Guasch, editor del material inacabado, estrenado por primera vez en Zinebi, 2017.

Oscar Wilde escribió sobre la relación entre arte y crítica. Encuentro cierto paralelismo con el vínculo actual ante la investigación. Al igual que los defensores del artista como investigador, Wilde no imaginaba la creación artística como disociada de un espíritu y una labor crítica. Hizo especial hincapié en el aspecto de la crítica como creación, una forma de reescribir la historia. Así, buscaba sus similitudes y diferencias. “La antítesis entre ellas es enteramente arbitraria. Sin la facultad crítica no existe, en absoluto, creación artística digna de ese título” (Wilde, 1891, p.32). Cuando se pregunta si el crítico es realmente un creador, dice: “Trabaja con materiales y los pone dentro de una forma y un tiempo nueva y deleitosa. ¿Qué más puede decirse de la poesía? En realidad, yo llamaría a la crítica una creación dentro de una creación”; y además añade matices, la crítica es “más fascinante que la historia, ya que se refiere simplemente a nosotros mismos. Es más deliciosa que la filosofía, ya que su tema es concreto y no abstracto, real y vago. Es la única forma civilizada de la autobiografía, ya que no se refiere a los acontecimientos, sino a los pensamientos de nuestra vida...” (Wilde, 1891, p.46).

Sin entrar en delicias y males, me apropio de esta forma de pensar para volver a las figuras del artista investigador y el investigador creador. Sus actividades no se desligan en dos ámbitos diferenciados porque en ella están implicadas impresiones y actitudes críticas. Además, parecen alejarse cada vez más de una noción universalista de la historia. Sus temas son más concretos que los de la filosofía tradicional y se hacen desde lo individual a lo colectivo. La autobiografía, vista como una visión “parcial y objetiva”, sirve para ambos como una herramienta metodológica. La crítica se convierte en una parte intrínseca de estos procesos, reescribiendo la historia a través de pequeños relatos.

Así, podemos pensar en la subcultura de los fanzines como artefactos de investigación y creación que no forman habitualmente parte del mundo académico. Suelen ser producidos a través de tiradas limitadas, por lo que a efectos prácticos son objetos artísticos. Utilizan múltiples materiales, entre ellos el papel, la palabra escrita, tejida, estampada, la imagen, la copia, la gráfica, lo expresivo, la crítica, lo feo, lo obsceno, lo decorativo, la apropiación, la cita, la biografía, la entrevista, el cosido, el grapado, la repetición, la unicidad, la narrativa, lo anti-narrativo, el manifiesto, la poesía, entre otros/as. Desengrasan la vieja idea del libro como propiedad intelectual distanciada de la práctica artística material. No hay duda de su conexión con los libros de artista que ya jugaban con este potencial de la forma vinculada al contenido del libro.

Al mismo tiempo, cada vez más artistas incluyen pequeños libros en sus exposiciones que ¿expanden? ¿disminuyen? ¿afectan? la impresión ante las obras. Hay algunas prácticas que imbrican la investigación, escritura, y arte, como un conjunto. A mi me gusta, casi es un gusto estético, quedarme confundida. Cuando la experiencia en arte e investigación tiene su razón de ser en el acto de escritura, en el hacer, ver, escuchar, tocar, y compartir.

Si nos preguntamos por el papel de la creación y la investigación en una sociedad afectada por el capitalismo y la globalización, que anula sistemáticamente la apreciación de lo local y de la diferencia, este tipo de expresiones convergen en lo que veo como un bien más que necesario. Me parece acertado el pensamiento de que la cultura ya no es una “frágil superestructura que se levanta por encima de una infraestructura económica real, dominante” (Zizek, 2016, p.22), sino que estamos inmersos en un nuevo tipo de “capitalismo cultural”<sup>2</sup>. Afecta tanto al arte como al ocio cultural, también influye en la experiencia investigadora ligada a la academia, que no está exenta de parámetros relacionadas con los factores socio-económicos. Corremos el riesgo de que los requisitos desde las universidades para la investigación en arte nublen nuestros sentidos, necesidades, intenciones. Podríamos adquirir el síndrome del impostor, encontrarnos dando una charla y que nos llene una sensación de identidad fingida, encarnando un ideal fabricado. Podríamos perder nuestra capacidad crítica, sumergirnos en una pérdida de auto-conocimiento, aparentar poseer una frágil coherencia intachable.

2 Aquí Slavoj Zizek cita el libro de Jeremy Rifkin “La era del acceso. La revolución de la nueva economía.” (2001)

“El discurso académico que nos agota salvo por la comprensión, parece al principio algo fútil, si no falso. Se vuelve cierto, y luminoso, sólo cuando por comprender queremos realmente decir comprender; no pensar, o entender por un propósito práctico, o entender para aprender o enseñar, sino la mera comprensión del entendimiento.”<sup>3</sup>

Conseguir financiación es otra tarea, también necesaria.

## OTRA CANCIÓN.

Comienzo a preguntarme en qué tono escribir esta sección del artículo. He estado fantaseando con escribirlo ante el estilo en movimiento de Kerouac o la rima espiritual de Di Prima. Sería extremadamente obscuro y bello escribir sobre la base de jazz de Cortazar, más aún dirigirme a un tipo de lector concreto. Podría apuntar hacia el lector modelo o tal vez al lector medio. Generar un tono de blues a través de la pequeña novela *Ida* de Stein. Podría ser que adquiriera otra voz, o escribirme mediante bombos y formas más gloriosas, estipuladas y uniformes, ser leída desde la racionalidad. Cuesta tanto acertar con una voz propia pero, ¿cómo renunciar a ella?

Tal vez sea posible clasificar este trabajo en apartados sin renunciar a una forma de hacer que se evade a cada paso de esta tarea tan útil y ficticia; categorizar, archivar, nombrar, etiquetar, hashtag. Lo hacemos cada día. Es más fácil que tratar de apresar la complejidad de lo que nos rodea. Tratar este texto como si fuera una pieza en proceso, con sus fallos, intuiciones e incongruencias. Eso sí sería coherente con la práctica.

Me acuerdo de Imma Jiménez, que me guió durante años en el proceso de investigación. Al principio de todo me asaltó con una gran reflexión: “la intuición es la inteligencia que peca de rapidez”. La relaciono mentalmente con el transcendentalismo americano, la generación beat y un lema citado por Mónica Caldeiro en uno de sus talleres: “First thought, Best thought” de Allen Ginsberg. Primer pensamiento, mejor pensamiento. Allí nos contó uno de los relatos históricos sobre “the beat generation”. Generación llena de desencanto por los desastres de la segunda guerra mundial, distanciados de la literatura más formalista de aquel momento, la nueva crítica, que estaba alejada de la experiencia de las clases trabajadoras. Beat viene también de beatitud, dar un valor casi religioso y sacralizado a los desheredados de la sociedad. El loco, el vagabundo, se convertiría en un profeta. El lenguaje de la calle en un elemento necesario. En búsqueda de una espiritualidad alternativa, muchos/as se adentraron en el budismo.

Entonces, me encuentro en mitad de todo esto. Trabajo investigando en cerámica, en un taller aislado, y también empiezo a tantear de una forma lúdica la poesía escénica, en lugares compartidos, y todo empieza a confundirse. Las inquietudes que surgen a partir de mis piezas en cerámica se relacionan con poemas escritos en momentos de epifanía. Hago conscientes procesos que habían permanecido inconscientes. Los poemas empiezan a nombrar imágenes tintineantes, frágiles, brillantes, que provienen de las formas y texturas cerámicas. Empiezo a pensar en nosotras como influenciadas por una generación y cultura lejanas.

Recuerdo a mis abuelos, que se instalaron en Bilbao durante el éxodo rural, la industrialización, el silencio ante la guerra, la mondadura de naranja. Mi sensación de contraste cultural con la sociedad vasca en la que he vivido y crecido. El profundo cambio hacia la ruina industrial y una sociedad de servicios. El desencaje con las normas e inclinaciones estéticas del arte local. Me influyen símbolos y lenguajes extranjeros. Aprendo ciertos lenguajes para poder conservar mi lengua. Miro a mi alrededor y sé que otros también.

<sup>3</sup> Fragmento de uno de los textos en prosa de Fernando Pessoa, recogido por los editores, anexo al poemario de los Rubaiyat, 2015. Fue escrito “en media hoja de papel rasgada por el margen izquierdo, escrito en tinta azul.”



Ocurren reticencias y afinidades. Elijo la cerámica, comienza a acercarse a la acción corporal, poesía, poesía escénica, y vuelta otra vez. A veces pensamos que tenemos un complejo de clase. Buscamos que algo se nos escape. Factores y contradicciones que funcionan rubricando el espacio y el tiempo.

Me resulta interesante jugar con la contradicción, desarrollarla para que adquiera nuevos matices. Así pienso que funciona el proceso de investigación/creación. Una suerte de hallazgo a lo largo del tiempo ha sido el oxímoron. Si pienso en “una imagen táctil”, quedo forzada a comprender su sentido metafórico. Con esta contradicción, figura retórica, me permito mirar el mundo de una manera más abierta. Me sirve para cuestionar la mirada dicotómica de la realidad y su separación tan distante, contraria a la experiencia.

Abrazar la experiencia investigadora como un (sin)sentido cuya comprensión implica aceptar la incertidumbre. Conecta, resuena con tantas otras disciplinas, lecturas, relatos históricos, teóricos, con la cotidianidad, las pequeñas historias. Si nos tienta este camino, sólo podemos confiar en que la metáfora nos atrape y quedar desbordados por ella.

#### CRÓNICA DE UN PROCESO DE CREACIÓN/INVESTIGACIÓN

En este proceso de búsqueda de la contradicción consentida, he ido articulando un hacer con la palabra y la acción que engloba las tres modalidades establecidas sobre investigación y arte. He ido generando una serie de categorías que tienen que ver primero con el saber adquirido a través de mi práctica artística en cerámica y después con la revisión de obras de arte, especialmente de aquellas influenciadas por las perspectivas feministas en los años 70 y 80 en Estados Unidos.

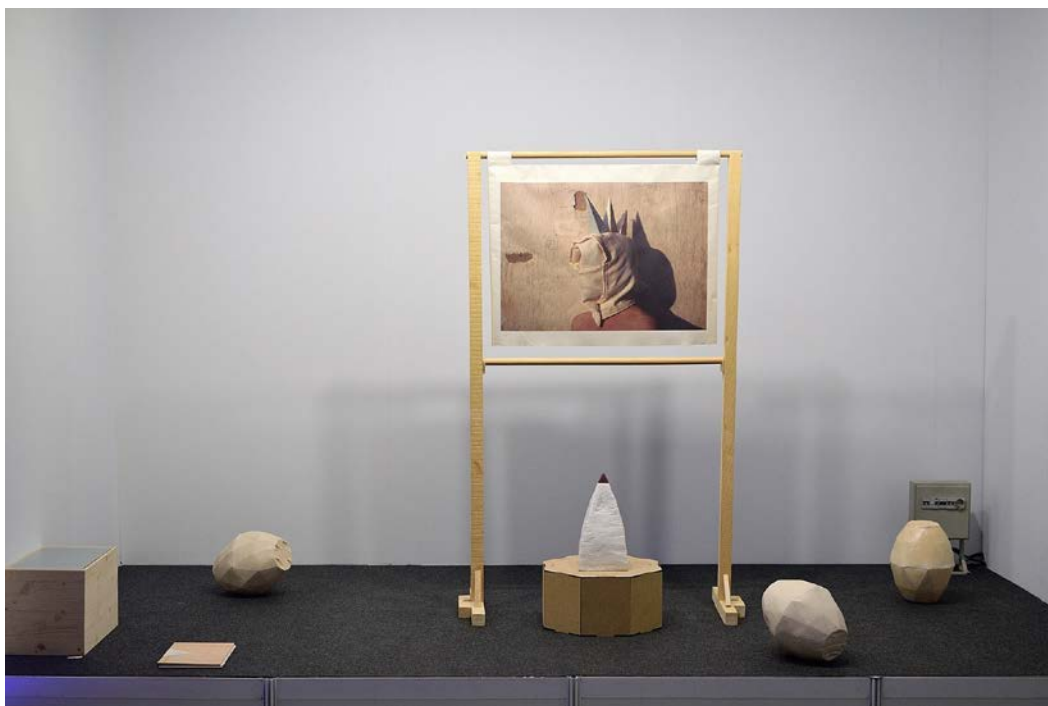
De una manera intuitiva, antes de investigar generando un archivo, había generado una producción artística influenciada por lecturas feministas. A través de Judith Butler cuestioné las ligazones culturales entre sexo/género, o me pregunté por la noción de identidad como algo frágil, quebradizo, moldeado por las palabras desde la infancia. Hizo que prestara atención a la “performatividad de los enunciados”<sup>4</sup>, de las imágenes, especialmente las corporales. Desviar el aprendizaje mimético, descubriendo algunos de los relatos inscritos en mi propio cuerpo, se convirtió en un elemento clave en el proceso. También me influenció un reclamo del feminismo de la diferencia, a través de Luce Irigaray, donde comencé a interesarme por revalorizar significantes propios. Me ayudó a romper con ideas preconcebidas sobre la instalación y ubicación de las obras, revisando cómo hacer en relación a mi subjetividad. He aquí una de las lecturas que más me caló: “A finales del siglo XX, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs. Ésta es nuestra ontología, nos otorga nuestra política.” (Haraway, 1984)

Muchas de las obras que he realizado han sido extensiones corporales. Me han permitido jugar a tergiversar algunos hábitos. Decidí llamar a estas producciones artefactos. Los veo como consecuencia directa de sistemas de necesidades sociales y culturales. Los empleo como maneras de extender los límites materiales del cuerpo.

#### REVALORIZAR SIGNIFICANTES PROPIOS

Afectada por las obras en cerámica de autoras como Judy Chicago -Diner Party (1974-1979)-, Hannah Wilke -Sweet Sixteen (1976) y Starification Object Series (1974)-, y Rebecca Horn - Unicorn o Finger Gloves (1970-1972)-, me propuse trabajar en resonancia. Así formulé una de las primeras categorías sobre el arte cerámico ligado a los feminismos: revalorizar significantes propios.

4 La “performatividad de los enunciados” fue definida por J.L. Austin (1955), “Cómo hacer cosas con palabras”.



[1]

Elegí la pirámide porque era una imagen que connota jerarquía, ideal, autoridad, civilización. Pretendí transformarla para que en lugar de ocupar un espacio elevándose, pudiera ser adherido al cuerpo mediante piezas modulares. Realicé una máscara en tela imaginando una acción corporal. La fotografía fue realizada en colaboración con Alfonso Álvarez en un espacio industrial. Comenzó a conformarse una instalación que podía ser rodeada. En su reverso se descubría una imagen de una fábrica abandonada, ocupada por la naturaleza. También produje mediante un juego geométrico inspirado en la pirámide, unas piezas que remiten al aspecto de semillas. Semillas en cuyas formas rectas admití el error y la imperfección. Pensaba mientras se conformaban, que tal vez esta idea de lo civilizado frente a lo primitivo no se sostenía. Decidí traducir, hacer pasar por el cuerpo, un peligro del que nos advertía Louise Bourgeois, [1] *El símbolo es un arma de doble filo* (2017).

## ORNAMENTO Y SUBVERSIÓN

Tuve una sensación de transgresión constante y profunda frente a lo que me rodeaba desde la primera pella de barro, el primer molde de escayola. En un momento en el que existen formas de hacer en arte inmediatas, instantáneas, incluso simultáneas, la decisión de trabajar en un medio que requiere tiempos largos, un saber tan preciso y concreto, me parecía un signo de una intencionalidad desencajada.

Además, lo bonito y lo decorativo habían sido denostados por algunos discursos del arte, particularmente en la escultura y la arquitectura, como en el famoso escrito “Ornamento y Delito” de Adolf Loos.<sup>5</sup> Frente a estos relatos excluyentes, descubrí otros con los que me sentí identificada: “Cuando los/las artistas de los años 70, especialmente aquellos/as asociados/as con el feminismo, rechazaron enfáticamente la jerarquía

<sup>5</sup> Adolf Loos advertía: “El ornamento no es sólo símbolo de un tiempo ya pasado. Es un signo de degeneración estética y moral.” Es necesario prestar atención a su contexto histórico en el que a comienzos del siglo XX la visibilidad de la acumulación de capital a través de objetos de lujo comienza ser notable. Es considerado uno de los precursores del racionalismo arquitectónico.

estética de Greenberg, abrazaron el ornamento como el lenguaje más prometedor de la insurrección” (Adamson, 2012). Revisando las obras de artistas influenciadas por los feminismos en los años 70 y 80, estoy descubriendo la evidencia de su influencia en el arte actual en cerámica. Hoy en día, el ornamento es utilizado por artistas de diferentes lugares de procedencia, de una manera habitual y sin complejos.

Por todo ello generé la categoría “Ornamento y Subversión”. Artistas como Betty Woodman, Jacqueline Poncelet, y Anne Kraus, lo utilizaron en los años 70 y 80 como parte integral en sus obras en cerámica. Hoy en día, el ornamento es utilizado como un elemento formal en cerámica por artistas de todo el mundo como Grayson Perry, Katsuyo Aoki o Lee Yung Hee.

Me interesó por tanto, en un momento dado, volver a visitar la cuestión de ornamento y delito. [2] Empecé a preguntarme si tenía sentido utilizar el ornamento tal y como lo habían hecho las artistas en los años 70 y 80. Hoy en día, la venta de objetos de cerámica, tanto de lujo como de diseño se ha disparado. Por ello comencé una serie de esculturas en cerámica ligadas por un hilo conceptual. La fabricación de moldes permitió la repetición en serie a partir de un mismo prototipo. Algunos han sido realizados a partir de bolsas de aire, con una apariencia blanda y suave, blancos y transparentes. Otros han sido realizados a partir de réplicas de armas de guerra, revólveres y granadas. He trabajado uniendo nociones aparentemente opuestas como el lujo y la comodidad frente a la connotación violenta de las armas.



[2] Piezas en diferentes puntos del proceso mezcladas. Consolidadas, bizcochadas y vidriadas.

## ETERNO-EFÍMERO EN RELACIÓN AL ARTE POST-INDUSTRIAL

Jacqueline Poncelet ha sido una de las primeras artistas que me han permitido conectar varias de las categorías que he estado formulando. Es una de las precursoras de esta manera de abordar la cerámica en los años 70 y 80 y su obra ha ido evolucionando (evolución como cambio), hacia una forma de trabajar el ornamento en la época post-industrial. Me quedé fascinada ante la imagen de sus pequeños objetos-vasijas de los años '70, piezas decorativas y expresivas, que connotaban belleza y agresividad.

Ha realizado recientemente instalaciones urbanas como *Wrapper* (2012), “envoltorio”. Está instalada actualmente en el espacio público, en una estación de metro de Londres. Los patrones realizados en serigrafía sobre baldosas utilizan como recurso la repetición y lo decorativo relacionándolo con el contexto urbano circundante. Así, jugando con la idea de envoltorio invierte su uso habitual de contener, ocultar,

conservar, algo en su interior. Lo transforma de manera que refleja y se conecta con el espacio exterior, tanto formalmente, como en relación a los relatos cotidianos de sus habitantes sobre los diferentes puntos de encuentro en esa zona de la ciudad.

Pienso que la instalación funciona conectando las historias del exterior, en lugar de reclamar y concentrar una atención privilegiada. Su aspecto formal remite al diseño. En mi opinión, es un recurso más que ha utilizado la artista, rompiendo con la idea habitual de un monumento que se asienta conquistando lo urbano. Muestra que la obra de arte no tiene lugar sin su contexto, ya sea en un espacio reservado para el arte o en el espacio público. Así como ahora se camufla en el espacio, con el paso del tiempo, la ciudad mutará, y la instalación de Poncelet podría quedar obsoleta. Por eso, he relacionado esta obra con otra de las categorías generadas en la investigación. Reúne elementos que connotan eternidad (la cerámica) junto con elementos que desaparecerán y son efímeros (el contexto).

Uno de los últimos trabajos que he realizado es un mural de baldosas hechas a mano. Están inspirados en la tipografía Times New Roman. Una instalación poética con la que he ido componiendo diferentes versos a través de la frase inicial: *democracy in the arts*. La modifiqué mediante la acción corporal, que hice intermitentemente durante tres semanas, realizando un registro fotográfico con cada modificación. En cada transformación, conservé dos imágenes de momentos diferentes, uniendo los extremos para componer una fotografía-collage, registro de la acción. Comprendo ahora que la opción de realizar unas baldosas sin una aparente expresividad, muestra de estilo, y de una manera casi mecánica, no fue una casualidad. Los versos compuestos resuenan como “slogans” y carteles publicitarios. Contrariamente, expresan inquietudes relacionadas con el mundo del arte, con el lugar del artista frente al público, con la aceptación de unas formas de arte frente a otras en el campo del arte.



[3] *Democracy in the arts, oh rats in dream, cynicism heat roared, dream on star.*

La instalación comenzó en una cafetería en el paseo Uribitarte, muy cerca del Museo Guggenheim que ha sido el precursor de la transformación tan profunda de la ciudad de Bilbao. La última frase ha sido instalada en la Expogela de BilbaoHistoriko, en plena calle San Francisco. Esta zona está siendo afectada por los efectos secundarios más negativos de este cambio. Es un lugar de encuentro y efervescencia, lo define su multiculturalidad. Lo ocupan también talleres de artistas de todo tipo. Me parecía el mejor lugar para proponer un final ambiguo.



## ACCIÓN CORPORAL Y CERÁMICA

Mi propio cuerpo era un elemento más en el proceso de creación/investigación. Prestarle atención a esto cambió mi punto de vista, y al pensar más en el sentido del tacto, volví a mirar la arcilla como tierra. Al fin y al cabo la cerámica es tierra procesada y modificada. Me permitía repensar en la relación cultural entre la naturaleza, la tecnología, y el cuerpo. Artistas actuales como Alexandra Engelfriet o Heather Cassils, han trabajado con la cerámica y la acción corporal. Este tipo de prácticas permiten utilizar la arcilla en todos sus estados: líquido, semi-líquido, en pasta, consolidado, procesado, sin procesar, cocido, vidriado. La experimentación expande sus potencialidades.

En aquel viaje a la fábrica abandonada ocupada por la naturaleza había encontrado unas damajuanas. Las garrafas de vidrio o damajuanas son objetos entre la artesanía y lo industrial, que actualmente han caído en desuso. Elegí cubrir estas damajuanas con hojas del árbol Magnolio. Importados de América del Sur desde la colonización, sus usos a lo largo de la historia han sido diversos, especialmente para la decoración de jardines. En las culturas indígenas adquirían una serie de valores sagrados y rituales. En Europa, sus grandes y exuberantes flores fueron utilizadas para usos médicos especialmente relacionados con el cuerpo de la mujer. Con esta instalación en proceso recuerdo el pasado industrial de Bilbao y su cambio hacia una sociedad de servicios. A su vez, me ayuda a pensar en el carácter percedero de nuestra cultura en relación al uso indiscriminado de los recursos naturales. Las piezas están adquiriendo pliegues y roturas accidentales. Objetos inquietos que caen por su propio peso.



[4]

He utilizado una damajuana o garrafa realizada en porcelana cruda, sin cocer, para realizar una acción en el tejado de un edificio ocupado por la naturaleza. La acción ha consistido en llenarla de agua hasta el borde y registrar fotográficamente la secuencia de su eclosión. Finalmente he seleccionado cuatro imágenes. Podemos mirar esta acción en relación a la obra *Dropping a Han Dynasty Urn*, de Ai Wei Wei. Esta instalación se llama, *It Falls under its own weight. Cae por su propio peso*. [4]



## ESCRIBIR SOBRE LA HISTORIA, ENCIMA DE ELLA. CORRECCIONES FINALES.

Desde diferentes lugares se ha tratado de definir la transmutación que ocurre en un determinado material para generar lo “nuevo, lo radical, lo inaudito, lo imprevisible...”. El texto de Paco Juan me permite repensar sobre esta idea de lo nuevo, no como algo que ocurre de manera ingeniosa, innovadora, y distanciada de su contexto, sino como consecuencia directa de nuestra necesidad de encontrar nuevos lenguajes. La manera en la que se realizan y modelan los modos de hacer, es donde se determina el lugar de lucha, de “combate”. Es a través de la acción que descubrimos nuestra manera particular de abordarlo.

Craig Owens hablaba de la apropiación en la posmodernidad. Obras que hacían referencia a otras épocas, momentos históricos, hitos en el arte, obras destacadas. Esta ha sido una de las características mayormente atribuidas a las obras de arte posmodernas. Algunas artistas trabajaron apropiándose de obras de artistas canónicos masculinos en los años 70 y 80, deconstruyendo conceptos históricos sobre la originalidad y autoría. Según Owens, estas voces han sido menos divulgadas y podríamos mirarlás como una forma de “expropiar a los propietarios de la cultura” (Owens, 1985, p.96).

Ahora encuentro problemática esta lectura. Tal vez funcione si pensamos en los feminismos como luchas que pretenden arrebatar el lugar de habla a los poderosos. En mi opinión, en el caso de producirse una “expropiación”, se establece no tanto como un remplazo, sino más bien como una voluntad de diálogo e intercambio. Se convierten en voces intrusas que permiten la introducción de la diferencia en el discurso histórico.

He asistido recientemente a un taller en el que se proponía trabajar a partir de un texto de Leopoldo María Panero, sobre la traducción como “per-versión”<sup>6</sup>. En cualquier proceso de traducción existe una tarea de re-escritura, en la que Panero pensaba que el trabajo podía contener un goce liberador, fiel a la escritura del texto original, tan sólo posible gracias a la infidelidad frente al texto original. El traductor trabajaría así con las potencialidades de la obra escrita, con -lo dicho- y lo -no dicho- de la obra. “Sólo en cuanto todo texto es una multiplicidad de sentidos un sun-bolov (el prefijo sun indica multiplicidad), es posible verterlo en una lengua que no sea la suya: desarrollando los sentidos latentes en el original, explicándolo (lo que en latín significa: desplegarlo).”<sup>7</sup>

Las obras se convierten así en objetos (in)quietos, cuyas lecturas, potencialidades, permiten que sean inagotables. Las obras traducidas o per-versiones, nos permiten pensar en las nociones dicotómicas yo/otro, artista/obra, sujeto/objeto, escritor/traductor, investigador/creador no como marcadamente diferenciadas, sino como confusas esferas que se relacionan constantemente.

Así, aunque haya genealogías y modos de conocimiento en el arte que no conozcamos de manera consciente, a veces nos topamos con ellas y nos contagian. Nos relacionamos con ellas a través de experiencias comunes, necesidades latentes, continuaciones a problemas que siguen apareciendo. Hablar de “apropiación” o de “expropiar a los propietarios” me resultaba problemático, y ahora consigo hacer una corrección coherente. La “per-versión” parece ser un término más acorde con la interpretación de obras anteriores desde una perspectiva feminista.

I've learnt your language so that I can keep my tongue.

6 “Laboratorio De traducciones y per-versiones. Colaboraciones en disenso.” Impartido por Victoria Pérez Royo en las jornadas “Herramientas de Investigación dentro y fuera de las artes”, en el Centro Huarte, Huarte-Pamplona, 2017.

7 Prólogo para el libro de Lewis Carroll, *Matemática demente*. Edición de Leopoldo Panero. Barcelona: Tusquets, 1979

**Bibliografía:**

- Adamson, G., Strauss, C., Clark, G.** (2012). *Shifting Paradigms in Contemporary Ceramics*. Houston: Museum of Fine Arts
- Austin, J.L.** (1955). *Como hacer cosas con palabras* Edición electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Recuperado de: [www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/)
- Borgdoff, H.** (2004). El debate sobre la investigación en las artes. En Pérez Royo, V y Sánchez, J.A. (Ed.) (2010). *Práctica e investigación. Cairon 13* (pp. 25-46). Madrid: Universidad de Alcalá.
- Butler, J.** (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Vallehermoso: Síntesis S.A.
- Haraway, D.** (1991) 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Irigaray, L.** (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Ediciones Akal. (Ed. original *Speculum de l'autre femme* (1974), Les Éditions de Minuit)
- Juan, P.** (1976). *Prensilla para el pelo*. Montaje por Guasch, P., estrenado en Zinebi 2017. Material cedido por Fran Juan y Pedro Guasch.
- Loos, A.** (1908). Ornamento y delito. *paperback nº 7*. ISSN 1885-8007. Recuperado de: dd/mm/aa] <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>
- Owens, C.** (2002). El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo. Foster, H (Coor.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós
- Panero, L.** (2011) *Traducciones / perversiones*. Madrid: Visor,.
- Panero, L.M.** (2015) Sobre la traducción Extraído del prólogo para el libro de Lewis Carroll, (1979) *Matemática demente*. Barcelona: Tusquets. Recuperado de: <http://el-placard.blogspot.com.es/2015/10/sobre-la-traducccion-leopoldo-maria.html>
- Pessoa, F.** (2015). *Rubaiyat. Canciones para beber*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Wilde, O.** (2016). *El crítico como artista. La decadencia de la mentira*. Barcelona: Espasa Libros.
- Zizek, S.** (2016). *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*. Barcelona: Editorial Anagrama.



PELICULAS GRAFICAS Y VIOLENCIA  
POLITICA EN CHILE

GRAPHIC FILMS AND POLITICAL  
VIOLENCE IN CHILE

**Javier Ignacio Rodríguez Pino**

**Resumen**

Exposición centrada en el desarrollo de mi propia práctica artística, que desde el dibujo figurativo y las ciencias sociales ha intentado aproximarse al lenguaje cinematográfico con el objeto de explorar las imágenes y relatos que se desprenden de los escenarios de violencia política en Chile en tanto acontecimientos controversiales que, debido a distintos intereses, no han podido recorrerse en toda su complejidad.

Esto a fin de indagar en las posibilidades que tiene el dibujo convencional de pensar sobre las estructuras dominantes mediante las cuales no tan sólo se ha construido la historia reciente de Chile sino que también, su subjetividad..

**Palabras clave:** *dibujo, comic, cine, violencia política, Chile.*

**Abstract**

This talk is about the development of my artistic practice, which through figurative drawing and social sciences has tried to approach the cinematographic language, in order to explore the images and stories that emerge from the scenes of political violence in Chile as controversial events that, because of different interests, haven't been able to go through in all their complexity.

This is considered in order to look into in the possibilities of conventional drawing as to think the over dominant structures through which not only the recent history of Chile has been built, but also its own subjectivity.

**Keywords:** *drawing, comic, cinema, political violence, Chile.*

## INTRODUCCION

Esta exposición se centra en el desarrollo de mi propia práctica artística, que desde el dibujo figurativo y las ciencias sociales ha intentado aproximarse al lenguaje cinematográfico con el objeto de explorar las imágenes y relatos que se desprenden de los escenarios de violencia política en Chile en tanto acontecimientos controversiales que, debido a distintos intereses, no han podido recorrerse en toda su complejidad. Esto a fin de indagar en las posibilidades que tiene el dibujo convencional –en medio de una época determinada por los imaginarios que constituyen una “videoesfera”– de pensar sobre las estructuras dominantes mediante las cuales no tan sólo se ha construido la historia reciente de Chile sino que también, su subjetividad.

Dicho esto, se desprenden las siguientes preguntas: ¿en qué medida el dibujo ayuda a construir una historia distinta a la oficial?, ¿cómo el dibujo en su variante artesanal es capaz de proponer nuevas relaciones de subjetividad crítica en una época determinada por los imaginarios de una videoesfera?, ¿es posible acercarse a la experiencia cinematográfica de la videoesfera, desde el dibujo?. Se responde a estas preguntas enfocando el dibujo hacia lo que he denominado como “película gráfica”, en la cual se desplazan características del cine documental al formato convencional del dibujo cuyo principal asidero es el lenguaje del comic. A partir de esto, surgen otras preguntas: ¿en qué se diferencia la película gráfica al cómic?, ¿por qué llamarla así?

Las respuestas se encuentran en los distintos soportes y escalas con las cuales he trabajado puesto que suman grados de sensorialidad espacial al formato habitual del cómic.

## DESARROLLO

A continuación, recorreremos mis trabajos realizados en los últimos 3 años, a fin de averiguar cómo la noción de película gráfica, me ha permitido una aproximación a las interrogantes recién planteadas. Para ello, procederé bajo tres categorías cuyo eje central es el dibujo y el relato histórico, con elementos visuales, provenientes, respectivamente del cómic y el archivo. No obstante, y a medida que vamos avanzando, se le irán sumando otras categorías que, a mi juicio, han complejizado mis propuestas.



1 *Malos* y *Fantasma*: cómic, archivo y entrevista.

Entre los años 2013 y 2014, realicé dos trabajos que desde el lenguaje del cómic, el realismo fotográfico y referencias a una gráfica popular y contingente proveniente del grabado, concibieron desde la imagen fija del dibujo una propuesta que se acercaba al cine documental, en cuanto que utilicé tres elementos característicos de éste –archivo, reportaje y entrevista–, para abordar dos episodios vinculados al ámbito de la violencia política y popular en Chile, el de los *encapuchados* y el del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, exhibidos, respectivamente, en el Centro de Arte Contemporáneo LAZNIA (Gdansk, Polonia) y en Flora ars+natura (Bogotá, Colombia).

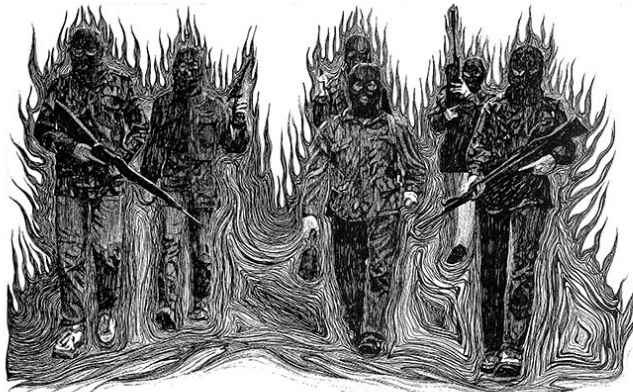


Malos. (2013). Dibujo, lápiz tinta sobre papel, 37 x 29 cm.

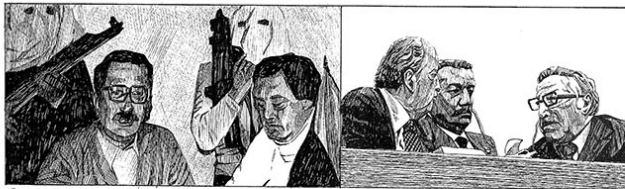
1.1 *Malos*

Profundizó en el actual fenómeno de los *encapuchados*, jóvenes populares y anarquistas –herederos, en algún modo, de la lucha armada de los años 80–, que a rostro cubierto irrumpen con violencia en el espacio público y arremeten contra la policía por medio de un rudimentario armamento, tales como piedras, palos y bombas molotov a fin de expresar su descontento frente a las enormes injusticias que perciben, provoca el extremo y singular modelo neoliberal en Chile. Dicho esto, *Malos* se divide en dos partes, la primera se estructura a partir de la entrevista que le hago a un encapuchado, mediante la cual me cuenta sus dinámicas organizativas, el pensamiento que existe detrás de cada “acción directa” y los fines que persiguen con su llamada “guerra social”. En la segunda parte, entrevisto al historiador y profesor de la USACH, Igor Goicovic, quien el año 2011, escribió un importante texto, *La rebelión encapuchada*, el cual invertía la imagen criminalizadora con la cual los medios de comunicación se han aproximado a esta temática. En ambos casos, los relatos iban acompañados de imágenes de archivos, reportajes en terrenos y registro visual de las mismas entrevistas, todo esto hecho con lápiz tinta sobre papel.

Fantasma, (2014). Dibujo, lápiz tinta sobre papel, 50 x 40 cm.



EL PARTIDO DESIGNÓ AL GRUPO DE SÓCRATES OFICIALES QUE EMPESARON A INMERSIVARSE A SUS MISIONES MILITARES EN CHILE, COMO "GRUPOS CERRADOS" O "FRENTE CERRO", POR LA ABSOLUTA PROHIBICIÓN QUE TENIAN DE UNICITARSE CON PERSONAS AJENAS AL PROYECTO MILITAR.



POR UN LADO, EL PCCH, SIEMPRE LOS VOSIFICÓ, VIÉNDOLOS COMO UNA ENTIDAD MÉRAMENTE TÉCNICA Y SUBORDINADA A LA DIRECCIÓN POLÍTICA DEL PARTIDO.



ESTO, SIN DUDA, MARCA EL TIPO DE RELACION QUE IBA A EXISTIR ENTRE EL PCCH Y SU APARATO ARMADO.



POR EL OTRO LADO, LOS OFICIALES MILITARES, EN TANTO HOMBRES DE ACCIÓN, DESARROLLARON UN RECHAZO A LA BUCROCRACIA Y A LAS PÉTICIONES DE AJUSTES, VIENDO EN EL PARTIDO UN OBSTÁCULO PARA INICIAR LA REVOLUCIÓN.

## 1.2 Fantasma

Para esta ocasión, los mismos elementos narrativos y gráficos de *Malos*, se reunieron bajo la figura del fantasma para levantar un relato centrado en la historia del desaparecido grupo subversivo chileno: Frente Patriótico Manuel Rodríguez (Agrupación armada que nace a principios de los años 80 y cuyo principal objetivo era derrocar la dictadura de Pinochet). Y de lo que fue su principal fracaso: *La operación siglo XX*, nombre con el cual se conoce el atentado que el FPMR dirigió en contra del tirano el año 1986 y que dejó a varios escoltas de Pinochet muertos, sin embargo él mismo, resultó ileso.

El fracaso de la *operación siglo XX* marcó el ocaso del FPMR.

Una de las cosas que más me interesaban al realizar este trabajo era el desarrollar por medio de la unión entre gráfica, cine, cómic, periodismo e historia, un vínculo real entre pensamiento crítico, arte y experiencia a fin de rescatar, desde una óptica distinta a la que se conoce, los relatos e imaginarios de uno de los grupos armados de extrema izquierda más fascinantes que tuvo Chile, en cuanto a estrategia política de subversión y emancipación, pero también, en tanto imagen de lo prohibido, lo anormal y lo distinto.



## 2 *Revólver*: cómic, archivo e intertextualidad:

Entre los años 2015 y 2016, invitado por el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Santiago, Chile), realizo la exposición *Revólver*, la cual intenta complejizar las operaciones de los dos trabajos anteriores por medio de una incorporación más radical del espacio a la narrativa desplegada, la que a su vez, se organizaba menos linealmente, como un intertexto.

En efecto, *Revólver* utiliza el realismo fotográfico, la imagen de archivo, el cómic y la instalación, en torno a dos relatos e imaginarios, ambos, del año 1965: el lanzamiento del disco de *The Beatles* llamado “Revolver” y la aparición del Movimiento de Izquierda Revolucionaria de Chile (MIR), entendiendo ambos como dos posibilidades de mundo distinto que se nos ofrecían a mediados de los años sesenta. Estos dos elementos centrales, más socavadamente, eran cruzados con referencias a la publicidad y al espiritismo, otorgándoles, a los primeros, una atmósfera extraña, misteriosa y siniestra.

Específicamente, *Revólver* consta, por un lado, de dos dibujos de gran formato. En uno de ellos, realizado con carboncillo, se muestra un sitio eriazado en el cual tres jóvenes semi encapuchados y en perfecta composición simétrica sostienen un enorme lienzo alusivo al MIR, generando una paradoja entre imagen publicitaria y subversiva.

En el segundo, realizado con lápiz blanco sobre papel negro, se muestran los mismos jóvenes en un cuarto oscuro desde el cual cuelga una bandera del grupo revolucionario chileno, realizando una sesión de espiritismo, a fin de producir un cruce entre imagen subversiva, publicitaria y de terror.

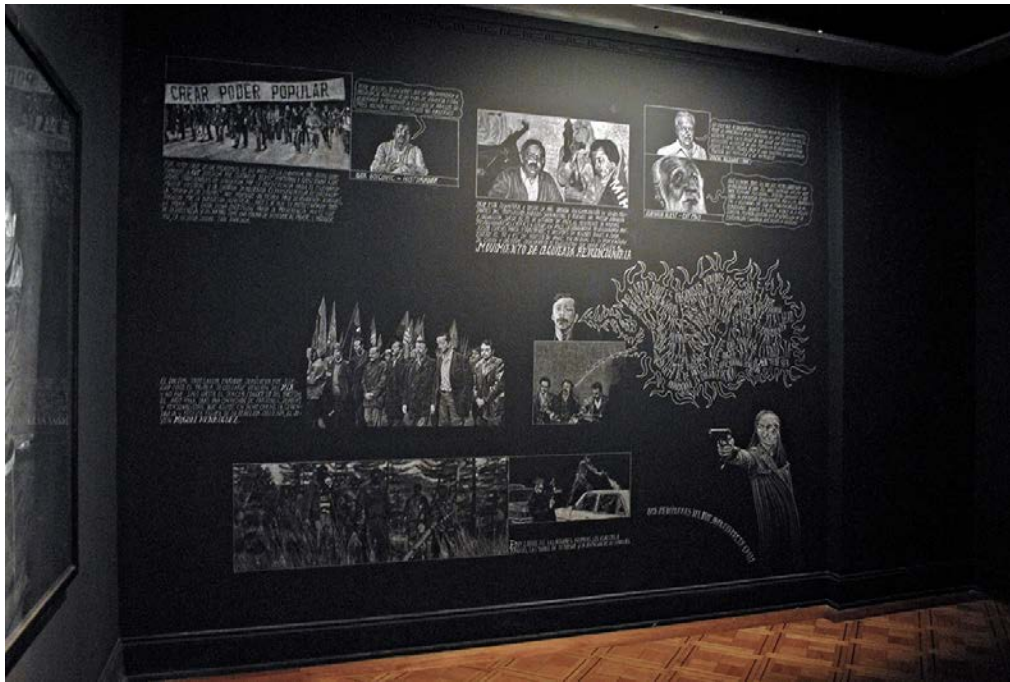


*Revólver* (2016), 2º dibujo. Lápiz sobre papel, 200 x 150 cm.

Esta misteriosa última pieza se conecta con un cómic de seis láminas de pequeño formato que, a modo de crítica musical gráfica, da cuenta del siniestro sonido psicodélico del disco “Revolver” de *The Beatles*, el cual se enmarca, al igual que el MIR, en un contexto de profundas transformaciones sociales, políticas y culturales.

Finalmente, la exposición se completa con dibujos de lápiz blanco realizados, directamente, sobre la totalidad de los muros negros de una de las salas del Museo, los cuales muestran y narran la historia del origen del MIR, el primer grupo político chileno que opta por la vía armada.

*Revólver (2016). Dibujo, lápiz sobre uno de los muros del MSSA.*







Luego, y conforme a la “instalación narrativa” que desplegué en el espacio de la galería, se mostraban el origen, desarrollo y dramático desenlace de esta supuesta investigación, en dos piezas distintas.

La primera, era una vitrina con forma de cruz invertida que albergaba un conjunto de 16 láminas cuyas estrategias gráficas y narrativas eran similares a las de mis trabajos anteriores, sin embargo y a partir del guión que establecí, fui mezclando elementos reales con otros de ficción.

Anticristo [lámina] (2017). Dibujo, lápiz tinta sobre papel, 40 x 30 cm



La segunda, era un tríptico que, en sintonía con la película de horror *The Blair Witch Project* y gracias al efecto de trabajar con lápiz blanco sobre papel negro, le daba un justo matiz perturbador y siniestro a éste que era, digámoslo así, el final de la historia.

Anticristo [tríptico] (2017). Dibujo, lápiz tinta sobre papel, 210 x 1000 cm



Por otro lado, y en los muros laterales de la galería, se instalaron dos dibujos hecho a lápiz grafito, único registro totalmente verídico de la propuesta: el primero, mostraba la portada de un diario de aquellos años, cuyo titular aludía a la masacre que significó la *Operación Albania*, mientras que el segundo, narra el cómo sucedieron realmente estos hechos según las palabras del historiador Luis Rojas Núñez.



*Anticristo (2017) [fragmento]. Dibujo, lápiz grafito sobre papel, 60 x 37 cm.  
Anticristo (2017) Vista de instalación.*

## BREVE CONCLUSION

Los trabajos recién descritos, mediante los cuales he apropiado estrategias visuales y narrativas del cine documental y de ficción desde el alcance artesanal de la imagen fija del dibujo, me han permitido construir la noción de “película gráfica”.

Esta resulta una herramienta crítica y poética privilegiada a la hora de interpelar la compleja realidad chilena de los últimos años en torno a la violencia política, en cuanto irrumpe en ella justo en un momento de escasez de formas sensibles que no están determinadas por la espectacularidad técnica de la industria audiovisual ni por la especialización artística.

**Bibliografía:**

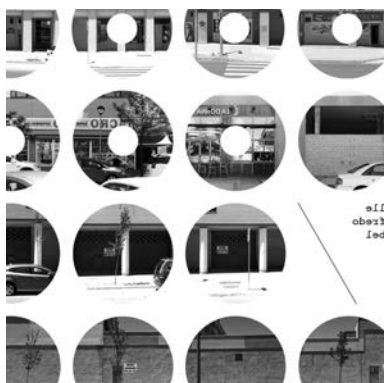
- Berger, J.** (2009). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foucault, M.** (1999). *Los anormales*. México: Fondo de cultura económica.
- García, S.** (2010). *La novela gráfica*. Bilbao, España: Astiberri.
- Goicovic, I.** (2011). La rebelión encapuchada. *El ciudadano*. Recuperado de: <http://www.elciudadano.cl/columnas/la-rebelion-encapuchada/09/16/>
- Han, B-C.** (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona, España: Herder.
- Mellado, J.** (1995). *La novela chilena del grabado*. Santiago, Chile: Economías de guerra.
- Salazar, G.** (2006). *La violencia política popular en las Grandes Alamedas*. Santiago, Chile: Lom.
- Rojas, L.** (2013). *De la rebelión popular a la sublevación imaginada, antecedentes de la Historia Política y Militar del Partido Comunista de Chile y del FPMR 1973-1990*. Santiago, Chile: Lom.
- Ruiz, R.** (2013). *Poéticas del cine*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Sennet, R.** (2009). *El artesano*. Barcelona, España: Anagrama.

CAPRICHOS ENSANCHE SUR 2017

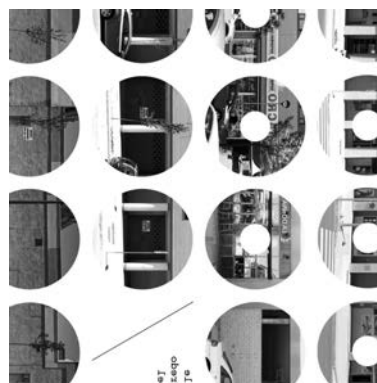
SOUTH EXPANSION DISTRICT 2017 CAPRICCIO

**Ricardo Espinosa**

**Resumen**



**Abstract**

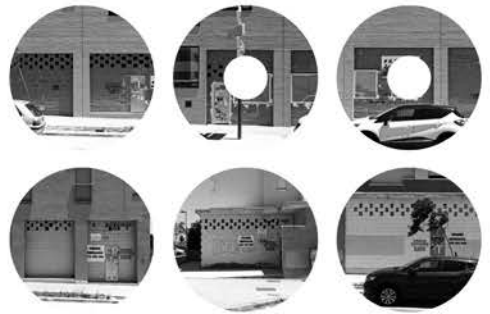


**Palabras clave:** *ensayo visual, capricho, paisaje urbano, fotografía, investigación basada en la práctica.*

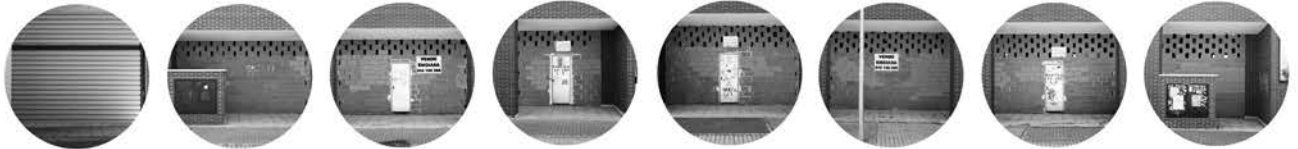
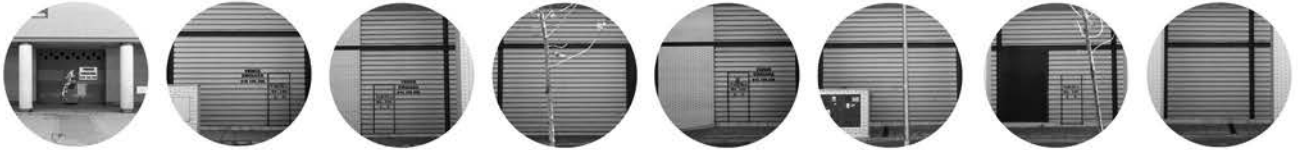
**Keywords:** *visual essay, capriccio, urban landscape, photography, practice based research.*

Caprichos  
EnsancheSur  
2017

Calle  
del  
Mestizaje



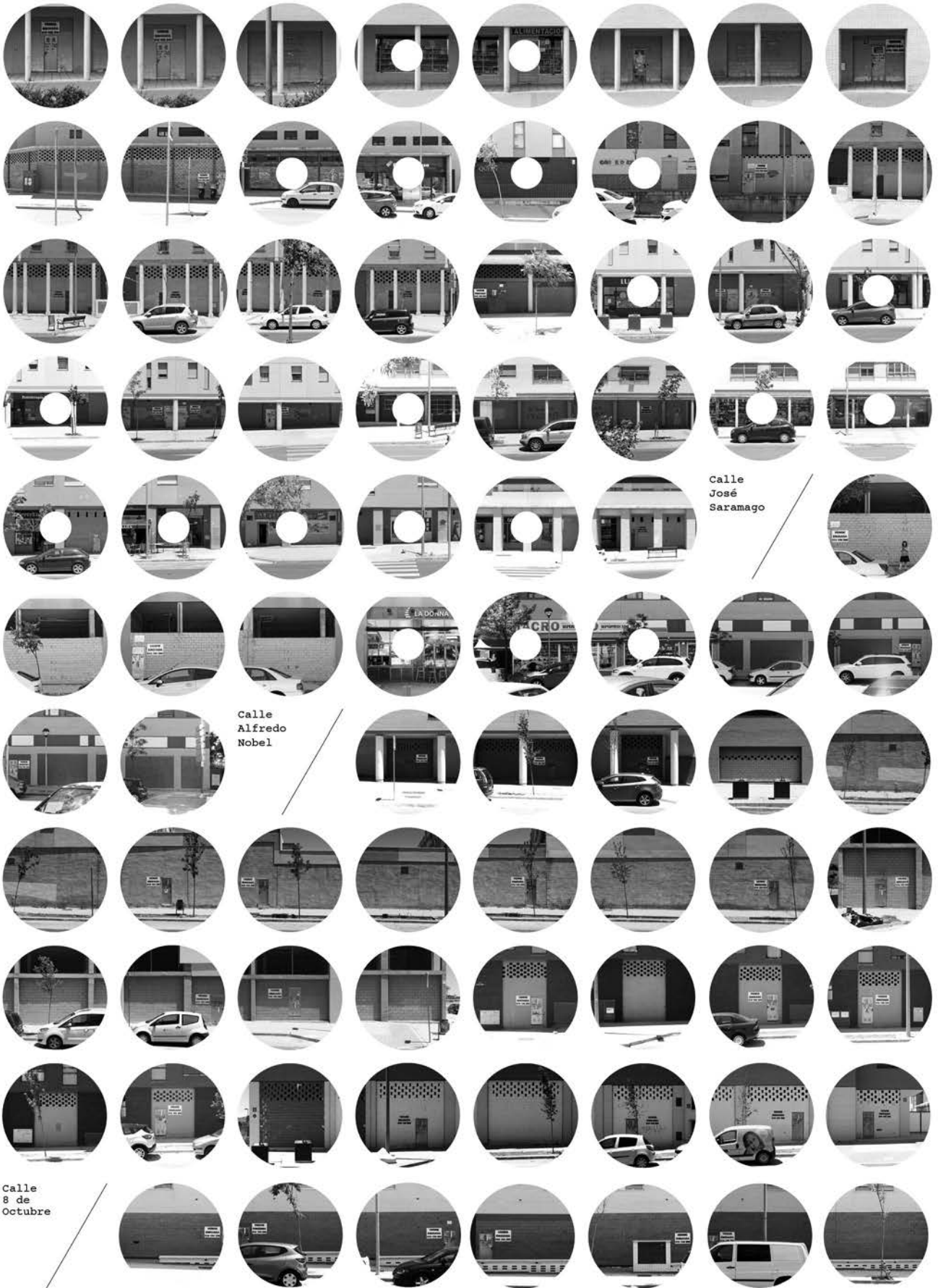
Calle  
Martin  
Luther  
King



Calle  
Pablo  
Picasso







Calle  
José  
Saramago

Calle  
Alfredo  
Nobel

Calle  
8 de  
Octubre



## EUTOPIA Y LOS MUNDOS POSIBLES DEL ARTE

## EUTOPIA AND THE POSSIBLE WORLDS OF ART

**Mariana Unda Setién**

### **Resumen**

Este texto se ha articulado partiendo de las necesidades, conflictos y tensiones que surgen a la hora de enfrentarme a una investigación en arte. Forma parte de un proceso que entra en relación con el concepto de eutopía entendida, tanto desde su concepción literaria como desde su concepción filosófica. Esta eutopía está afectivamente relacionada con la esperanza, emerge en un lugar de encuentro concreto (Red de Educación/ Crianza) y se podría imaginar como estructurándose, a través de conexiones entre personas y movimientos que transforman, no solamente el discurso, sino también la forma de las propias instituciones, “modos extitucionales” (Tirado & Domènech, 2001)

**Palabras clave:** *eutopía, esperanza, extitución, red, educación*

### **Abstract**

The current text is framed as a process of research in Art. This process links to Eutopia, as a literary and a philosophical concept. This Eutopy is related to Hope, it develops in a specific space, lively and dynamic, (education and upbringing network) and it could be guessed as the result of the connections between people and movements, that transform the speeches and the shape of the Institutions, “extitutionals manners” (Tirado & Domènech, 2001)

**Keywords:** *eutopía, hope, extitution, network, education*

mente mortales, es decir, donde nunca poseemos el control «final». No tenemos ideas claras y bien establecidas. Los varios cuerpos biológicos en liza emergen en la intersección de la investigación biológica y de la escritura, de las prácticas médicas o de otro tipo y de la tecnología, tales como las visualizaciones tecnológicas señaladas como metáforas en este capítulo. Pero asimismo invitada en este nudo de intersección se halla la analogía de los lenguajes vivos que se mezclan activamente en la producción del valor literario: el Coyote y las encarnaciones proteicas de un mundo como agente y actor irónico. Quizás el mundo se resiste a ser reducido a mero recurso, porque no es ni madre, ni materia, ni murmullo, sino un Coyote, una imagen para el siempre problemático y siempre poderoso enlace entre significados y cuerpos. La encarnación feminista, las esperanzas feministas de parcialidad, de objetividad y de conocimientos situados se vuelven conversación y códigos en este poderoso nudo en terrenos de cuerpos y significados posibles. Aquí es donde la ciencia, la fantasía de la ciencia y la ciencia ficción convergen en la cuestión de la objetividad del feminismo. Quizás nuestros deseos de responsabilidad, de política, de ecofeminismo, terminen por visualizar de nuevo el mundo como un engañoso codificador con quien tenemos que aprender a conversar.

¿Cómo es posible tomar el sí por respuesta? -Preguntó él a su vez- El sí no es más que una ficción, un pensamiento positivo. Los hechos, los hechos fundamentales y definitivos, son siempre no. ¿El espíritu? ¡No!, ¿El amor? ¡No! ¿La sensatez, la significación, el logro? ¡No!. (Huxley, 1962, p. 398).

-Sí, a un lado la ciencia. Utópica y visionaria desde el principio. La forma de su esperanza siempre apuntó hacia objetivos y horizontes muy lejanos. Extrañas religiones. Pero la alternativa a la nada no tiene por qué ser la visión única. Hoy por hoy prefiero otro tipo de ciencia ficción para ser un poco más utópica. Existe un lugar entre el pensamiento y el silencio, la memoria y el deseo. Entre la música y los estómagos, habita una esperanza sin finalidad. Afecto que afecta, impresión, ¡eutopía!. Una esperanza que espera en el ahora. Me gusta especular desde aquí. En la esperanza no estamos solas. Es el lugar de los sin nombre. Aquellas que quedamos agarradas a dos postes, las personas que no hicimos cumbre por detenernos a contemplar la fisionomía de un caracol. También conocemos el no, aprendimos mucho sobre esas cuestiones. A veces, le abrimos la puerta. Pero mientras unas intentan alcanzar la inmortalidad, la divinidad y esa felicidad ilimitada, otras hemos preferido estas dosis ilimitadas de felicidad limitada. Nuestra esperanza, la “otra”, las otras esperanzas y todas sus potencialidades, actualizan su pasado en el presente y... Estoy contigo MasSuMi<sup>1</sup> (Massumi, 2005) “avanzan jugando con las limitaciones no evitándolas, porque cierta incertidumbre otorga cierto sentido de potencialidad a cada situación. Esta esperanza empieza a ser algo distinto del optimismo, sin ser lo opuesto al pesimismo. Es la experiencia en curso de un determinado momento cotidiano. Se trata de estar justo donde se está más intensamente, porque la pregunta sobre cuál es el siguiente paso intimida mucho menos que la de cómo alcanzar una meta más lejana”. Acepto el mundo y lo uso, utilizo todo lo que hago, todo lo que sucede, todas las cosas que veo y toco y gusto como otros tantos medios para una liberación. Asumimos riesgos, nos permitimos cometer errores y no desesperamos porque sabemos que las cosas no tienen que ser necesariamente como han sido siempre, porque ya empiezan a ser algo diferentes en este lugar. Siempre estamos experimentando. Dando la vuelta a nuestras limitaciones, estas aparecen transformadas en ciertos grados de libertad. Este lugar, en el que el pensamiento es anterior al lenguaje, puede cambiarte, expandirte y desplegarse. Soñamos con poder reconciliar, combinar lo mejor de los dos mundos. ¡Mejor aún!. De todos los mundos, de los mundos de potencialidades no realizadas. Una ambición totalmente imposible de cumplir. Pero jugamos. Jugamos por el juego mismo, como una niña. Pero esta niña es el orden de todas las cosas, es el mundo el que mira a través de sus ojos.

DIS/U/EUTOPIA. 2018

1 Massumi Cita procedente de la sesión impartida por Usoa Fullaondo “Ocurre Que” extraída de los “Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo”. Navegar movimientos. Conversación de Mary Zournazi con Brian Massumi”. 2015. Fuente original: Espinoza,1677: pp. 184-188. Durante el seminario “LaSIA, el lugar del sujeto en la investigación artística” 2017-2018.





*Proceso de recuperación de la duna de Gorliz. 2017-2018.*

Caminamos sin rumbo fijo, despacio porque en cada paso se abren mil mundos posibles.

A la derecha la gran masa azul cortada por una l3nea infranqueable.

Ella prefiere no mirar en esa direcci3n. Aqu3 y ahora, me dice.

El mar penetra en la arena y la duna en el bosque difuminando todos los l3mites.

Ahora, el verde penetra en nuestras retinas.

Sonido de txalaparta, madera contra madera, los ni3os construyen espacios habitables entre las ramas.

Un ente arb3reo se inclina hacia la peque3a. Las dos conocen el mismo lenguaje. Yo un d3a lo olvid3, pero escucho atenta. No con los o3dos.

Creced. Creced, pero no lo hag3is en direcci3n vertical. Escarbad bajo la tierra y rescatad ese futuro que un d3a se dej3 olvidado.

Aqu3 y ahora, porque ahora todo es posible.

Son las diez de la noche y ya me espera al otro lado de la sala. Cuando me coloco frente a él, activa un ronroneo para posteriormente dar un salto con una mirada conquistadora desde ninguna parte. Siempre me observa fijamente desde alguna altura. Cree que soy como él, y seguramente en gran medida, lo sea. Me explica que los organismos somos sinapsis, memoria, razón, geometría, código, imágenes, datos, genes, neuronas, hormonas. Objetivos “indeseables” que todos desean. Yo, reducida a un órgano, a una oreja, a una máquina. Piensa que la vida consiste en procesar datos, y es que no se puede experimentar algo si no se tiene la sensibilidad necesaria. Ojo cíclope, ojos vagabundos que, siendo incapaces de dar sentido, desconectan la inteligencia de la conciencia.

En nuestro encuentro de hoy, le anunciaré un vuelco que quizá nos permita mirar desde otro lugar. Dibujaré espacios desterritorializados, deslocalizados. Otra topología. Estableceremos una colaboración afectiva que a su vez me otorgará un derecho; el de prestar atención a los detalles, emociones, sensaciones, pensamientos. Al murmullo común, zumbido colectivo. Zumbido que él despliega a través de todo el espacio. Murmullo que él contiene y expande.

Ahora es posible escuchar la voz de todas las personas creando sentidos. Porque solo nosotras somos capaces de imaginar estos lugares. Nos comportamos según una cálida lógica social, enjambre. Configuramos un espacio de vecindades inmediatas y de experiencias compartidas, de potencialidades y multiplicidades. Cierta jerarquía se hunde y así el saber aparece, ofreciendo dignidad a las modalidades de lo posible, dejando paso a una nueva razón que acoja al relato y a la conciencia.



**Bibliografía:**

**Bloch, E.** (1947). *El principio esperanza*. Madrid: Editorial Trota

**Cauquelin, A.** (2015). *Desde el ángulo de los mundos posibles*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.

**Déotte, J.L.** (2007). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.

**Harari, Y. N.** (2015). *Homo Deus. Breve historia del mañana*. Barcelona: Debate.

**Haraway, D.** (1991). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Catedra.

**Huxley, A.** (1962). *La Isla*. Buenos Aires: Edhasa.

**Mumford, L.** (1922). *Historia de las utopías*. Logroño: Pepitas de Calabaza.

**Spinoza, B.** (1677). *Ética*. Barcelona: Ediciones Orbis S.A.

**Tirado, F & Domènech, M.** (2001). Extituciones: del poder y sus anatomías. *Política y sociedad*, 36, Madrid (p. 191-204).



LA IMPROVISACIÓN EN BERTSOGINTZA  
DESDE EL PROYECTO *OHOLTZA*

THE IMPROVISATION IN BERTSOGINTZA:  
THE CASE OF *OHOLTZA* PROJECT

**Beñat Krolem**

**Resumen**

*Oholtza* (tarima) es un proyecto de investigación artística que propone variables constructivas, móviles y articulables que proveen de un lugar de acción al bertsolari. Es un juego de improvisación doble, en donde lo oral y lo visual comparten tiempo y espacio.

Este estudio parte del análisis de la relación del proceso creativo del bertso y la actitud corporal del intérprete sobre la tarima para proponer nuevos campos performativos a través de la esculturización del bertsolari.

**Palabras clave:** *improvisación, bertsolari, esculturización, campo de acción, juego de rol.*

**Abstract**

*Oholtza* (platform) is an art research project that proposes constructive, mobile and connectable variables that provide with a playground for the bertsolari. It is a game of double improvisation, where oral and visual share time and space.

This proposal analyses the relationship between the creative process of the bertso and the physical attitude of the performer's body on the platform in order to present new performative fields through the sculpturalization of the bertsolari.

**Keywords:** *improvisation, bertsolari, sculpturization, playground, role-playing game.*

## BERTSOLARIA

*Bertsogintza* o creación de *bertsos*<sup>1</sup> es un arte oral, en euskera, ubicado en Euskal Herria que se caracteriza por su proceso de improvisación. Aunque también existan los denominados *bertso paperak*, bertsos creados con un tiempo más prolongado de atención, o bertsos previamente memorizados, el bertsolari, hoy por hoy, es principalmente reconocido en su estatus por su carácter y habilidad improvisadora de bertsos. En palabras del bertsolari Andoni Egaña, “*el bertsolari es una persona que expresa sus ideas y pensamientos ante un público. A menudo somos un personaje, lo interpretamos porque así nos lo exige quien lanza los temas.*” (Altuna, 2011, 05:17’). Para ello utilizan la tonada<sup>2</sup>, la métrica<sup>3</sup> y la rima<sup>4</sup>, todo ello sin ayuda de ningún instrumento, canta a capela, siendo ésta una de las diferencias que tienen respecto a otros improvisadores orales de otras culturas.

Andoni Egaña recalca acertadamente que una de las partes a tener en cuenta es, precisamente, el filtro creativo que es el propio bertsolari (Altuna, 2011, 05:50’). A pesar de los diferentes roles, situaciones o encrucijadas de ejercicios que se le propongan, siempre habrá un proceso subjetivo de asimilación y filtración. El interés del público en este arte oral es precisamente saber que dentro del rol desde donde canta el bertsolari se proyecta una visión que es él mismo. La forma, el cómo y el modo de fluir (*flux-flow-flowing*) conforman la voz que elige. Como si la luz arrojada traspasase un punto de un prisma refractando los colores, el bertsolari lanza al público las uniones y conexiones de ideas, pensamientos, palabras, fonemas, sonidos, imágenes... El público no solamente las recibe, sino que es traspasado por esta luz. “*Es un juego interesante*”, explica Egaña (Ibíd., 06:03’).

Hay que tener en cuenta que esta visión de la que hablamos es la que conocemos principalmente hoy en día. Este arte oral procede de un lento desarrollo hasta llegar a dichos parámetros, pasando por varias etapas históricas y sociales, que han permitido cambios en esta tradición oral.

Es difícil datar la antigüedad de este arte, pero los primeros documentos que hacen alusión al mismo datan de finales del siglo XVIII, aunque en 1452 el Fuero Viejo de Vizcaya cita unas menciones prohibitivas sobre el canto de las *profasadoras* (Maialen Lujanbio, en Altuna, 2001, 24:34’). Las *profasadoras* eran mujeres que cantaban en los entierros, bodas, bautizos... (Ibíd., 24:45’) Podría ser un lejano origen del mundo del bertsolari.

## UN PROCESO PARA/HACIA EL INSTANTE Y EN/DESDE EL INSTANTE

Hoy en día, en una sociedad global regida principalmente por la inmediatez y la información inminente, el bertsolari se mantiene aún, como improvisador-pensador, en una orilla opuesta donde su comprensión sobre los conceptos *inmediato*, *inminente* y *presente* difieren y circulan en otros parámetros.

Para el bertsolari la improvisación es fruto de un proceso vital de gestación, recopilación, recolección y maduración artística, para luego, más tarde, crear en el instante y con el instante. Trabaja para/hacia el instante y en/desde el instante. Es un arte de tiempo y presencia (espacio-tiempo), una performance que

1 Bertso: a diferencia del verso o verse, no es una línea de una estrofa, sino la estrofa entera. (Garzia, 2012, p.9)

2 Tonada: las tonadas que utiliza tienen tres orígenes; melodías tradicionales, melodías modernas coincidentes en métrica y melodías confeccionadas expresamente. (Garzia; Sarasua; Egaña, 2001, p.86)

3 Métrica: el bertsolari nunca cuenta las sílabas mientras improvisa. El bertsolari sabe perfectamente a qué paradigma métrico pertenece la tonada que ha escogido para improvisar. Cada estrofa dispone de un número preestablecido de puntos y estos puntos, a su vez, constan de un número determinado de sílabas. (Garzia; Sarasua; Egaña, 2001, p.87)

4 Rima: la rima es siempre de un mismo grupo y se valora mucho su grado de consonancia. Gracias a este criterio se rige el valor de riqueza de una rima. (Garzia; Sarasua; Egaña, 2001, p.96)

es limitada por una duración indefinida (es por y contra el tiempo) pero, en definitiva, es marcado por el minuterero del vértigo del silencio. Es el silencio provocado por la espera de los oyentes que le lanza a cantar. Es en el atronador momento de contemplación del público donde la espera del bertso le obliga a saltar al canto. Es probablemente la imagen que menos ha cambiado en el transcurso de este arte oral improvisado: el tiempo de pensamiento del bertsolari, la contemplación de su proceso creativo en sus adentros y la espera del canto mismo.

Dentro de este acto que podemos concebir como performance encontramos lo que denomino la *esculturización del pensamiento del bertsolari*, es decir, la potencia o forma física del pensamiento del bertso corporeizada visualmente por el bertsolari, similar a otras artes orales como pueden ser el flamenco y la corporeización del grito de entonación y el llanto-lamento o el grito jondo. Cada gesto y movimiento es parte del grito, son llanto, donde el cantaor flamenco se funde en su expresión corporeizándolo y dando a luz al cante. El escultor, al igual que el bertsolari o el cantaor, da forma, conforma, vislumbra... El artista-investigador David Pavo Cuadrado afirma que *“como el cantaor, flemático, entra el escultor a la escultura: aclarándose las manos, entonándolas en el deseo de ir haciéndose con la cosa, reconociéndola. Esta fase inicial, lejos de ser preparatoria para entrar a la ejecución, forma parte del proceso creador mismo, pudiendo considerarse el equivalente al grito de entonación en el cante”* (2016, p.23).

Podríamos decir que el bertsolari es un modelador del vacío. Conformar pequeñas uniones y salta activando todo lo demás que no nombra. Es el salto de cada hueco lo que une el oyente. El antropólogo Joseba Zulaika ya lo advertía cuando explicaba *“lo que cuenta el bertsolari es tan importante como lo que no cuenta”* (Altuna, 2011, 07:53). Tiene la capacidad de encuadrar en negativo y conformar en cada oyente el bertso. Es su aparente austeridad estructural lo que golpea al oyente. El bertso se rebela como un rompecabezas, que a pesar de las peculiaridades y detalles de cada bertso y cada bertsolari, produce un orden y un encadenamiento de ideas, de piezas, de piedras que proyecta; constituidas como impactos de imágenes, sensaciones...

Jorge Oteiza escribe en su libro *Quousque Tandem...!*

La técnica del auténtico bertsolari es desandar con claridad (poco a poco y de aquí y de allá) ese camino en el que se fueron oscureciendo los sucesos pasados con su realidad y sus ideas, y que la oscuridad (la del tiempo, la del olvido) fueron guardando. La técnica del bertsolari es que está delante de todos y desaparece en su realidad interior (...) como si nos fuera enviando sus sentimientos e iluminaciones, como si fuera desandando las sombras y descubriendo, recuperando las cosas en nuestra alma interior con ese ritmo continuo e incoherente de las olas, en apariencia incoherente, que su estilo continuo, empalmado y libre (que ya no precisa razonar) que se reitera sin repetirse, sucesivo, largo, llano, recitado, lento y breve, multivaliando, elíptico, siléptico, topológico (cambiante), insistido, fluyente, atónico y antifonal, automático, reversible en su movediza e irreparable dirección natural. (2009, 22-23)

Podríamos imaginar que el bertsolari contiene en su interior un almacén que es, a su vez, cobertizo y depósito, donde guarda a lo largo de su vida consciente (porque lo practica y lo estudia; trabajo de campo: cuadernos, ejercicios, *bertso-eskolak*...) e inconscientemente todo un repertorio de palabras, imágenes, sensaciones, historias, lecturas, ideas, argumentos, sonidos... Como cualquier otro creador se zambulle en él para crear. Tiene dos características que considero certeras en su técnica compleja, que va perfeccionando en su *escultura de palabras*: la aparente sobriedad y sencillez del bertso (no poder decir mucho porque el espacio es el formato) y su golpe de martillo del final (el final del bertso como explosión de todo el discurso artístico realizado en/durante el bertso).

La clave de la estructura del bertso es el final como principio, es decir, lo primero que piensa el bertsolari suele ser el final, de esa manera logra un camino, un montaje de ideas que se dirigen a su fin, que él conoce

pero el público no. La rotundidad de esta técnica, en cuanto a la transmisión y comunicación se refiere, es plena, logrando en su público una atención mayor. Su desenlace se rebela con fuerza apoyándose, apuntalándose, atándose, resbalándose y chocando en lo anterior (incluso cuando el bertsolari no queda satisfecho con su final). Cito unas palabras de Georges Didi-Huberman de sus escritos sobre la poesía brechtiana donde podría reconocerse también el orden del bertsolari: “No se muestra, no se expone más que disponiendo: no las cosas mismas -ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo-, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos. (...) a dysponer<sup>5</sup> las cosas, a desorganizar su orden de aparición. Una manera de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que disponiendo primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás” (2013, p.77).

La actividad improvisadora es algo innato en el ser humano, no en cambio la capacidad de creación de la estructura de un proceso oral, que es aprendida y ensayada, es decir, nosotros podemos hablar improvisando el contenido, así como la unión de las frases para significar, pero no improvisamos la capacidad estructural, léxica y gramatical, que nos rige como hablantes de una lengua concreta. La improvisación siempre se guía en unas líneas estructurales, unas condiciones, leyes o límites, más o menos definidas, donde gracias a ello se trabaja improvisando. Es el aprendizaje de esos límites lo que permite el salto a un riesgo previsto y activa una alerta a la hora de crear. La improvisación, como bien afirma Stephen Nachmanovitch, “no es actuar desenfrenadamente, sin razón o al azar, sino más bien receptividad y presencia. La pregunta es ¿Se puede enseñar la improvisación? (¿Se puede enseñar a improvisar?) ¿Se puede enseñar ese tipo de sensibilidad y receptividad a la información que ingresa en esta habitación, en este momento y en este ambiente? Sí, definitivamente puede enseñarse. No es que pueda enseñarse en el sentido de: “mira, toma toda esta información para que la memorices...” Es más “dejar salir” que “enseñar”. Es una capacidad que poseemos cada uno de nosotros. Se trata de “permitir”, se trata de facilitar el espacio para que un grupo de personas sea consciente de una habilidad que ya posee, de dejar salir información que ya se tiene, y que puedan interactuar de una manera interesante y con relación a ese momento específico” (Daquila, 2009, 2:34’, 0:16’).

## UN PROCESO PARA/HACIA EL ESPACIO Y EN/DESDE EL ESPACIO

En su evolución la bertsogintza ha pasado por muchos estados y disposiciones, donde ha ido encontrando traslados, acercamientos, aglutinamientos, concurrencias y agrupamientos de lugares y espacios diferentes donde practicar/performar este arte oral.

Si sobre-voláramos rápidamente a ojo de águila los diferentes espacios donde el bertsolari cantaba bertsos, podríamos trazar una ruta, más o menos dibujada, desde donde lograríamos observar la casa o el *baserri*, quizá como lugar primario de actuación<sup>6</sup>. A lo largo de su historia podríamos documentar que el ecosistema propio del bertsolari se encontraba principalmente en las sidrerías, las tabernas y las posadas, así como la calle, la plaza, frontón, teatro, cine o la iglesia que eran también lugares concurridos por esta práctica artística.

La realidad de esta expresión oral cambia su curso hacia la tarima y, por consiguiente, la profesionalización de la figura del bertsolari, creando la primera edición del *Campeonato de Bertsolaris de Euskal Herria* gracias

5 Dys-poner las cosas sería por lo tanto una manera de comprenderlas dialécticamente. Pero surge la cuestión de saber lo que hay que entender aquí por “dialéctica”. El antiguo verbo griego *dialegestai* significa controvertir, introducir una diferencia (*dia*) en el discurso (*logos*). (Didi-Huberman, pp. 81-82)

6 Cabe mencionar además que era una práctica artística habitualmente practicada por la mujer, aunque el no reconocimiento de los derechos de la mujer no le permitiera hacerlo de una manera abierta y pública en la plaza.

a un grupo de bertsoaris, entre ellos, José Aristimuño "Aitzol", Manuel Lekuona, Juan Jose Makazaga, Basarri y muchos otros (también se crea un grupo llamado Euskaltzaleak que impulsa este cambio) (Xenpelar Dokumentazio Zentroa, Idokum 2007-2017).

En los años de la dictadura del general Francisco Franco (1939-1975), entre los años 1939-1959 la censura fascista castigó severamente toda práctica de bertsoaritza. Fueron años muy duros donde el bertsolari no podía apenas dar pasos y tuvo que luchar por cada espacio, aun así recorrieron todas las plazas que pudieron. A partir de 1960 se convertirá en una vía reivindicativa contra la represión social, y conseguirá que el mundo de la bertsoaritza aglutine cada vez más lugares y espacios, hasta llegar a hoy en día, donde podemos decir que el bertsolari puede adaptarse a cualquier circunstancia espacial.

Una de las claves para entender esta performance oral es que se trata de una improvisación site-specific. Este tipo tiene una unión muy fuerte con el término presencia y presente (el directo), es decir, las circunstancias concretas del espacio, todo lo que rodea al bertsolari (incluyendo su propio ser-estar), envolviendo en un primerísimo plano el propio público-oyente, y su compleja realidad interior y social como grupo (el acto colectivo), y como oyente concreto (lo individual). La capacidad de amplificar su bertso, a nivel de lectura, reside en entender y tener receptividad a aquello que tiene delante. Consiste en una exploración del espacio, cultivando su atmósfera, cuidando aspectos del discurso con la sonoridad<sup>7</sup> adecuada.

Es su sistema de análisis el que facilita su comprensión personal del espacio. Comparándolo con el concepto musical site-specific en la libre creación musical, Wade Matthews escribe lo siguiente: "A la hora de elegir un lugar, el improvisador site-specific buscará todo menos un entorno acústicamente estéril. Querrá un lugar cuyas características sonoras le resulten estimulantes y le ofrezcan material con el que trabajar. Tocaré, por ejemplo, en una herrería, en una estación de metro, en un bosque o en el claustro de una iglesia. El concierto en sí será un acto de humildad, un esfuerzo por integrarse en la ecología del sitio, ocupando distintos planos en distintos momentos. En uno, puede ocupar el primer plano, jugando con la resonancia del sitio y con cómo ésta afecta al sonido de su instrumento. En otro, compartirá el protagonismo con los ruidos del sitio, por ejemplo estableciendo una interacción rítmica con los ruidos de tren que entre en la estación, o con los del martillo del herrero. En otro momento, ocupará un plano mucho más alejado, creando un contexto que coloque algún ruido de aquella zona en primer plano, otorgándole un sentido distinto gracias a lo que él toca" (2012, pp. 153-154).

En la performance el bertsolari debe ubicarse en un escenario espacial dado y restringido (el lugar concreto, el público que acude...) y, aunque no elige esas condiciones, sigue teniendo la capacidad y habilidad de reestructurar esas circunstancias a su favor.

Esta presencia está condicionada por su posición frente al público, así como por la exposición ante los flashes de la mente delante de un público diverso. Por ello, una de las principales preocupaciones del bertsolari que he podido comprobar a lo largo de mi investigación, a partir de diversas entrevistas<sup>8</sup>, es el feedback del público, la "actio"<sup>9</sup> y, en definitiva, la lucha por la llegada del mensaje, contenido y forma.

7 En este último habría que tener en cuenta la utilización tecnológica de la amplificación sonora que se ha introducido en su mundo con el micrófono y los amplificadores.

8 Las entrevistas se han realizado a bertsoaris de diversas generaciones, en formato semi-abierto, y sigo realizándolas en la actualidad.

9 La *actio* se ocupa de todo lo relativo a la emisión efectiva del discurso. En la retórica clásica, la *actio* era el lugar donde se analizaban los elementos no lingüísticos del discurso: gestos, movimiento, tono e intensidad de la voz, gestión de las pausas, etc. (Garzia; Sarasua; Egaña, 2001, p.240)



## OHOLTZA

He querido construir el artículo como si fuera un bertso: parto de lo hasta ahora escrito y concluyo a modo de golpe final.

*Oholtza*, se traduce como “tarima”, es el nombre de la investigación artística que vengo realizando dentro de mi práctica con improvisadores orales, principalmente centrado en el trabajo artístico con bertsolaris de toda Euskal Herria, aunque en el encuentro *Europa bat-batean, kantu inprobisatuaren nazioarteko topaketa 2016* se realizó también con improvisadores orales de otras culturas: glosadors y repentistas. Se trata de una dinámica de búsqueda en/desde/por la investigación en arte, donde trabajo nuevos parámetros para la creación en bertsogintza, con la improvisación en el arte.

*Oholtza* es una performance donde participan uno, dos o más bertsolaris y lo que denominaremos un improvisador visual, en este caso el autor. Es un proyecto que propone variables constructivas, móviles y articulables que proveen de un lugar de acción al bertsolari. Es un juego de improvisación doble, en donde lo oral y lo visual comparten tiempo y espacio.

La obra se constituye a partir de unas piezas de madera, metal y tela que disponen, a su vez, de un sistema de anclaje entre ellas, que se pueden solapar y enganchar para estructurar esculturas/arquitecturas. Este sistema dota a la performance de un mayor rango de posibilidades y variaciones, permitiendo construcciones variables. Improviso utilizando estas piezas para construir en el mismo espacio temporal, un lugar escultórico/arquitectónico determinado (el tiempo de creación y de exposición es el mismo, al igual que ocurre en la actividad creativa del bertsolari). Al concluir la construcción del espacio escultórico/arquitectónico elijo dos o una posición que marco con mi propio cuerpo de una manera concreta, es decir, articulo mi cuerpo en una posición específica que elijo también en el instante performativo. En ese momento los bertsolaris o el bertsolari ocupa u ocupan el/los lugar/es marcado/s en la posición propuesta, y comienza la labor de creación oral. Este proceso en la performance se repetirá añadiendo o quitando piezas, cambiando y transformando el espacio y la corporeidad de los bertsolaris.

Es una constante metamorfosis escultórica donde los cambios se producen, incluso, en la mitad del bertso, generando cambios que alteran el transcurso del bertso y, por consiguiente, también el proceso creativo del improvisador oral. Nada está sujeto y cerrado previamente. No hay una ruta definida de antemano, solamente el sistema de piezas/material/dispositivo.

Este estudio parte del análisis de la relación del proceso creativo del bertso y la actitud corporal del intérprete sobre la tarima para proponer nuevos campos performativos a través de la noción de *esculturización del bertsolari*. Los estudios escultóricos de Erwin Wurm en su obra *One minute sculptures*, el proceso de la obra Merzbau de Kurt Schwitters o el tablao que se flexiona a través de la interacción del bailar Israel Galván en el film titulado *Israel Galván* (2010) de María Reggiani, son algunas investigaciones artísticas que considero de suma importancia en el transcurso de la reflexión teórica.

Tras varias performances y prácticas artísticas he realizado un análisis donde reflexiono sobre las partes conclusivas que presento bajo el concepto de “ataque”.

**Ataque 1:** Cuándo el/los bertsolari/s ocupa/n el lugar marcado por el improvisador visual ocurren dos cosas que considero de interés.

**1.1** En caso de que haya dos lugares marcados, los dos bertsolaris que participan tendrán que elegir uno de los lugares señalados y tomar esa posición en concreto, aquí hay una decisión que afectará a la construcción del rol y del bertso de cada uno dependiendo el lugar que tomen.

**1.2** Los bertsoaris no están limitados a tomar una posición que acostumbran en este arte oral (generalmente sentados o de pie frente al público; a pesar de que se puedan mover, suele ser un arte corporalmente bastante inmóvil, pues es la técnica habitual, incluso, tomando en cuenta los denominados *bertso-bazkariak* o *acciones experimentales*). Aunque el bertsolari no necesita movimiento para su creación, en la obra *Oholtza* se ve obligado a tomar iniciativas móviles o decisiones que alteran su posición común y tradicional, por ejemplo, cantar tumbado o dando la espalda al público. Evidentemente estas condiciones tendrán consecuencias (altera el sonido, altera el mensaje...) tanto en el canto (cantar tumbado resulta complicado para las cuerdas vocales, el sonido se dirige de manera indirecta al público...) como en el acto performativo (el público se ve directamente más involucrado con la corporeidad del bertsolari).

**Ataque 2:** Gracias al sistema de piezas que se ensamblan y diferentes elementos que toman partida como material creativo, es impredecible saber lo que puede ocurrir.

**2.1** A diferencia de un tema o rol que se le impone, el bertsolari tiene que abordar, desde la libertad creativa, su posición y disposición desde esas circunstancias hacia su creación. Teniendo en cuenta, además, que su lectura escultórica de la pieza performativa, es decir, la lectura desde su imaginación de lo que ve, lo que proyecta, se verá afectada por la respuesta del otro bertsolari. Por ejemplo, lo que un bertsolari entiende (figurativamente hablando) por una cama, para el otro puede ser una tumba, y se crea una confrontación que se va definiendo en la propia conversación improvisada (tanto el rol de cada uno, como lo que se dice o cómo lo dice). El público entra también en este triángulo visual, porque el oyente además de oír ve, y realiza una construcción visual en su cabeza (se crea un debate en susurros en el público: “es como si fuera...”, “creo que es un...”, “se parece”, “me recuerda a...”). Después el público empieza a esculpir y entrar en la escultura. En una atmósfera cálida se deja llevar por el ritmo escultórico y participa de la experiencia artística. La obra escultórica involucra al oyente, incluso tomando los cuerpos del público como material escultórico y herramienta creativa. Entonces es interesante introducir al público en el interior de la instantánea-compositiva.

La obra también amplía el diverso abanico del público hacia un oyente que no sabe o domina el euskera, donde el contenido del bertso en cuanto al significado se pierde, liberándolo del mensaje. Aun así, la audiencia sigue visualmente y a nivel fonético la pieza artística, utilizando la palabra en euskera como un material diseccionado de su significado y extrayendo hacia afuera su poder fonético-poético.

**2.2** En ocasiones, como improvisador visual, introduzco variaciones y acciones en medio del canto del bertso, lo que obliga a reestructurar y cambiar la dinámica del bertsolari sobre su disposición técnica, y así, el final como principio se puede ver afectado. La alerta en la técnica se multiplica y el juego metodológico cambia los resultados y las reglas procesuales de creación.

**Ataque 3:** Los conceptos comunicación-incomunicación<sup>10</sup>-precomunicación articulan una parte importante del proyecto, sobre todo el cruce dentro de este triángulo. Si el arte es anterior a la comunicación, es decir pre-comunicativo, el hecho de que ocurra una lectura no conlleva trabajar simplemente lanzando información y leyéndola, pues el arte parece deslumbrarse como un estado anterior a la comunicación. A pesar de ello, la preocupación por el contenido, el mensaje y el hilo narrativo-poético del bertsolari, devienen un juego de lenguaje-lengua subversivo, accediendo a lo que socialmente se denomina error de lenguaje o equivocación.

El riesgo parece permitir la creación, muchas veces llena de obviedades visuales y orales, de tartamudeos-visuales y bertsos-rotos-cosidos por el tiritar de la improvisación. El equilibrio sensible combate por la creación improvisada, donde caerse es relativamente sencillo y produce lo que a nivel académico entendemos

10 Ver: Komunikazio-inkomunikazioa del artista Mikel Laboa.

como errores, fallos, debilidades... pero que lejos de herir la performance le atribuyen sus cualidades y enriquecen el acto improvisado.

El proyecto *Oholtza* se está diversificando en performances como *Ejercicios urbanos para un bertsolari* y el proyecto *Gora potoa!* La actividad de la imaginación dibujará los espacios de *Oholtza*, corriendo el riesgo necesario para el cambio y la transformación. Entre la opción del silencio y el estrépito, se extiende el espacio inconmensurable de la idea, que a veces, se torna voz clara y directa, tras su previo paso por los laberintos de la improvisación. "Improvisaremos, nos improvisaremos. Improvisaremos lo que somos y lo que deseamos ser. Crearemos y decidiremos lo que seremos y lo que haremos" (Jon Sarasua, en Altuna, 1:22:16').



Arriba: Esculturas para el proyecto *Oholtza*.

Abajo: Dos variaciones de la obra-performance *Oholtza*.

**Bibliografía:**

**Altuna, Asier.** (2011). *Bertsolari*. Trad: Rodríguez, Eider. Donostia: Txintxua films.

**Daquila, Phil** [Stephen Nachmanovitch] (2009, Mayo 15). Stephen Nachmanovitch - *Improvisation Is* [Archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6ZfgG8B0Y3Q>

**Didi-Huberman, Georges.** (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Trad: Bértolo, Inés. Madrid: A. Machado Libros.

**Garzia, Joxerra; Sarasua, Jon; Egaña, Andoni.** (2001). *El arte del bertsolarismo, realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Donostia: Bertsolari liburuak.

**Garzia, Joxerra.** (2012). *Bertsolaritza*. Donostia: Etxepare Euskal Institutua.

**Matthews, Wade.** (2012). *Improvisando, la libre creación musical*. Madrid: Turner música.

**Oteiza, Jorge.** (2009). *Quousque tandem...!* Iruña: Pamiela.

**Pavo Cuadrado, David.** (2016). El pedestal y la estatua. En: *Egiar Aldizkaria*, Nº 1, diciembre, pp. 23-33.

**Xenpelar Dokumentazio Zentroa, Idokum (2007-2017).** BDB Bertsolaritzaren datu-basea, Xenpelar Dokumentazio Zentroa, Villabona: [bdb.bertsozale.eus](http://bdb.bertsozale.eus).

Recuperado de <http://bdb.bertsozale.eus/es/orriak/get/2-bertsolaritzari-buruz--historia>





## BIOS

**Agirre Egibar, Julen** (Azpeitia, 1984). Arte Ederretan doktorea EHUko Pintura Departamentuan. Bere ikerketa arte garaikidearen *kezken* inguruan biltzen da, ibilbide horretan diziiplina ezberdinetatik igarotzen delarik. Praktika artistikoa nagusiki, marrazkiaren bueltan garatzen du, nahiz eta gero beste diziiplina batzuetara gerturatzeko den. Azken urteetan erakusketa kolektibo zein bakarkakoetan parte hartu du. Hainbat beka eta sari ere jaso ditu, Renoko Unibertsitateko *Center for Basque Studies*-en egonaldi artistikoa egiteko beka edo Euskal Zine Bilerako saria esaterako.

**Asensi, Raquel** (Bilbao, 1989). Licenciada, doctoranda en Bellas Artes por la UPV-EHU. Investiga sobre la influencia de las perspectivas feministas desde los años '70 y '80 en las prácticas artísticas en cerámica. Sus trabajos son interdisciplinarios y aúnan la escultura en cerámica, la acción corporal, la fotografía y la poesía escénica.

**Blasco, Selina**. Profesora de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes UCM. Estudia las relaciones entre prácticas artísticas, diseño y arquitectura; aspectos relacionados con la objetualidad y el llamado “giro material”; museografía y prácticas artísticas que tematizan el museo e investigación artística. Dirige, junto a Lila Insúa, el Grupo de investigación UCM “Investigación, arte, universidad”, ha editado *Investigación artística y Universidad: materiales para un debate* (2013).

**de la Villa Liso, Lourdes**. Licenciada en Bellas Artes por la UPV-EHU (2000). Doctorada con una tesis donde plantea un acercamiento a la función visual desde el punto de vista de la representación artística (2011). Disfrutó de la Beca Predoctoral del Gobierno Vasco (2003-2007). Realizó una estancia de investigación en el CIPEI, UNAM (2014). Ha recibido ayudas a la creación del Gobierno Vasco, la Diputación de Vizcaya y Etxepare. Ha sido artista residente en Bilbaoarte y en el Kunsthaus Bregenz.

**del Castillo, Naia** (Bilbao, 1975). Artista y Master por Chelsea College of Art & Design en Londres. Actualmente es doctoranda y profesora asociada por la UPV/EHU, donde se licenció. Su obra forma parte de colecciones como Maison Européenne de la Photographie de París y Museo Reina Sofía, entre otras.

**Díez Gómez, Alberto**. Graduado en Arte en 2013 (UPV/EHU). Meses de estancia en la práctica artística con trabajo de taller. Máster en Investigación y Creación en Arte (2016), TFM publicado con el título: *Preposiciones para una escritura*. Tesis inscrita titulada: *Estatus y estado de la producción y el trabajo del arte; el papel de la escritura como modo de pensamiento y creación en arte*. Miembro del grupo de escritura de TXT lab (BBAA, UPV/EHU) y del seminario *laSIA*. Miembro de Modelos Operativos Abiertos, actualmente trabajando en la publicación *Arte y Monacato*.

**Espinosa, Ricardo**. Doctorando en la Sección Departamental de Historia del Arte III de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Su trabajo de investigación se centra en la fotografía de paisaje urbano, ha sido publicado en diferentes medios, y presentado en congresos nacionales e internacionales.

**González, Sara.** Artista cántabra residente en Madrid. Complementa su creación artística con la participación en exposiciones, ferias y certámenes, obteniendo reconocimientos como el Premio de Grabado Contemporáneo de la Comunidad de Madrid, el segundo premio del Certamen José Caballero, o la Mención de Honor en los Premios Provincia de Guadalajara de dibujo.

**Jodra, Susana** (Sopelana, 1971). Artista y profesora de Técnicas Gráficas en la Facultad de Bellas Artes, UPV/EHU. Centra su actividad investigadora en la creación de imágenes mediante la multiplicidad y la reubicación. Utilizando la serigrafía aborda temas como el paso del tiempo y el deterioro de las relaciones entre personas y objetos.

**Krolem, Beñat** (Romera del Cerro, Beñat). Licenciado *Cum Laude* en Bellas Artes por la EHU/UPV y University of the West of England, Bristol (2013). Continuó su formación en Cine (2014) y realizó el Máster en Pintura en EHU/UPV (2015). En 2016 fue becado por el Gobierno Vasco para realizar su tesis doctoral. Trabaja como doctorando-investigador.

**Linaza, Veva** (Bilbao, 1973). Veva Linaza es pintora y profesora en el Departamento de Pintura de la Universidad del País Vasco. Su interés pictórico incide en las posibilidades de acercamiento al paisaje tratando de establecer una recuperación y redefinición de los discursos romántico naturalistas. Ha realizado exposiciones tanto individuales como colectivas, y disfrutado de becas como por ejemplo la beca de Creación de la Diputación Foral de Vizcaya o la beca de residencia artística en Bilbao Arte.

**Malla, Salim** (Vitoria-Gasteiz, 1976). Licenciado en Bellas Artes y Diplomado en Ingeniería Topográfica por la Universidad del País Vasco. En la actualidad desarrolla su tesis doctoral basada en el uso simbólico de los sistemas de medida en el ámbito del arte, gracias a una beca FPI en la facultad de BB.AA de la UCM.

**Pérez Goiri, Iker.** Doctor en Bellas Artes por la UPV/EHU. Es codirector y coeditor de la revista de arte *Egiar Aldizkaria*. Publica artículos en revistas especializadas y catálogos de exposiciones, imparte conferencias y realiza tareas de comisariado. Conjuntamente trabaja en el desarrollo de una práctica en fotografía, collage y ensayo visual.

**Rodríguez Pino, Javier Ignacio.** Máster en Producción Artística y actual doctorando de la UPV (Valencia). Sus proyectos han sido presentados en Centro Matadero (Madrid), Flora Ars+Natura (Bogotá), Laznia (Gdansk), 98weeks (Beirut), Bienal SIART (La Paz), Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Santiago), entre otras exposiciones, residencias y premios. Actualmente es profesor de la UMCE (Chile).

**Ruiz Pejenaute, Mikel** (Zumárraga, Guipúzcoa, 1990). Vive y trabaja en Zumárraga. Licenciado por la Facultad de Bellas Artes de Bilbao (2008-2013) y tras realizar el master de Investigación y Creación –en la misma Universidad Vasca (2013-2014)–, entiende su proceso de trabajo como una experiencia pictórica de significado colorista y carácter expansivo.

**Serrano Robles, Iker** (Pamplona - Iruña 1982). Artista – pintor y doctorando en el departamento de pintura de la EHU-UPV. Profesor - artista de la Kultur etxea de Basauri. Coordinador de exposiciones de la Torre de Ariz de Basauri. Comisario puntual e ilustrador de Ciencia Ficción.

**Silva Flores, Viviana** (Santiago de Chile, 1985). Artista Visual, Doctora en Bellas Artes y Master en Investigación, Arte y Creación por la Universidad Complutense de Madrid, postgrado e investigaciones realizadas con dos Becas Chile-CONICYT. Licenciada en Artes y Diploma en Medios Digitales por la Universidad de Chile.

**Sixto Cesteros, Rita** (Trives 1962). Profesora en el departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes (UPV/EHU). Trabaja sobre la dimensión investigadora de la práctica artística. Se interesa por las relaciones entre arte y tiempo, y especialmente por los procesos de observación y memoria, como parte del proceso poético. Coordina el proyecto de investigación titulado *El lugar del sujeto en la investigación artística basada en la práctica*.

**Unda, Mariana** (Leioa 1982). En 2003 termina sus estudios como Técnica Superior en Artes Plásticas y Fotografía Artística en la Escuela de Artes de Vitoria Gasteiz. En el 2007 comienza sus estudios de Bellas Artes (EHU/UPV), desarrollando una línea de trabajo interdisciplinar. En el 2012 cursa el Máster de Investigación y Creación en Arte y presenta su trabajo de fin de máster, “Arte y complejidad”, ese mismo año. Su trabajo relaciona una investigación teórica con la práctica artística. En 2015 recibe la beca de producción en la modalidad de Artes Visuales de la Diputación Foral de Bizkaia. Actualmente desarrolla su tesis doctoral en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco.

**Villalobos, Paloma**. Artista e investigadora en estudios de la imagen y visualidad. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Realiza e investiga imágenes que se preguntan acerca del paisaje natural accidentado, su relato histórico, la geografía que condiciona y los fenómenos naturales. Ha expuesto su obra y trabajo doctoral en América, Europa y Oceanía.

**Youssef, Kinda** (Siria, 1984). Artista e investigadora. Licenciada en Bellas Artes (Universidad de Damasco) y con grado de Master en investigación artística y Creación (Universidad Complutense de Madrid/UCM). Actualmente está realizando un doctorado en la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

**Zayas, Silvia** (León, 1978). Trabaja en los límites de las artes escénicas, el vídeo y la coreografía expandida. Indaga formas de trasladar el lenguaje fílmico de no-ficción a diferentes dispositivos performativos. Actualmente realiza un doctorado en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, dirigido por Esperanza Collado y Aurora Fernández Polanco. Durante 2017-2018 trabaja en *Jumping scales*, un nuevo trabajo de investigación en residencia apoyado por Matadero-Madrid.

**Zubiauz, Imanol** (Zumarraga, 1989). Es Doctorando en Investigación en Arte Contemporáneo, mientras lo compagina con residencias artísticas como Fundación Bilbaoarte en 2016 y Casa de Velázquez en 2017. En su paso por la UPV-EHU ha obtenido la Diplomatura en Magisterio, el Grado en Arte y la titulación en el Máster en Arte Contemporáneo, Tecnológico y Performativo.

COMUNICACIONES  
seleccionadas con motivo de  
JORNADAS SOBRE  
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA  
BASADA EN LA PRÁCTICA

11-12 / I / 2018  
REKALDE ARETOA  
SALA REKALDE  
Alameda Recalde, 30  
Bilbao

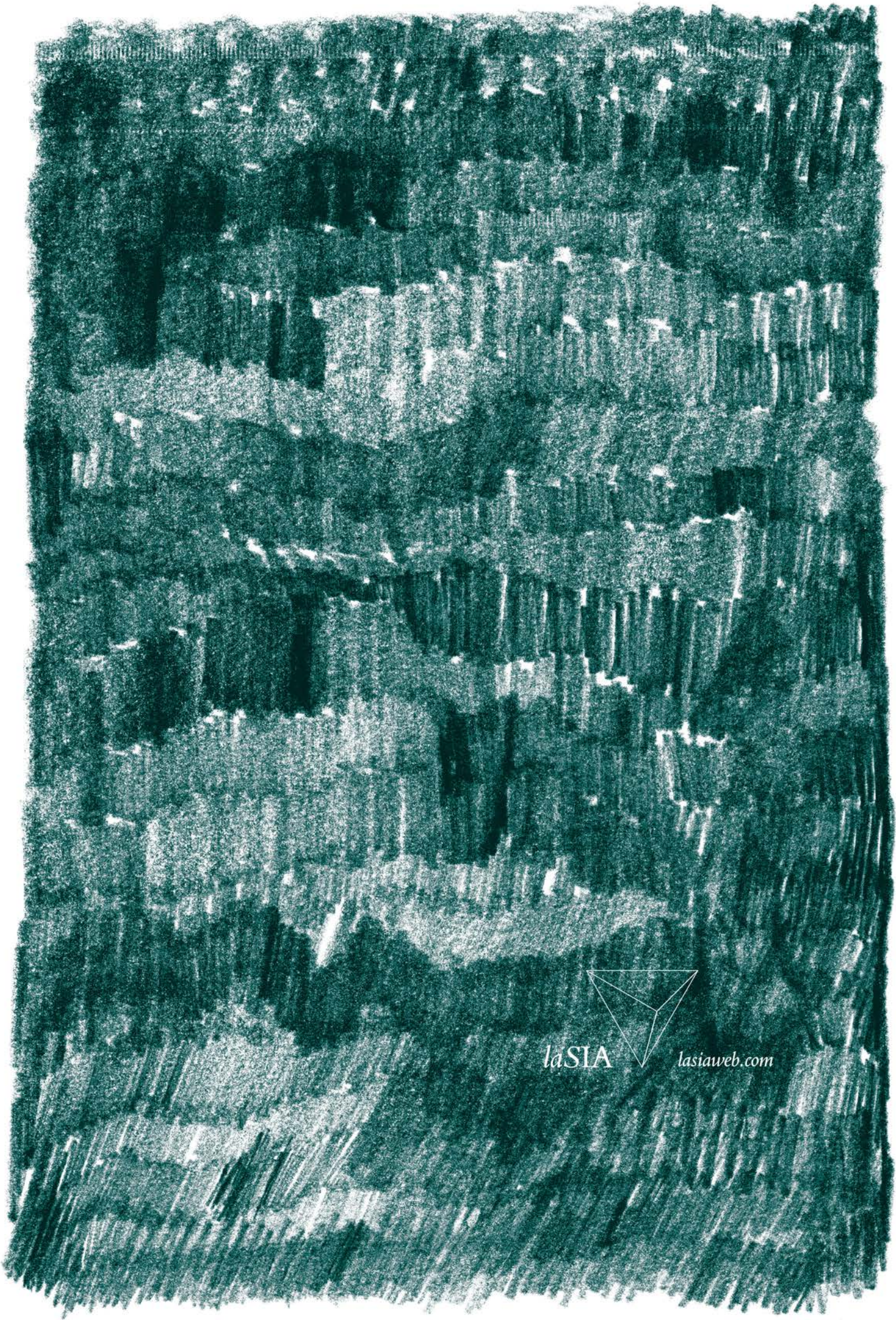
Ediciones *laSIA*

Bilbao, mayo de 2018



<http://www.lasiaweb.com>





*laSIA*  *lasiaweb.com*