

ANTE UN NUEVO FUNCIONAMIENTO DE LA IMAGEN

CONVERSACIONES
CON ANTHEA HAMILTON
Y JUNE CRESPO

DOCTORANDA
NAIA DEL CASTILLO AIRA

DIRECTORES
ANA ARNAIZ GÓMEZ
ISKANDAR REMENTERIA ARNAIZ

Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología
Universidad del País Vasco. UPV/EHU.
2021

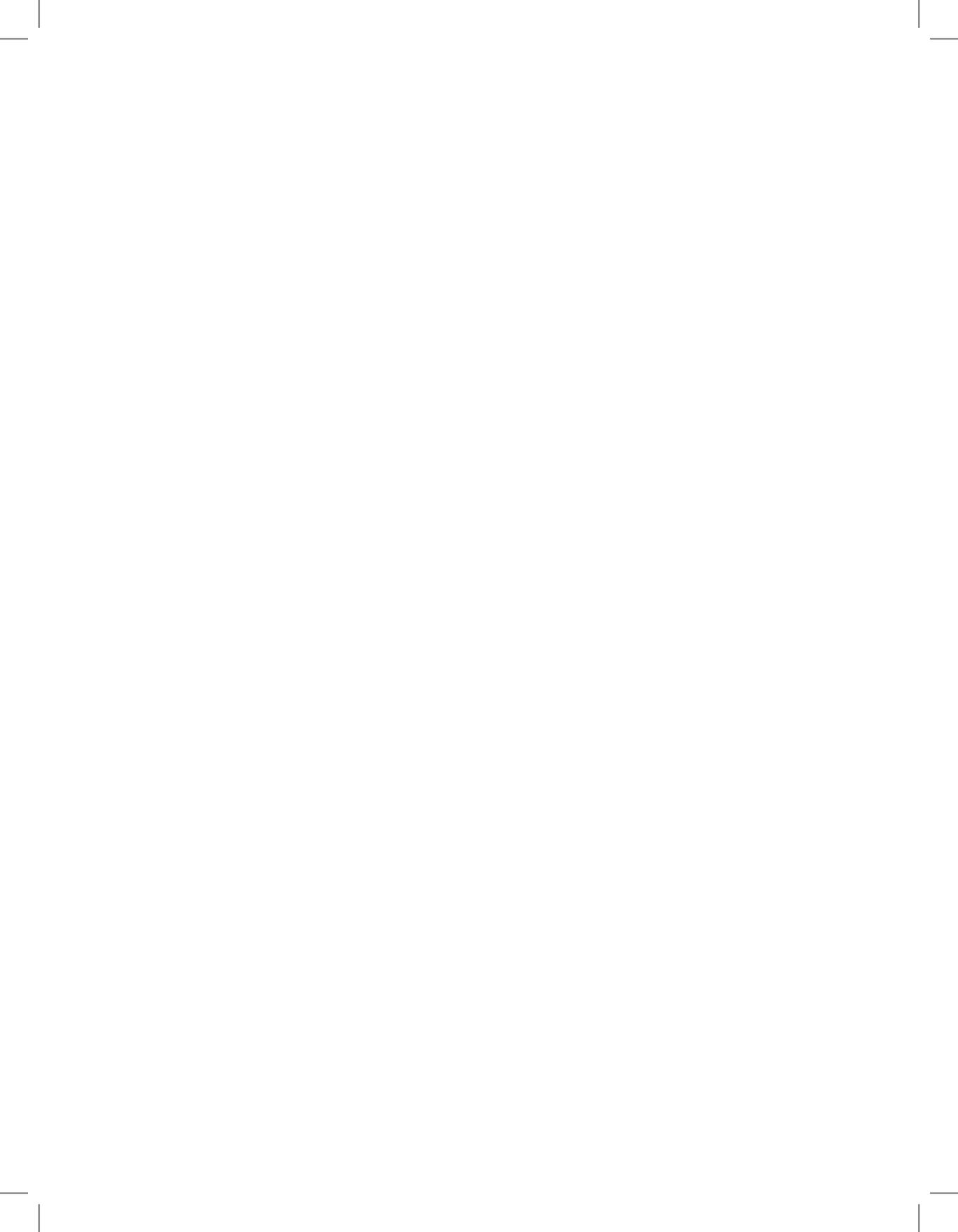






ANTE UN NUEVO FUNCIONAMIENTO DE LA IMAGEN

CONVERSACIONES
CON ANTHEA HAMILTON
Y JUNE CRESPO



ANTE UN NUEVO FUNCIONAMIENTO DE LA IMAGEN

CONVERSACIONES
CON ANTHEA HAMILTON
Y JUNE CRESPO

DOCTORANDA
NAIA DEL CASTILLO AIRA

DIRECTORES
ANA ARNAIZ GÓMEZ
ISKANDAR REMENTERIA ARNAIZ

DEPARTAMENTO
DE ESCULTURA Y
DE ARTE Y TECNOLOGÍA

PROGRAMA DE DOCTORADO
INVESTIGACIÓN EN ARTE
CONTEMPORÁNEO

Universidad del País Vasco. UPV/EHU.
2021



Quiero agradecer a las artistas Anthea Hamilton y June Crespo por su generosidad y disposición al diálogo. A mis directores Ana Arnaiz e Iskandar Rementeria por su dedicación. A mi familia y amigos que por diversos motivos han ayudado en la realización de la investigación.



ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| PARTE 0 | 15 |
| INTRODUCCIÓN Y ADVERTENCIAS METODOLÓGICAS | 17 |
| - EL HACER DE UN SUJETO SITUADO | 17 |
| - FUNCIONAMIENTO DE UNA CONVERSACIÓN | 31 |
| - FUNCIÓN Y ORGANIZACIÓN | 35 |
| | |
| PARTE I | 43 |
| EXPERIENCIAS Y PROCEDIMIENTOS. ACERCA DE OPERACIONES DE RELACIÓN EN EL ESPACIO INTERNO DE LA REPRESENTACIÓN Y EL ESPACIO EXTERNO DEL ARTISTA/PERSONA | 45 |
| 1. LA EXPERIENCIA DEL OBJETO | 45 |
| 1.1 Potencia sin origen ni significante | 46 |
| 1.2 Objetualización, conceptualización y desmaterialización | 48 |
| 1.3 Un territorio autónomo | 50 |
| 1.4 Episteme escópica | 51 |
| 1.5 Fotografía e inconsciente óptico | 53 |
| 1.6 La imagen dialéctica | 55 |
| | |
| 2. MATERIALIZACIÓN DEL ESPACIO DE LA EXPERIENCIA | 57 |
| 2.1 Principio collage y sujeto reversible | |
| Operaciones objetuales y espaciales | 59 |
| 2.2 Operaciones de acción | 65 |
| 2.3 Presencia muda | 68 |

| | | |
|--|---|------------|
| 3. | ANTE UNA NUEVA NATURALEZA DE LA IMAGEN | 71 |
| 3.1 | Representacionalidad | 73 |
| 3.2 | Imagen acto | 74 |
| 3.3 | Hibridación, simulación y apropiación | 75 |
| 3.4 | Experiencia contemporánea. <i>Ante un nuevo funcionamiento de la Imagen</i> | 78 |
| PARTE II | | 85 |
| CONVERSACIONES | | 87 |
| 4. | ANTHEA HAMILTON. LA IMAGEN DEBERÍA ESTAR HACIENDO OTRAS COSAS PRÁCTICAS | 91 |
| 4.1 | Dotar de una imagen a la comunidad | 91 |
| 4.2 | Una forma de estar en el mundo | 99 |
| 4.3 | Lo que ves es lo que ves | 111 |
| 4.4 | La complejidad está integrada en el objeto | 119 |
| 4.5 | Una experiencia por encima de la visualidad | 127 |
| 5. | JUNE CRESPO. ¿CÓMO A PARTIR DE ESTE ACTO, UNA FORMA QUE NOS MIRE? | 139 |
| 5.1 | Frontalidad y trascendencia | 139 |
| 5.2 | Intersubjetividad | 142 |
| 5.3 | Experiencias intermitentes | 153 |
| 5.4 | Grabar y rodear | 158 |
| 5.5 | Liberación del origen | 164 |
| PARTE III | | 169 |
| AUTONOMÍA, INTERSUBJETIVIDAD Y SEÑALIZACIÓN. APROXIMACIONES CONCLUSIVAS PARA TRANSITAR Y “LLEVAR APARTE” | | 171 |
| 6. | AUTONOMÍA | 172 |

| | | |
|---------------------|--------------------------------|------------|
| 7. | INTERSUBJETIVIDAD | 176 |
| 8. | SEÑALAMIENTO | 177 |
| 9. | “LLEVAR APARTE” PARA TRANSITAR | 181 |
| PARTE IV | | 185 |
| BIBLIOGRAFÍA | | 187 |
| 10. | BIBLIOGRAFÍA GENERAL | 187 |
| 11. | BIBLIOGRAFÍA DE LAS ARTISTAS | 198 |
| 11.1 | Anthea Hamilton | 198 |
| 11.2 | June Crespo | 203 |
| 11.3 | Naia del Castillo | 206 |
| PARTE V | | 213 |
| ANEXOS DOCUMENTALES | | 215 |
| 12. | BREVES BIOGRAFÍAS | 215 |
| 12.1 | Anthea Hamilton | 215 |
| 12.2 | June Crespo | 216 |
| 12.3 | Naia del Castillo | 216 |
| 13. | PREGUNTAS PARA CONVERSACIONES | 217 |
| 13.1 | Para Anthea | 217 |
| 13.2 | Para June | 226 |

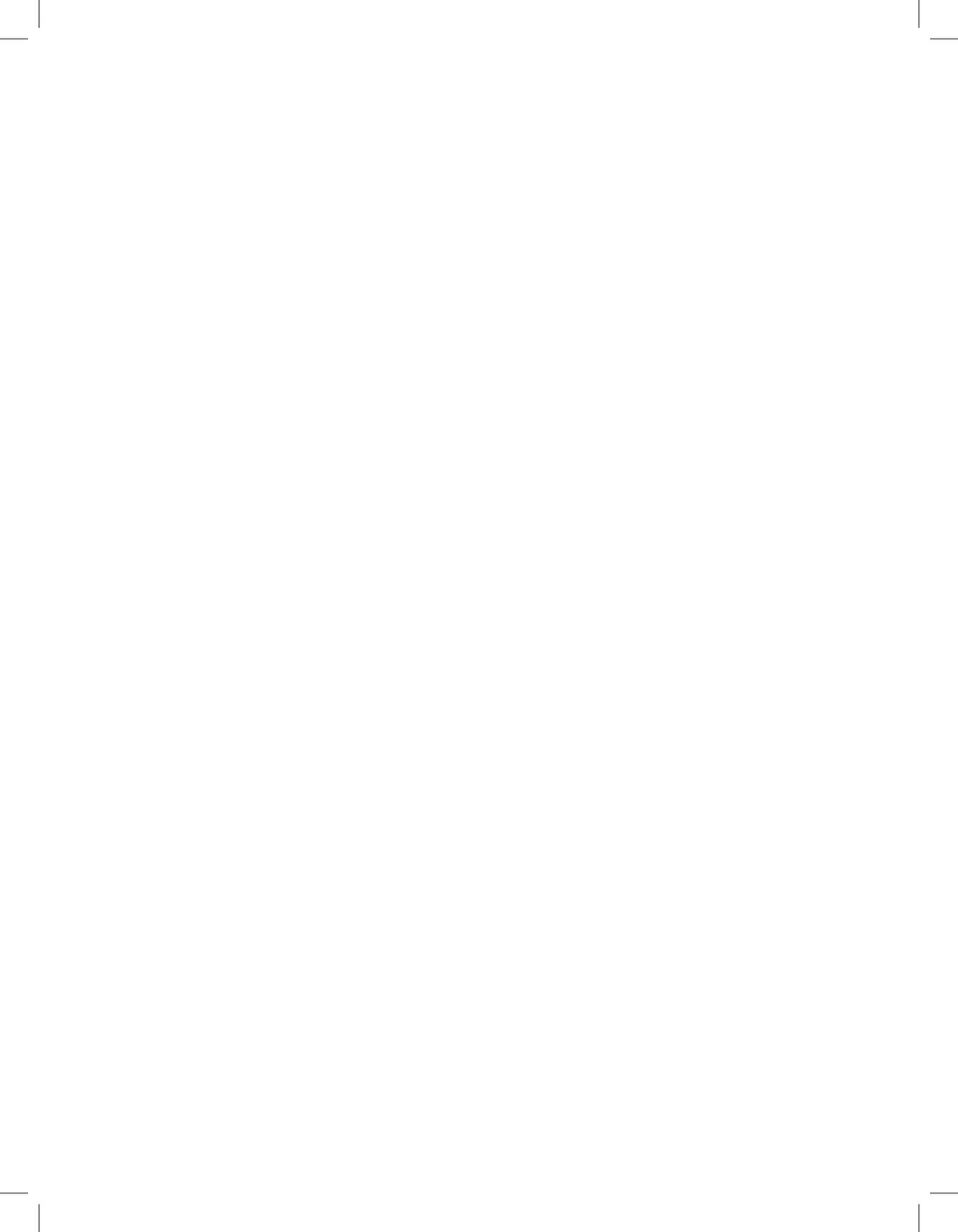




[Naia del Castillo] El jardín. 2005



PARTE 0



INTRODUCCIÓN Y ADVERTENCIAS METODOLÓGICAS

EL HACER DE UN SUJETO SITUADO

Simular, estimular, disimular. La generación posmoderna ha fracasado en la empresa de mantener abiertos los márgenes de la navegación con lo indecible; nos han empujado más allá del límite, desplazando la periferia al centro y dejando que el centro fuera barrido lejos, desequilibrado. En un universo afásico. Nos falta lo sublime, mientras que nos precipitamos de cabeza en el ridículo.¹

En el siglo XXI, la fusión entre los mundos físico, digital y biológico producida por la cuarta revolución industrial así enunciada por Klaus Schwab durante el Foro Económico Mundial de 2016 impacta en diferentes esferas de la vida suponiendo implicaciones a nivel global. En este contexto, el *funcionamiento de la Imagen* no quedará excluido de los cambios en convenciones y modos de relación resultando potencialmente afectado. Se avanza que, desde el lugar (hipótesis) donde aventuramos este texto, entendemos tal *funcionamiento* como los modos, medios o factores fundamentales propios de cada época que son puestos en juego mediante la operación creadora con el fin de alcanzar la *Imagen*, que, parecería encontrarse en situación dialéctica con esa otra imagen en minúsculas la cual supondría el elemento constitutivo, y en circulación, de las tecnologías mediáticas actuales. Así, a lo largo de esta Tesis doctoral distinguiremos imagen e

1 Braidotti, R. (2018). *Por una política afirmativa*. Gedisa. p. 56

Imagen, entendiendo esta última como “realidad en sí misma”², encargada de condensar ciertos aspectos que iremos advirtiendo como propios en arte, a saber: tránsito, acontecimiento y su desvanecimiento, acceso a lo indecible, temporalidad propia, o exceso de sí misma. No obstante, durante su desarrollo se pondrá especial atención a los modos de relación de ambas —imagen e *Imagen*— en la actualidad, cuestión que remite directamente al *funcionamiento de la Imagen* contemporánea.

Desde una perspectiva más metodológica, aunque la noción de *Imagen* podríamos atribuirle a varias de las referencias autorales empleadas, en tanto que cumplen con aquellos aspectos arriba indicados, nunca la utilizaremos de este modo (con cursiva y mayúsculas) cuando los referenciamos, con el fin de respetar y preservar el sentido original de la fuente.

La hipótesis que aquí se plantea establece un contexto de saturación y circulación informativa y/o medial tan excesivo, que cualquier práctica de agenciamiento quedaría abolida por el “sometimiento a la continuidad interminable de la experiencia mediática que nos impele a no ver desfilar nada más que imágenes”³ citando a Juan Martín Prada, provocado en su mayoría por redes sociales y plataformas digitales.

El peligro de verse subordinado por la velocidad y alcance de las experiencias mediáticas amenaza acabar con la distancia crítica subjetiva, necesaria para la realización de la *Imagen*, implicando un régimen de la visualidad que, según José Luis Brea, entre otras cuestiones, está “disociada cada vez más de la exigencia de espacialización y materialización en objeto específico y singularizado.”⁴ De acuerdo con Juan Luis Moraza tal subordinación ocurriría porque:

-
- 2 Fontán del Junco, M., Lebrero Stals, J., Zozaya Álvarez, M., Schmidt-Burkhardt, A., Lima, M., Fleckner, U., Carmona, E., Fundación Juan March, & Museo Picasso Málaga. (2019). *Genealogies of art or The history of art as visual art*. p. 19
 - 3 Martín Prada, J. (2012). *Otro tiempo para el arte: Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Sendemà. p. 94
 - 4 Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico: Del inconsciente óptico a la e-image. *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (04). p. 62.

Mientras el emisor y el propio software predeterminan las distintas eventualidades, el usuario se ve empujado— en nombre de la libertad, de la interacción del “tiempo real”— a restringir su tiempo de reacción para adecuarlo a la simultaneidad del acontecimiento predirigido.⁵

En este sentido, parece ponerse en riesgo “la cuestión fundamental del *acontecimiento*, y con él el vínculo abismal entre realidad y lenguaje, entre representación y representatividad, aquí y ahora, en tiempo y en espacio real.”⁶ Por “acontecimiento” Moraza continúa:

El castellano es explícito, pues “tener lugar” apunta a un acontecimiento, o lo que es lo mismo, a un tiempo. Algo parecido sucede cuando decimos que el tiempo pasa. Cada instante tiene un lugar, y conforme sucede deja de tener lugar (...). Esa borrosidad será la naturaleza propia del tiempo del acontecimiento. El arte se configura conforme suceden los acontecimientos artísticos que tienen lugar conforme se desvanece lo que tienen de acontecimiento.⁷

Esta Tesis doctoral se fundamenta en la experiencia del hacer arte que vengo desarrollando desde el año 2000, junto con el análisis de las obras de Anthea Hamilton y June Crespo mediante conversaciones con ellas. El trabajo desarrolla una exploración reflexiva y de reconocimiento de este “tener lugar” al que se refiere Moraza conforme va desvaneciéndose su contingencia temporal. La tarea deberá dar cuenta de las circunstancias sobre cómo, de manera propia, damos con la *Imagen* en arte, y si este tipo de funcionamiento ha llegado a su límite. Cuanto menos, desde el sentir en la práctica artística propia, el posible fracaso por mantener abiertos “los márgenes de la navegación con lo indecible”⁸, inquieta.

5 Moraza, J. L. (2001). Indifférance. En Llano, P. de, & Gutiérrez Faílde, X. L. *En tempo real: El arte mientras tiene lugar. Fundación Luis Seoane*. p. 169

(Juan Luis Moraza fue profesor en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Ha organizado y participado en diferentes seminarios, cursos y jornadas sobre creatividad y producción artística en la nueva sociedad del conocimiento.)

6 Ibidem p. 145

7 Ibidem p. 146

8 Braidotti, op. cit., p. 56

¿"Cómo" habitamos un espacio? ¿con "qué" y con "quién" lo hacemos?⁹ es el cuestionamiento mantenido durante los últimos 21 años de mi quehacer artístico. Tales preguntas conllevan cuestionarme la relación con los lugares y por ello, revisar la orientación hacia los objetos; incluso, sobre aquellos que se supone no debieran estar allí. La orientación de la mirada es una construcción de la percepción de un sujeto y de un conocimiento del mundo. Condiciona nuestro comportamiento y nos conforma, tanto el cuerpo físico, como el social, en lo que me reconozco insistiendo en un cuerpo que "es donde tiene algo que hacer"¹⁰ que, como indica Maurice Merleau Ponty, es un sistema de acciones posibles:

... lo que importa (...) no es mi cuerpo tal como de hecho es, como una cosa en el espacio objetivo, sino mi cuerpo como un sistema de acciones posibles, un cuerpo virtual cuyo "lugar" fenomenal está definido por su tarea y por su situación. Mi cuerpo está donde hay algo que hacer.¹¹

El cuerpo, considerado un sistema de acciones posibles, es trabajado como obra a modo de "entidad de ser dispuesto en relación"¹² recogiendo la definición enunciada por Ángel Bados para la obra de arte; así como una creación no "ideal que existe con anterioridad a la experiencia"¹³, atendiendo también lo dicho por Rosalind Krauss, aunque lo hiciera en referencia a la obra de Jasper Johns y sobre su rechazo a un modelo psicológico "en el que el yo existe repleto de sus significados anteriores al contacto con su mundo."¹⁴ Sin embargo, el trabajo interesado en la condición humana reconoce un cuerpo constituido por su tarea y su situación, reclaman-

9 Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.

10 Merleau-Ponty M. ([1945] 1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta Agostini. p. 265

11 Ídem

12 Cita enmarcada en el comportamiento diferencial del arte de los años 70, que él denomina "apología del límite" Bados, A. (1993). *La escultura y su imagen*. Tesis doctoral. UPV/EHU. p. 128

(Ángel Bados fue profesor en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, destacando como figura esencial para varias generaciones de artistas, por ejemplo, June Crespo. En el año 2018 le fue concedido el Premio Nacional de Artes Plásticas de España.)

13 Krauss, R. ([1977] 2002). Doble negativo: una nueva sintaxis para la escultura. En *Pasajes de la escultura moderna*. Akal. p. 255

14 Ídem



[Naia del Castillo] Las dos hermanas. 2005

do simultáneamente la interrogación sobre su (re)orientación. Desviar la orientación es pensar sobre los usos inscritos en las prácticas que los producen, lo que supone revisar la dimensión del aparecer, “allí donde se produce la diferencia”¹⁵, situándonos nuevamente en el *funcionamiento de la Imagen*. Respecto al aparecer, según lo citado por De Llano y Gutiérrez, Jacques Derrida apunta que:

... el aparecer, entonces, no se produce sin aparato, en él se hace de repente señalable la presencia o la presentación, ésta se presta a quedar señalada en la representación. Y lo señalable produce un acontecimiento, una reunión consagrada, una fiesta o ritual destinada a renovar el pacto, el contrato o el símbolo.¹⁶

Situada entonces por la praxis que vengo desarrollando, y reconociéndome desde la tarea en la que “mi cuerpo es donde tiene algo que hacer”, el sistema de acciones inseparables de experiencias ya acontecidas que, trazan este modo de “ser donde”, es un movimiento oscilante entre inmediatez y derivación que ocurre por articulación de desplazamientos continuados entre escultura, fotografía y acción, y estaría más próximo al ritual (su intercambio) de la seducción que, según indicaría Jean Baudrillard, su ley es:

... ante todo, la del intercambio ritual ininterrumpido, la de un envite donde la suerte nunca está echada, la del que seduce y la del que es seducido, en razón de que la línea divisoria que definiría la victoria de uno, la derrota del otro es ilegible.¹⁷

15 “el recuento con el objeto (...) que se proyecta en el intervalo de la mediación, allí donde (...) se produce la diferencia (...) fundamental entre el ser y el parecer, entre la traumática experiencia que supone la presencia inmediata de lo real y la lógica de la derivación de sentido a cualquier simulacro.” Llano, P. de, & Gutiérrez Failde, X. L. (2001). *En tempo real: El arte mientras tiene lugar*. Fundación Luis Seoane. p. 12

16 Derrida, citado por Ídem

17 Baudrillard, J. ([1979] 2000). *De la seducción*. Cátedra. p. 28



[Naia del Castillo] Horas de oficina. 2000

De acuerdo con el autor, “*se-ducere*: llevar aparte, desviar de su vía”¹⁸ es sinónimo de desplazamiento. En la seducción los agentes reemplazan sus roles, evidenciando la interdependencia que, aunque las obras realizadas específicamente dentro de esta reflexión daten del 2002 y 2004, sigue siendo una fundamentación importante en mi quehacer en arte. Retrospectivamente, podría decirse que este enfoque es el que mejor se ajusta al modo de ser creadora e investigadora, ya que plantea “un juego del orden del signo, y es quien gana a largo plazo porque es un orden reversible e indeterminado.”¹⁹ Trabajar sobre y desde la seducción es admitir la interdependencia, pero también apostar por la reversibilidad, cuestiones estas que desafían el monopolio de los órdenes establecidos. Baudrillard postula que “Toda estructura se acomoda a la inversión o a la subversión, pero no a la reversión de sus términos. Esta forma reversible es la de la seducción.”²⁰

Lo interesante de la seducción como enfoque para el trabajo es su objetivo no conclusivo, ya que trata de la reversibilidad y la absorción de los signos; siendo, precisamente, tal intercambio como operación que subyace en la tarea para con lo indecible, lo que me interesa. Aunque “la seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el universo de lo real”²¹ el desplazamiento entre escultura, fotografía y acción circula por territorios simbólicos compartidos, sin desatender las condiciones materiales particulares y procedimentales para operaciones de relación, ya que son cuerpos cargados de presencia por entrega en forma y en situación. Otro aspecto a considerar en tal operatividad reversible es el aprovechamiento de los valores de perversión y engaño relacionados a este concepto de seducción, que ha llegado a compararse incluso con las estrategias del diablo, donde la mujer “ya fuese bruja o amante”²² siempre es la culpable. “La seducción es siempre

18 Ibidem p. 27

19 Ídem

20 Ídem

21 Ibidem p. 15

22 Ibidem p. 9



[Naia del Castillo] Nuevos territorios. 2010

la del mal. O la del mundo”²³ recuerda Baudrillard. Afortunadamente por desdén del concepto, no se le presta suficiente interés, por lo que se le permite trabajar desde aquello que queda en zonas de poca atención, posibilitando conexiones de otra profundidad. Coincidimos plenamente con Braidotti, según la cual esta designación histórica de las mujeres como subjetividades sexuadas en femenino puede ser útil, en tanto posicionamiento descentrado y por ello, portadoras de diferencia:

Quizá este posicionamiento descentrado hoy pueda ser útil, porque permite acercar nuestros cuerpos a todas y todos los otros portadores de diferencias, a todas las alteridades medioambientales, animales, maquínicas con que entramos en contacto.²⁴

Así resulta importante preguntarse sobre las políticas de situación, dado que, como sujeto situado en la reversibilidad, definiendo saberse ser en relación. En este sentido, los espacios de múltiples dimensiones siempre me han interesado, entre ellos los descentrados y poco atendidos. El espacio de lo cotidiano, enraizado en la experiencia vivida en lo íntimo es un lugar borroso que, en la práctica propia, se ha trabajado como un espacio abyecto.²⁵ Lo íntimo funciona como un espacio de naturaleza sin límite preciso, lo que permite encontrarme entre lo privado y lo público al mismo tiempo. Como apunta la filósofa Julia Kristeva²⁶ una puede intentar refugiarse en este espacio que es propio del sujeto, para encontrar resguardo de los grupos de poder que alguna vez intentaron controlarlo. Pero al mismo tiempo, tal como explica José Miguel García Cortés²⁷, lo íntimo ocurre en el cuerpo que, respondiendo al control social se da como pantalla, reflejando encuentros de dominación y poder.

23 Ídem

24 Braidotti, op. cit., p. 30

25 Del Castillo, N. (2018): Relaciones entre escultura, fotografía y acción en la práctica artística propia. En Miguel Hernández *Communication Journal*, 9 (2) Universidad Miguel Hernández, UMH. pp. 426-428 DOI:<http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v0i9.247>

26 Véase Kristeva, J. ([1980] 2004). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI

27 Véase García Cortés, J. M. (1996). *El cuerpo mutilado: La angustia de muerte en el arte*. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Museus i Belles Arts



[Naia del Castillo] Cortejo. 2002

“Tan grande como yo, más pequeño que yo. (...) las cosas que son más grandes (...) El entorno no me amedrenta ...”²⁸ es parte de la reflexión sobre los acercamientos espaciales y temporales recogidos por el arquitecto suizo Peter Zumthor en su quehacer relacional y material. Lo enuncia como “Grados de intimidad”²⁹ y “tiene que ver con la proximidad y la distancia.”³⁰ Zumthor crea “espacios imperceptibles de transición entre el interior y exterior”³¹ para no perder la tensión temporal de esos dos polos. La tensión de interior y exterior produce un juego entre lo público y lo privado. Y la seducción debería inducirlo, pero no conducirlo. Un posicionamiento de tal tipo propone que las posibilidades del cuerpo no queden inmovilizadas, ya que la mirada requiere su reorientación y el cuerpo su descentramiento. Pablo Posada acerca de Bruce Nauman escribe: “el trance mismo de variación hace obra.”³² Ciertamente, avanzando el *funcionamiento de la Imagen* de las artistas en conversación, la *Imagen* debería funcionar para nosotras en ese trance de variación para posibilitar el despertar. Operación relacionada con *El libro de los pasajes*³³ de Walter Benjamin, comenzado en 1927 y aún inacabado a su muerte en 1940, quien partiendo de su propia noción de imagen dialéctica produce el modelo del despertar como un despertar histórico, donde los panoramas y los pasajes son de esa época, porque son los residuos,

... de un mundo de ensueño. La explotación de elementos del sueño al despertar es el caso típico del pensamiento dialéctico. Por ello, el pensamiento dialéctico es el órgano del despertar histórico. En efecto, cada época no solo sueña con la próxima, sino que, por el contrario, al soñar, intenta salirse del adormecimiento. Lleva en ella su propia finalidad y la realiza —como

28 Zumthor, P. (2009). *Atmosferas: Entornos arquitectónicos: las cosas a mi alrededor*. Gustavo Gili. p. 53

29 Ibidem p. 49

30 Ídem

31 Ibidem p. 47

32 Posada Varela, P. (2017). *A contracuerpo: Bruce Nauman y la fenomenología*. Brumaria. p. 38

33 Véase: Buck-Morss, S. ([1989] 1995). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (1. Aufl). Visor.



[Naia del Castillo] Diálogo II. 2001

ya lo percibió Hegel— por la vía de la astucia. Con el desmoronamiento de la economía de mercado, empezamos a ver los monumentos de la burguesía como ruinas mucho antes de que se derrumben.³⁴

En la actualidad, no parecería factible la utilización del modelo del despertar, dado que, en el ahora continuado, se entiende no queda lugar para ningún tiempo suspendido en el que soñar lo próximo. La inmensa información por la que nos vemos alcanzados parece reclamar la intensificación de la conciencia, que rebosaría ante la ingente cantidad de estímulos repetitivos para responder con reacciones aparentemente individuales. En términos de Braidotti:

La sensibilidad del espectador es perturbada, no tanto por vaciamiento semántico o conceptual, como por saturación total del espacio de su percepción, es decir, de interioridad. El sujeto ya no es concebido según el modelo de propiedad y el ejercicio de una voluntad soberana, sino como flujo de repetición ligado a la facultad de consumo de bienes virtuales y reales. En cierto sentido este régimen de simulacro desprendido de la copia —que Deleuze describe como el fin del platonismo— marca el final de la crisis de la modernidad, pero paradójicamente también su apoteosis. Estamos en la ebriedad del materialismo corpóreo convertido en mercancía, lo que reduce también la identidad a objeto de intercambio.³⁵

A modo de sujeto-artista³⁶ también me siento perturbada por la saturación de la interioridad, el ahogamiento temporal, el desvanecimiento material/espacial, o lo preestablecido en su función de socialización, mercantilización y circulación. Con el deseo de transitar nuevas vías, desde el terreno de la práctica, enuncio las siguientes preguntas de investigación:

¿Por época, a qué dificultades nos enfrentamos los artistas en “la navegación con lo indecible”? ¿En qué medida está sometido el arte a los flujos

34 Durand, R. (1998). *El tiempo de la imagen: Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Universidad de Salamanca. p. 110

35 Braidotti, op. cit., p. 52

36 “El arte es un 100% lenguaje, y un 100% vida (...) es un 100 % gramática, y un 100 % dramática” Moraza, J.L. (1990) *Seis sexos de la diferencia. Realidad y hedonismo*. Arteleku. pp. 51-52

tecnológicos actuales? ¿Ante una práctica vivencial basada en la repetición, la saturación y la circulación donde queda el señalamiento? ¿Es posible desde el arte constituirse diferencialmente como ser en relación si no hay ninguna condición espacial, material o subjetiva diferenciadora? ¿Cuáles son las lógicas operacionales de los artistas ante estos cuestionamientos?

FUNCIONAMIENTO DE UNA CONVERSACIÓN

En posición de artista, investigadora y docente entiendo que las preguntas planteadas en esta Tesis doctoral no pueden ser respondidas desde el aislamiento, por lo que demandando una interlocución técnicamente³⁷ profesional, con objeto de compartir reacciones a comportamientos de época para reflexión de la propia práctica del arte, y quizá, transferible a la de otros. De esta manera, el posicionamiento para la escritura que he ido elaborando, utiliza una voz manifiesta y otra suprimida con la que entrelazarse en los dos testimonios de las artistas contemporáneas Anthea Hamilton y June Crespo.

“No son los saberes los que son transformados; es el sujeto de los saberes”³⁸ indica Michel Serres acerca de los cambios de época. Anthea y June son sujetos de saberes específicos del hacer en arte, por lo que se les reconoce

37 Importa en este punto reinscribir la cuestión técnica enunciada por Ángel Bados para el arte: “Reconociendo a la técnica, en tanto que adecuación instrumental para conocimiento sensible mediante representación, de diversos juicios acerca de las cosas del mundo, y hasta de la misma idea de arte.” Véase: Bados, op. cit., p. 3

38 Serres citado por Albergantini: “Como ha ocurrido con toda nueva tecnología. Es un lugar común entre los historiadores decir que la aparición de la escritura afectó a la ciudad, al Estado, al derecho y probablemente al comercio. Gran parte de las prácticas sociales que heredamos surgieron de la escritura. Para no hablar del monoteísmo, la religión de lo escrito. Es más, cuando llegan el Renacimiento y la invención de la imprenta, se ven afectadas casi las mismas zonas de la sociedad: nuevas formas de democracia, nuevos derechos, nueva pedagogía. Son las prácticas sociales de este tipo las que me parece van a transformarse. Es más, ya están siendo transformadas.” Alberganti, M. (2001, 18 de junio). Lo virtual es la misma carne del hombre. *Le Monde*.

un conocimiento tácito —siempre parcial, variable, complejo y contingente— adquirido en el territorio de la práctica. Por lo tanto, las preguntas de la investigación conllevan una revisión posicionada³⁹ —no objetiva— propia del hacer y, por lo tanto, de sus casos específicos de *funcionamiento de la Imagen*. Se trata de establecer un espacio material de transición entre la multitud de experiencias, procesos y percepciones que hace posible las singularidades, correlaciones o dispersiones del trabajo de un artista. Hacerlo es concebir lo contrario a una producción “conductual interpasiva”⁴⁰ entendida como una de las acciones de reciprocidad de los sujetos en la actual mediación de las redes digitales. Por esta razón, el uso estructural de las conversaciones hace las veces de un cuerpo “que me puede tocar”⁴¹, porque enuncia, exhorta, escucha y, sobre todo, vincula. Experiencias articuladas con lo real de las atmosferas sintetizadas por el ya mencionado Zumthor en sus espacios arquitectónicos.

Para esta revisión, técnicamente ineludible para dar sentido a las preguntas de la investigación, en este punto, se considera, necesario referenciar brevemente el advenimiento inclusivo del estatuto de la diferencia mediante Donna Haraway⁴², con la que anotamos que, una de las marcas distintivas de la modernidad, ha sido la separación entre sujeto y objeto en el modo de vida experimental. Enfoque que ha excluido históricamente un tipo de testimonios de sujetos inestables por su género o raza⁴³, los cuales han sido jerarquizados y por ello, denostados como más corporales que mentales. Cuestión esta de reflexión crítica para los movimientos

39 “Un posicionamiento es un lugar espacial y temporal de coproducción del sujeto, todo menos una instancia relativista. La política de posicionamiento, de los saberes situados, se sirve de la ontología procesal para afirmar la primacía de las relaciones sobre las sustancias.” Braidotti, op. cit., p. 66

40 Brea, (2007), op. cit., p. 158

41 Zumthor, op. cit., p. 23

42 Haraway, D. (2004). Testigo_Modesto@Segundo_Milenio, Extraído de Haraway: *The Haraway Reader*, New York, Routledge: 223-250. [Consulta 15 de diciembre de 2020] Disponible en: https://www.academia.edu/6991115/Donna_Haraway_Testigo_modesto_at_segundo_milenio_Modest_Witness_at_Second_Millennium?auto=download. Traducción de Pau Pitarch

43 Véase Herrero, Y. (2013, 18 de julio). *Yayo Herrero: Propuestas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible*. [video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Eq-jysIgnIs> [Consulta 8 de marzo de 2019]

multiculturales y feministas de finales del siglo XX, ya que saben que el poder se ejerce a través de formas infinitas de diferencia.

Esta aproximación preliminar al rango estructural de las conversaciones propone, a su vez, que la voz de las artistas debe comprenderse desde la posición de “nuevas testigos modestas”⁴⁴, sostenida críticamente con Haraway, por lo que se verán emerger también sus diferenciados modos de experimentar tiempos y lugares, inseparables de la construcción de sujeto mediado por su compromiso con el arte y la especificidad de su saber técnico. La reconfiguración del término “testigo modesto” por parte de Haraway busca,

... hacer posible la aparición de un nuevo tipo de testigo modesto de los hechos en el mundo de la tecnociencia, un tipo más corpóreo, modulado y ópticamente denso, aunque menos elegante (...) Para hacerlo, hay que estar en la acción, ser finito y sucio, no trascendente y limpio. Las tecnologías que producen conocimiento, incluyendo la creación de posiciones de sujeto y los modos de habitar tales posiciones, deben hacerse visibles sin vacilar y estar abiertas a la intervención crítica.⁴⁵

Aunque escribe desde el terreno de la ciencia, Haraway expone una nueva posición de sujeto perceptivo y hacedor de conocimiento, más acorde al sujeto posmoderno. Los testimonios diferenciados de Hamilton y Crespo permiten establecer un lugar “material” para la interrelación, al que se recurre no solo para tratar el proceso en la praxis artística, sino como compromiso estructural para hacer durar la abstracción, la inversión del tiempo o la corporalidad, con la que salir de la presente homogeneidad de la supuesta heterogeneidad.

Braidotti opina que se requieren cambios sustanciales de coordenadas en el posicionamiento actual, y uno de ellos consiste en ser “subjetividad nómada encarnada”, por lo que la coproducción de sujeto ya no se centraría en la diferencia o la vulnerabilidad, sino en la “potencia”. La citamos:

44 Haraway, op. cit., pp. 223-250.

45 Ídem

¿En qué consiste, pues, el sujeto de la afirmación ética? Se trata de una porción de lo viviente, materia sensible activada no por la voluntad de Dios ni por el lenguaje encriptado del código genético, sino por un esencial impulso hacia la vida: *potentia* (y no *potestas*), subjetividad arraigada en la materialidad corpórea del yo. La subjetividad intensiva o nómada encarnada es una entidad transversal: una incesante actividad que pliega internamente las influencias externas, y al mismo tiempo, despliega externamente los afectos. En cuanto unidad móvil en el espacio y en el tiempo, y memoria encarnada, esta subjetividad no es sólo procesal, sino que está también en condiciones de durar a través de una serie de variaciones discontinuas, permaneciendo extraordinariamente fiel a sí misma.⁴⁶

Por esa fidelidad a sí mismas y por proponer la potencia, como se ha dicho, no podemos tomar la voz de las artistas como el origen de lo universal, sino a modo de perspectivas⁴⁷ parciales. Ciertamente, la totalidad no puede experimentarse, aunque insistamos en ello. “La conciencia intensificada de la realidad es algo en lo que sueñan los místicos, pero que no podemos realizar”⁴⁸ adelantaba Ernst Gombrich, antes (1982) del actual problema de la economía de la atención, de la desdiferenciación o polaridad ideológica. Por ello, recogemos con Haraway, porque así lo creemos desde la práctica artística, que “solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva.”⁴⁹

46 Braidotti, op. cit., p. 156

47 Sobre el estilo y el pensamiento crítico encaminado a comprender y no a juzgar, véase el capítulo Neoascetismo en Ciborgs, monstruos y sujetos nómadas en *Ibidem* pp. 75-78

48 Gombrich, E. H. (1987). El descubrimiento visual por el arte. En *La imagen y el ojo*. Alianza. p. 17

49 Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra. p. 326

FUNCIÓN Y ORGANIZACIÓN

La función implícita en las tres partes que organizan esta propuesta de Tesis doctoral supone reconocer precisamente su función estructurante, resultando que la Parte I se resuelve como un aparato contextual que, recoge y sintetiza las nociones clave que vehiculan la cuestión temática devenida de la praxis que vengo realizando en la articulación entre escultura, fotografía y acción, desplegando sus interrelaciones fundamentadas con fuentes críticas y artistas significativos situados en las transformaciones del hacer específico del arte. En la Parte II se sitúan las conversaciones cuya función es vertebrar la información generada por las preguntas realizadas a las artistas Anthea Hamilton y June Crespo. Son preguntas establecidas tras el necesario trabajo de documentación para dar con el *funcionamiento de la Imagen*, noción en la que se fundamenta la investigación. Y la Parte III recoge la cuestión relativa a la discusión establecida entre las dos anteriores para que, de manera ni conclusiva ni relativista, pueda integrarse tal situación en la práctica futura.

Con el objetivo de cumplir su función contextualizadora la Parte I muestra diversas posibilidades en las que el arte ha operado desde la idea de *Imagen* como estructura, pasando por la tensión entre estructura y experiencia, hasta que su condición expandida hace uso de lo híbrido y de lo posmedial como vía de exploración. De esta manera, se pretende enmarcar un *funcionamiento de la Imagen* compartido por las tres artistas, con el cual entablar una posible posición *ante un nuevo funcionamiento de la Imagen* que, de acuerdo con la hipótesis establecida, nos somete a experiencias mediáticas carentes de tensión dialéctica. “La experiencia del objeto”, “La materialización del espacio de la experiencia” y “La nueva naturaleza de la imagen” son los títulos de los tres capítulos que componen esta primera parte. Aunque están expuestos por separado, no pretenden ser estancos, ya que “la permanente adecuación técnica del arte para conocimiento sensible de diversos juicios del mundo”⁵⁰, al que se refiere Ángel Bados, los articula en el terreno de la práctica artística de las artistas referidas.

50 Bados, op. cit., p. 3

De estos capítulos destacaremos el término “principio collage” de Simón Marchan Fiz como operación de relación para dar con la continua transposición y reversibilidad iniciada en modernidad, que sigue vigente en las prácticas experimentales de los años 60-70 del siglo XX, según la misma fuente. Rosalind Krauss indica que el collage permite una exploración sistemática de las condiciones de representatividad que acarrea el signo. La apropiación de fragmentos de la realidad, su agrupación, reubicación y vinculación como nuevo sistema formal, funciona en su estructura, por lo que explora las propiedades de los objetos y sus relaciones. Desde aquí se abre un nuevo pensamiento para el objeto, delatando las actitudes del ser, que nos reclama un reconocimiento de cómo las cosas se insertan desde su singularidad en el mundo. En este caso no importa la morfología, sino la función y la organización en la obra. Es decir, lo importante es el principio operante de relación, porque propone nuevas formas de lectura que multiplican el potencial asociativo. En este sentido, el collage cercena la plenitud perceptiva y plantea una nueva perspectiva, la indeterminación.

Este funcionamiento estructural permite a la obra ser un vehículo autónomo, conocido con el nombre de “arte objetual”, mostrando un territorio fuera de las condiciones de referencia y significantes. La renuncia que conlleva el collage a una representación de la realidad objetiva se ve sustituida por la presentación de esta en la propia realidad objetual, resolviendo imposible la univocidad, ya que, a partir de este momento, es la organización del conjunto lo que produce la ley de equivalencia general entre arte y vida.

El principio operacional collage permite un tipo de prácticas de transitoriedad entre el objeto y la desaparición de este. El funcionamiento no referencial, la metamorfosis de significaciones por causalidades de agrupación, la problemática epistemológica de la apropiación crítica, y la inscripción del material de cualidades sensibles, permite la ruptura de límites, e inscriben memorias colectivas inquiriendo grados de reflexión sobre fenómenos originarios de índole perceptiva, donde la tecnología, el sujeto occidental y el otro cultural se involucran.

La “episteme escópica”, estructura abstracta que determina el campo de lo cognoscible en lo visible, definida así por José Luis Brea, debido a los nuevos fenómenos perceptivos de los años 70 del siglo pasado, abandona lo visible y pasa a explorar los comportamientos y conductas, tanto individuales como colectivos, desde enfoques inclusivos de otros lenguajes como son los antropológicos y sociales. El artista de ese momento, consciente de su coexistencia con las formas del mundo, interpela la construcción de modos de existencia y modelos de acción. Robert Smithson por su parte, advierte de la no integridad de nada, por lo que para él, el arte florece en la discrepancia, proponiendo dar forma pasajera a formas no consolidadas. Las estructuras se reconocen como circunstanciales y contingentes, y el material del artista pasa a ser la no existencia de las cosas.

Siguiendo lo fundamentado por Marchán Fiz, las operaciones objetuales, espaciales, de acción, el arte conceptual y sus vertientes empírico-mediales, utilizan la fotografía y el vídeo como continuación del mismo principio operante. La fotografía, siendo considerada un fragmento de la realidad, abre preguntas sobre sí misma y sobre su marco; es decir, funciona como readymade. Delimitada en el régimen escópico inscribe “prácticas de desvelamiento”, situadas en oscilación entre el conocer y el desconocer. Estas prácticas convienen que no puede verse todo, por lo que siempre habrá algo que exceda a la comprensión, funcionando como dispositivo de una nueva producción cognitiva. Ello produce un “inconsciente óptico”, cuestión que conlleva aceptar, como se verá con Krauss, el “nombre propio” como incompleto, o “el conocimiento no conocido inscrito en las imágenes” de acuerdo con Brea. Del “inconsciente óptico” al “campo expandido”, término acuñado por Krauss donde los distintos géneros conviven, se vuelve a desafiar el canon racional occidental, posibilitando otras formas de actuación, estableciendo nuevas definiciones de la obra de arte basadas en lo horizontal, la entropía y en la capacidad para provocar una percepción desdoblada, fracturada, o dialéctica del tiempo/espacio. Smithson acerca de la fotografía propone que debe permitir la materialización de la experiencia temporal compleja, inseparable de su proceso, que, por su lógica de transitividad se produce siempre en un espacio intermedio. En este sentido, tomar la relación con lo real desde el signo indicial como sugiere Krauss, es abordar el modo en el que el arte recoge el funcionamiento de

este tipo de signo bajo el registro de la presencia vacía, mostrando lo que es y no, lo que ha sido. Se podría argumentar entonces que la fotografía testimonia y designa, pero no expresa ni significa.

Una presencia objetiva y materialista dependiente de la lógica de la producción del intercambio, dice Yasmil Raymond en el caso de Carl Andre, es abandonar el aislamiento periférico para adoptar una postura participativa de duración con la que estar físicamente en el momento del acto. Raymond lo define a modo de una correspondencia de proximidad con un espacio común. El planteamiento de escultura como lugar, trastoca el paradigma material y trabaja desde la experiencia consistente en una transición física y mental, con implicación corporal y neuronal, más allá de posibles modelos lingüísticos. La singularidad del acontecimiento ocurre en la proximidad entre el espectador y la obra, dándose a modo de continuidad física por medio de la realidad experiencial del movimiento y la presencia en el espacio. Reconocer la escultura como lugar es reconocer el acontecimiento en el lugar/tiempo de la experiencia en la que se habita.

En lo que se refiere a las cuestiones que consideramos importantes para la contextualización, veremos que, durante los años 80 del siglo XX, de acuerdo con Hal Foster, Mau Monleón, Douglas Crimp, Philippe Dubois o Regis Durand el regreso de la iconicidad, supone la retirada de la indicialidad. El comportamiento posmoderno de la imagen, de relación cultural, produce “una nueva naturaleza de la imagen” que será material para usar o para desnaturalizar sus códigos, dando con un estatuto dialéctico diferente. La *Imagen* se produce por la sobredecodificación, la confusión verbal, la hibridación, y la apropiación, trabajados por multiplicación de los espacios representacionales desde un montaje crítico. La potencia de la *Imagen* en posmodernidad ocurre por el juego sin origen ni significante del simulacro, que como menciona Krauss también es una característica de la modernidad. Acompañándonos de autores como Walter Benjamin, Jean Baudrillard, Douglas Crimp, Gilles Deleuze o Juan Luís Moraza podemos reconocer que el simulacro, al no ser copia, no se respalda mediante un modelo, por lo que no se sustenta en una ley de diferencias y semejanzas.

En los años 90 arraigará aquello que permite enunciar la hipótesis, ya que la “naturaleza de la imagen” parece sobreponerse al *funcionamiento de la Imagen*. Cuestión esta que podría exponerse mediante el modo en el que la noción de “tiempo real” va perdiendo su carácter paradójico, tendiendo a ser un verdadero “tiempo real”, es decir, un tiempo activo presente. Moraza expone algunas rupturas del gran relato del arte, como la del mito de la desaparición del autor, o la noción de “tiempo real” enunciada como “aquí y ahora”. En arte, este “aquí y ahora” no sería otra cosa que el depósito de un tiempo en diferido, enfrentado a una experiencia inmediata. La obra se presenta como inmediatez de la experiencia, frente a la mediatez de la representación. Un tiempo absolutamente presente imposibilita la coexistencia, y con ello su posibilidad de relación, vinculación, legitimación, y desvío. Si el presente en diferido se cambia por un ahora activo, que no permite vivir en ningún otro tiempo más que en la fugacidad, niega cualquier desarrollo de subjetividad, que Moraza declarará una parte necesaria para consecución en representación. Brea por su parte, advierte que negar ese lugar y tiempo ambiguo, generador de la diferencia entre realidad y lenguaje, imposibilita la naturaleza dialéctica de la obra de arte, su espacialización, materialización y su producción cognitiva.

La Parte II se constituye a partir de aquellos aspectos esenciales extraídos de la Parte I que han permitido establecer el guion para las conversaciones con Anthea Hamilton y June Crespo, organizadas en respuesta a las preguntas que dirigen la investigación, centradas en operaciones, procedimientos y modos implicados en la búsqueda del *funcionamiento de la Imagen*. En lo referente a la organización de las conversaciones, se indica que previamente fue realizado un trabajo de documentación sobre las trayectorias de ambas artistas basado en material gráfico, publicaciones, catálogos y prensa, referenciados en la bibliografía. De tal recopilación destacamos en el proceder de Hamilton un especial interés por los proyectos utópicos, la simulación, la apropiación, la coordinación y puesta en escena de objetos, imágenes y colaboradores, y las condiciones para las formas visuales, dando mucha importancia al contexto y su desplazamiento para mostrar la redundancia cultural. Crespo, por su parte, devuelve al presente la acción del pensamiento, al realizar una práctica ligada a situaciones concretas donde la materialidad y el cuerpo repro-

ducido insisten en su condición estructural y en la práctica de la poética del *bricolage* tal y como definía Claude Levi-Strauss, el pensamiento no domesticado y ligado al mundo material, que construye desde lo que tiene a mano. Ambas mencionan a artistas y movimientos del pasado, June Crespo nombra algunos artistas y teóricos de las rupturas modernas como Moholy Nagy, Brancusi o Carl Einstein; mientras que Anthea Hamilton parece más preocupada en inquisiciones culturales y descentramientos apropiacionistas estratégicos, por lo que menciona movimientos como el arte povera, el minimal, la cultura disco, el Kabuki o del diseño italiano radical. Gracias al trabajo de investigación de sus prácticas anteriores se organizaron cinco bloques conceptuales para gestionar las preguntas de las conversaciones, que, además, generó el estado de la cuestión: 1) Operaciones de relación. 2) Corporeización, materialización, visualización. 3) Posición de autor. 4) Usos derivados de la tecnología de la imagen. 5) Variaciones de aproximación en la práctica de términos clave debido a nuevas experiencias con la imagen. Las conversaciones parecerían revelar lo adelantado sobre el saber técnico del arte, es decir, su permanente adecuación. Hal Foster lo enunciará como un modelo de “acción diferida”, en el cual se adecuan y reinscriben prácticas anteriores bajo “una secuencia de anticipación y reconstrucción”, lo que subraya que los marcos con los que comprendemos el pasado dependen de nuestra posición en el presente. La dificultad estriba en dar con la distancia correcta.

La Parte III tiene como función recoger los cambios de convenciones y modos de relación que el actual devenir sin tiempo establece para constitución de un *nuevo funcionamiento de la Imagen*, para ponerlos en relación con las prácticas de Anthea Hamilton y June Crespo, pudiendo así revisar si su *funcionamiento de la Imagen* ha sido afectado. De tal exploración habremos de concluir, sin ánimo de cerrar el sentido que, ante la cultura postindustrial las artistas reescriben prácticas del pasado, no para recuperarlo sino para tomar distancia de este y del presente, poniendo de manifiesto el deseo de iniciar un proyecto de emancipación de las jerarquías establecidas por el régimen de la visualidad actual. En este sentido, la investigación ha permitido posicionarlas en un lugar común establecido en su praxis durante los últimos cinco años, en el que comparten tres acciones de desplazamiento por los que situarse, como se ha

dicho, en nuevos límites para “tener lugar” y ser en relación. Tales desplazamientos son: 1) Autonomía: El rechazo de comprensión de la alteridad desde la negación. 2) Intersubjetividad: La ruptura del aislamiento aceptando la funcionalidad expansiva de la noción de intersubjetividad. 3) Señalamiento: la generación de presencias por situación y señalamiento en nuevas ubicaciones espaciales y temporales.

Asimismo, y antes de pasar a las cuestiones contextuales, la Parte IV y la Parte V complimentan la investigación, ya que se refieren a la bibliografía y al aparato documental. Se ha considerado organizar la bibliografía en dos epígrafes, la general, en la que se reseñan las publicaciones de autores y artistas utilizadas como fuentes y seguimiento de nociones clave vehiculadoras del proceso investigador; y la específica, referida a la producción artística de las tres artistas, reseñando catálogos, revistas, páginas webs, páginas de Instagram o vídeos online. Finalmente, la Parte V responde a los anexos documentales, incluyendo unas breves biografías de las artistas cedidas por ellas mismas, y las transcripciones de las preguntas con las que se iniciaron las conversaciones.

PARTE 1

EXPERIENCIAS Y PROCEDIMIENTOS. ACERCA DE OPERACIONES DE RELACIÓN EN EL ESPACIO INTERNO DE LA REPRESENTACIÓN Y EL ESPACIO EXTERNO DEL ARTISTA/PERSONA

Parecería que la experiencia contemporánea impuesta por la actual relación con la tecnología de lo visual determina un modo de convivencia interpasivo. Con intención de recuperar posicionamientos críticos y transiciones materiales que nos permitan navegar con lo indecible más allá del automatismo y la prisa, se ha de interpelar el *funcionamiento de la Imagen* del mismo modo que lo hicieron los artistas anteriores a nosotras. De este modo, este capítulo contextual establece puntos de tránsito por el objeto, el espacio, la imagen y el “tiempo real” que recorren las transformaciones del hacer específico del arte desde la tardomodernidad hasta la segunda década del siglo XXI. Puntos a los que tanto las artistas como esta autora de la investigación regresamos para, desde nuestras condiciones presentes, dar con nuevas vías de exploración.

1. LA EXPERIENCIA DEL OBJETO

A principio del siglo XX la representación de la realidad objetiva se ve sustituida por la presentación de la propia realidad objetual. De tal modo, el arte se pregunta por sí mismo, volviéndose autónomo de las políticas de legitimación basadas en leyes de propiedad que se mencionarán mas adelante. La *Imagen* es entendida como estructura; es decir, como sistema de diferencias por el que el acto de sustitución y agrupación expresa su forma. La sustitución y nominación durante las vanguardias potencian unas prácticas de desvelamiento de aquello que tras lo cognoscible

se oculta, fomentando una estructura temporal del acontecer que el ojo mecánico de la cámara sí percibe, haciendo comparecer al conocimiento lo impercibido, o inconsciente óptico. Sin embargo, tal percepción no se limita a una cuestión de un ojo técnico (o cámara fotográfica), sino a las prácticas de un sujeto crítico que acepta la fuerza política de no poder verlo todo, sabiendo que siempre hay algo que excede a la comprensión. En el umbral entre lo visible y lo invisible subyace la imagen dialéctica, cuestión que supone aceptar su escala fragmentaria y anacrónica, exponiendo su discontinuidad como su finalidad, permitiendo, por lo tanto, una *Imagen* con capacidad para interferir y despertar al ser humano.

1.1 - Potencia sin origen ni significante

La historia del arte ha ofrecido una teoría de la representación en base a dos presupuestos, la extensión y la intensión. El primero se refiere a las teorías de la mimesis que bajo la idea de significación intentan explicar la multiplicidad visual de la obra de arte en base a un acto de referencia, por lo que se centran en entidades en las que la expresión se aplica. Cuestión esta que comprendería limitarse a ese único acto expresivo, que agotaría la representación en la acción de denotación, obteniendo una imagen a modo de “etiqueta visual”⁵¹, en vez de verbal. El acercamiento desde la intensión (o connotación) permite, por otro lado, no remitir o identificar un nombre/imagen a algo del mundo; sino dar inicio a una posición conceptual respecto a la relación entre imagen y significado, “por su capacidad para representar las condiciones de representación.”⁵²

“En el nombre de Picasso” es un ensayo de Rosalind Krauss escrito en 1980 como respuesta a las reseñas, de naturaleza extensiva, sobre la exposición retrospectiva de Picasso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en las mismas fechas. Con el artículo se refiere a un uso excesivo de la teo-

51 Krauss, R. ([1985] 1996). En el nombre de Picasso. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza. p. 43

52 Krauss, R. ([1985] 1996). op. cit., p. 57

ría de significación por parte de los historiadores y críticos de arte, ya que para interpretar la obra collage de Picasso utilizan lo que llama “una rimbombante articulación de nombres propios.”⁵³

En las reseñas de la exposición Krauss advierte tres problemas en varios casos de estudio, ya que interpretan el trabajo de Picasso desde un modelo de que ella denomina de “nombre propio”. Los tres problemas son: el uso de una etiqueta identitaria, el efecto realismo y la identificación unívoca del significado con el significante. El análisis de la obra *Notre avenir est dans l'air* (1912) limita el trato del color a una relación con la bandera tricolor francesa, contribución teórica que plantearía un uso del color por parte de Picasso bajo la etiqueta identitaria de un “Picasso/francés”⁵⁴. Asimismo, se llega a afirmar que la manera de fragmentar los papeles dispuestos en los collages de este artista malagueño, entre los que se encuentran periódicos y botellas de vino, se realiza desde un deseo de conexión del mundo y de la palabra; es decir, desde un deseo de un efecto de realismo. Tal enfoque concibe el trato de las letras EAU en relación unívoca a la denominación de origen del vino de Bordeaux, por lo que se llega a decir que Picasso está “ofreciendo (...) una peculiar versión cubista del Milagro de Caná.”⁵⁵ Desde este enfoque, EAU solo evocará a Beaujolais, identificando significado con significante. Tal identificación del collage traduce las cosas vistas a un lenguaje de signos, muy diferente a como lo hace Saussure para el signo lingüístico. Así, podríamos considerar que los textos escritos desde este modelo de significación, ya en circunstancias y contextos posmodernos, resultan discutibles para una relectura del arte en general, y mucho más para este tipo de operación collage, en particular, devaluando su concepto de forma y la experiencia de esta.

La forma que constituye el collage revela su conexión con la idea de imagen como estructura. En la obra *Violin* (1912) de Picasso los funcionamientos son de sustitución y de nominación. El acto es literal en el sentido en el que “La extirpación de la superficie original y su reconstrucción a través

53 Ídem

54 Ibidem p. 47

55 Rosenblum, citado por Krauss ([1985] 1996), op. cit., p. 48

de la figura de su propia ausencia es el elemento primordial que define el *collage* como un sistema de significantes⁵⁶, así que nada queda de su origen, ya que las partes se sustituyen (representan) entre sí. En la obra mencionada, los funcionamientos internos del signo, escala, opacidad, rotación, o cromatismo, por ejemplo, son los que aluden a la inscripción desde aspectos como la apertura, la luminosidad, la profundidad o el escorzo. Tal acto no permite objetivar, sino representar. El lenguaje estructural, siendo un sistema de diferencias, es el que expresa su forma, y no su emisor o nombre propio; por ello el enfoque transpersonal exige al receptor que funcione como destino de la obra, desestabilizando las jerarquías de significación tradicionales.

En posmodernidad, la alternativa de los sistemas de representación de la sustitución y nominación corresponde al término simulacro y a su idea del juego sin origen ni significante. En las maniobras de interpretación de los términos y condiciones de la posmodernidad, Krauss descarta la desaprobación de la forma-estructura como lo habían hecho los críticos a los que había aludido, con el *collage*. Recuerda al simulacro en relación a su correspondencia con el método estructural, precisamente en un momento en el que parece haber un auge en el uso de la “estética de autobiografía”, término análogo al mencionado “nombre propio”. Así que la potencia para la ambigüedad y el placer del simulacro en posmodernidad ha de revisarse por su apertura, que incurre en la forma, de fuerza “intensiva”.

1.2 - Objetualización, conceptualización y desmaterialización

Según lo advertido en el anterior epígrafe, el *collage*, como modo de operación, produce placer porque la refuncionalización del signo que sucede en el territorio específico del objeto permite la apertura de potencialidad. “la máxima objetualización en Duchamp inaugura al mismo tiempo la desmaterialización y conceptualización”⁵⁷ escribe Simón Marchán Fiz en

56 Krauss, ([1985] 1996). op. cit., p. 54

57 Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974* Akal. p. 250

su libro *Del arte objetual al arte de concepto* (1986). De hecho, el ready-made y el collage, declararán un nuevo marco histórico, el del arte objetual. Cuando Duchamp coge un botellero, a saber, un objeto industrial producido en serie, y lo sitúa en un emplazamiento entendido como artístico, lo que hace es reubicar el objeto, y esta reubicación supone una selección resultando que aquello ante lo que nos encontramos al escoger es nuestra propia creación, y no la naturaleza. El objeto, quedará liberado de su uso funcional y comercial, provocando indiferenciación entre un objeto artístico y otro que no lo es. Se trataba de una identificación entre los niveles de lo representado y la representación; es decir, una ley de equivalencias generales. Por este proceso y, finalmente, en el seguimiento que hacemos relativo a la representación de la realidad objetiva, Marchan Fiz indica que “ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos.”⁵⁸ A partir de esta sustitución nada será unidimensional, ni nada podrá resolverse en su propia actividad, ampliando el campo de articulación artística. Desde esta experiencia se abre un polo mental dándose la “*desestetización de lo estético*, entendida como esta apropiación de realidades no artísticas tan característica desde la experiencia de M. Duchamp”⁵⁹.

Esta actualización del objeto interpelará la representación, demostrando con ello el ingreso de un cambio de tiempo, de escala, o de territorio; provocando múltiples formas de resistencia a la estructura convencional, sintetizando en palabras de este autor:

La elevación y declaración de un fragmento a un estado artístico obliga al espectador a explorar las propiedades hasta entonces ocultas de los objetos y las relaciones que satisfagan la excepcionalidad del nuevo estatuto artístico. La obra deviene un auténtico estilo conceptual para la conciencia del espectador.⁶⁰

58 Ibidem p. 153

59 Ibidem p. 155

60 Ibidem p. 221

1.3 - Un territorio autónomo

“¿Por qué ni los moluscos ni las presas más pequeñas aparecen en las pinturas rupestres?”⁶¹ se preguntaba Juan Luis Moraza en su libro *Un placer. Cualquiera. Todos. Ninguno (Más allá de la muerte del autor)* (1991). La consulta nos revela la necesidad de un juicio evaluativo del acto de representar, planteando la revisión de políticas de designación y, por ende, de posicionamiento. Al poblar el mundo, construirlo o fabricarlo, tiende a diferenciarse en dos grandes grupos: uno está integrado por propietarios (dueños) y autores; otro está formado por sus enseres. Un enser es una cosa que sirve a un plan, y puede estar ya hecho (como un animal), pero en el momento en que el autor o propietario le otorga un nombre, lo convierte en su enser, ya que lo identifica y diferencia. En la nominación de los enseres, el ser humano como sujeto, adquiere su territorio y se identifica “no por su diversidad (específica), sino por su (genérica) diferencia, por su no reconocimiento: Es una lógica de la diferencia: el hombre como no-animal y el animal como no-hombre”⁶², estableciéndose el primero en un lugar privilegiado, diferenciado entre él y el “animal —enser natural—, del esclavo —enser humano— o del dios —enser sobrenatural—.”⁶³ Según Moraza, los subproductos del proceso por el cual el ser humano se constituye, no soportan más este esquema de divinidades y fetiches desalmados, descarnados y desterritorializados; por lo que se emancipan desde la reproducción. Gilles Deleuze establece que la representación se sustenta precisamente en esta categoría (general) de la diferencia- semejanza, mientras que la repetición subvertiría esta ley, porque se opone al hábito, y produce réplicas “como lugar del conflicto de autoría”⁶⁴. En tal ausencia de señalamiento, el arte objetual da con ello un territorio propio contestando al sentido que se le había atribuido por el uso que se le había establecido. El potencial afirmativo de una nueva escala más fragmentaria y autónoma propia del sistema estructural promueve el rechazo del modelo

61 Moraza, J. L. (1991). *Un Placer. “Cualquiera, todos, ninguno” (Más allá de la Muerte del autor)* Vol. I. Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Gipuzkoa. p. 59

62 *Ibidem* p. 60

63 *Ibidem* p. 57

64 *Ibidem* p. 62

historicista de la obra de arte como medio de generación de significado, alterando los esquemas de comportamiento, y, por lo tanto, promoviendo el inicio de la integración arte/vida, o ley de equivalencia general.

El objeto cotidiano, readymade, recuperado para el arte es la experiencia de la repetición según Moraza. Con él se inaugura la tradición moderna y posmoderna por lo que todo (re)termina y (re)comienza interminablemente. Ello exigirá “una profunda reconsideración de lo humano y una asunción de responsabilidad más allá los discursos de autoridad.”⁶⁵

1.4 - Episteme escópica

En escultura, el nuevo territorio ocurre por deslocalización del señalamiento, que en palabras de Krauss supondrá traspasar el umbral de la lógica del monumento, entrando

... en el espacio de lo que podríamos llamar “su condición negativa”, en una especie de deslocalización, de ausencia de habitat, una absoluta pérdida de lugar. O lo que es lo mismo, entramos en el arte moderno, en el periodo de la producción escultórica que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como una mera señal o base, funcionalmente desbocado y fundamentalmente autorreferencial.⁶⁶

Tales organizaciones espaciales implican asimismo una declaración de consecuencias temporales:

De hecho, la historia de la escultura moderna coincide con el desarrollo de dos tendencias de pensamiento, la fenomenología y la lingüística estructural, en las que se considera que el significado depende del modo en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto:

65 Ibidem p. 89

66 Krauss, R. ([1985] 1996). La escultura en el campo expandido. En op. cit., p. 293

la simultaneidad siempre contiene una experiencia implícita de secuencia. Uno de los aspectos más sorprendentes de la escultura moderna es la manera en que manifiesta en sus artífices la creciente conciencia de que la escultura es un medio peculiarmente localizado en el punto de unión entre el reposo y el movimiento, el tiempo detenido y el tiempo que pasa. Esta tensión, que define la auténtica naturaleza de la escultura, explica su enorme poder expresivo.⁶⁷

Tal tensión espacial/temporal se refleja en la episteme escópica, la “estructura abstracta que determina el campo de lo cognoscible en el territorio de lo visible”⁶⁸, que para el filósofo y crítico de arte José Luis Brea es el régimen de la visualidad propia del siglo XX:

... que en cierto tipo de actos de ver muy característicos tiene lugar –en este caso, los actos de ver “artísticos”– esa peculiar articulación que tiene como nota distintiva la importancia en su estructura de campo de una cierta zona de punto ciego, o de “inconsciente óptico”, es la característica por excelencia del que ha sido el régimen escópico dominante en, podríamos decir, el siglo XX en las sociedades occidentales en que el modelo cultural dominante ha estado vinculado al desarrollo de las vanguardias, las cuales, como sugiero, tienen en esa prefiguración de una zona de “inconsciencia óptica” como constitutiva esencial del campo de la visión una constante muy significativa.⁶⁹

La característica más importante de este régimen visual ha consistido en la potencia política de la admisión de no poder verlo todo, habiendo siempre algo que se comprende y algo que se excede, lo que permite producir lecturas críticas desde la intensión mencionada en el primer epígrafe con Krauss.

67 Krauss, R. ([1977] 2002). Introducción. *Pasajes de la escultura moderna*. Akal. p. 12

68 Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico: Del inconsciente óptico a la e-image. *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (04). p. 146

69 Ibidem p. 150

1.5 - Fotografía e inconsciente óptico

Si se piensa “el arte cómo fotografía”⁷⁰ como proponía Benjamin, aludiendo a la importancia de la cuestión técnica implícita en la reproducibilidad de la fotografía y sus efectos culturales por la pérdida cultural del aura y los efectos tácitos en la pulsión escópica, noción por otra parte inaugural propia de una época indefectiblemente marcada por la cuestión de la visión, ya no se ha de temer una confusión entre arte e industria. La reproducibilidad técnica propone vías de circulación para la imagen que sugiere la cualidad y potencialidad de la técnica, que facilitaría el fenómeno maquinista/industrializado para la “reproducción”, “produciendo”⁷¹ un arte cuyo papel en la sociedad de masas se vuelve crítico. Entre lo que Benjamin escribe en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935) destacamos un extracto en el que comprende la reproducción técnica más independiente que lo irreplicable, resultando que la fotografía instalada en el campo de la visualidad postula un campo de visión alrededor de la epísteme escópica, convirtiéndola en conocimiento efectivo, lugar para el inconsciente óptico, haciendo para Benjamin “al sujeto a la vez más crítico y distraído (...), e insiste en esta paradoja como una dialéctica.”⁷²

Todo el ámbito de la autenticidad escapa a la reproducibilidad técnica -y por supuesto no sólo a ésta. Mientras lo auténtico mantiene su plena autoridad frente a la reproducción manual, a la que por lo regular se califica de falsificación, no puede hacerla en cambio frente a la reproducción técnica. La razón de esto es doble. En primer lugar, la reproducción técnica resulta ser más independiente del original que la reproducción manual. Ella puede, por ejemplo, resaltar en la fotografía aspectos del original que son asequibles a la lente, con su capacidad de elegir arbitrariamente un punto de vista, y que no lo son al ojo humano; puede igualmente, con la ayuda de ciertos procedimientos como la ampliación o el uso del retar-

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

71 Véase: Benjamin, W. ([1934] 2016). *El autor como productor*. Casimiro.

72 Foster, H. (2001). ¿Y qué pasó con la modernidad? En *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Akal. p. 223

dador, atrapar imágenes que escapan completamente a la visión natural. Esto, por una parte. Puede, además, por otra, poner la réplica del original en ubicaciones que son inalcanzables para el original. Hace, sobre todo, que ella esté en posibilidad de acercarse al receptor, sea en forma de una fotografía o de una reproducción de sonido grabada en disco. La catedral abandona su sitio para ser recibida en el estudio de un amante del arte; la obra coral que fue ejecutada en una sala o a cielo abierto puede ser escuchada en una habitación.⁷³

Entre los rasgos de la fotografía, Brea reconoce que genera este inconsciente óptico, cuestión que “permite ver (mostrar lo que ve) justamente lo invisible, lo ciego de la imagen, todo aquello que se sustrae a la representación, el acontecimiento, el glorioso despegue de la diferencia.”⁷⁴ Cuestión esta que sucede desde que se ponen en circulación las imágenes dialécticas realizadas durante el surrealismo, llegando hasta todas aquellas producidas por prácticas del acontecimiento con las potencias metafóricas implícitas en sus micro percepciones, siendo Gabriel Orozco o Francis Alÿs ejemplos contemporáneos del hacer en lo cotidiano. Esto ocurre por el uso de una estructura temporal del acontecer con la elucidación como objetivo, no exclusiva de la fotografía, que como hemos mencionado sería hacer comparecer lo impercibido. Citamos a Brea:

... la estructura temporal del acontecer, con el devenir, con el paso del tiempo que se registra en la compleja percepción escópica del “cuasi” instante) y que sin embargo el ojo mecánico de la fotografía o el cine sí perciben: sí, en cierta forma, conocen, aunque tal vez de forma no reflexionante, no capaz de autopersuadirse –y por lo tanto, y de alguna forma, inconsciente. En todo caso, me parece que sería un error limitar la importancia de lo inconsciente óptico a la exclusiva mediación del ojo técnico: más bien diría que una gran cantidad de las estrategias desplegadas por las prácticas artísticas del siglo 20 se han dado por misión una elucidación parecida a la que según

73 Benjamin, W. ([1935] 2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. ITACA.

74 Brea, J. L. (1996). El inconsciente óptico y el segundo obturador: la fotografía en la era de su computerización. En *Un ruido secreto: El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo.

Benjamin efectúa el ojo técnico: la de hacer comparecer al conocimiento lo impercibido, o aquello que siendo percibido no es hecho consciente, no constituye conocimiento, como tal, saber “reflexionable”, digamos.⁷⁵

1.6 - La imagen dialéctica

El referido umbral de lo visible y lo invisible subyace al interior de prácticas artísticas del siglo XX indagando en esta supuesta paradoja como fuerza intensiva, incluso como imagen dialéctica o “fuerza política”⁷⁶ recuerda Brea. Para dilucidar el concepto de imagen dialéctica como impulso crítico, que tanto las artistas en conversación como esta autora/creadora apelamos en nuestra práctica, recogemos el artículo “Walter Benjamin y la imagen dialéctica: Una aproximación metódica”⁷⁷ de Simón Diez Montoya, en el que analiza tres ejes principales del pensamiento de Benjamin a partir de tres de sus textos fundamentales: *El surrealismo* escrito en 1929, *Sobre el concepto de historia* de 1940 y el *Libro de los pasajes* elaborado entre 1927-1940 y nunca acabado.

En primer lugar, mencionamos la metodología de la imagen dialéctica, porque se postula en un hacer historia crítica a través del materialismo histórico. Este tipo de materialismo supone lo pequeño como hacedor de historia y propone guardar los desechos, actualizarlos y hacerles justicia. Un enfoque de este tipo considera que la historia se compone de imágenes y no de historias. Las historias que el materialismo crítico no quiere utilizar miran el tiempo histórico como continuidad, considerándolo algo natural. La imagen, por el contrario, funciona a modo de mónada; en el sentido de Leibniz, aquello que encierra todo el universo. Una imagen puede presentar simultáneamente “lo que ha sido” y lo que “es”, de esta

⁷⁵ Brea, (2007). op. cit., p. 146

⁷⁶ Ibidem p. 147

⁷⁷ Diez Montoya, S. Walter Benjamin y la imagen dialéctica: Una aproximación metódica. Disponible en: https://www.academia.edu/37376841/Walter_Benjamin_y_la_imagen_dial%C3%A9ctica_Una_aproximaci%C3%B3n_met%C3%B3dica [Consulta en: 2 marzo 2020]

manera descontextualiza el “continuum” de la historia, de tiempo ascendente, que avanza de manera homogénea y continua. La historia materialista debe exponer la historia con imágenes que denoten tensiones y rechacen la narratividad. Esto es, la imagen dialéctica debe de tener un rol crítico. Si el historiador materialista, en el caso de Benjamin, quiere hacer una historia crítica, debe exponer la historia en su discontinuidad, cuestión que se consigue a través de la imagen dialéctica. Las imágenes dialécticas se consiguen a través del montaje literario, con el cual no se tiene nada que decir, sino algo que mostrar. Retomar el montaje literario iniciado por los surrealistas franceses consiste no tanto en trabajar desde la estética, sino en la práctica de una historiografía crítica. El montaje consiste en tomar objetos descartados y unirlos en pos de un efecto no familiar. El crítico busca lo mismo, pero con fragmentos históricos, presentando una constelación de tal forma que queden en evidencia todas las tensiones y contradicciones. Al relacionar los fragmentos de esta manera, se obliga a verlos de otra forma, y se reforma la historia. El tiempo de la imagen dialéctica de Benjamin según Buck Morss, detecta el peligro político de tomar el tiempo histórico como mítico. Existen dos tipos de tiempo que son dicotómicos, explica. Por un lado, tenemos el tiempo mítico (que se equipara al progreso y es inalterable), y por otro, el tiempo histórico (que se equipara a la experiencia humana y es volátil). Morss apunta que mito e historia son incompatibles. Ante el tiempo mítico, el ser humano es impotente y es en el histórico donde el ser humano puede interferir y despertar. El historicismo toma los eventos como resultado de una cadena causal. En el caso de que el tiempo histórico sea tomado como mítico, el destino está escrito. Consecuentemente, las personas se convencen de no poder cambiarlo, así que lo aceptan, convirtiéndose en seres dóciles tendientes a la inmovilidad. Para Benjamin, el historiador materialista debe despertar de su letargo y romper la tradición, es decir, romper la idea moderna de progreso a través de la fuerza dialéctica, y contraponer este tiempo del progreso como una temporalidad fragmentada y anacrónica.

2. MATERIALIZACIÓN DEL ESPACIO DE LA EXPERIENCIA

En el anterior capítulo, Krauss nos advertía de modelos de significación que no corresponden con la lógica utilizada en el momento de creación de la obra. En los años 80 del pasado siglo, el collage de Picasso es comprendido bajo enfoques de teorías miméticas, por lo que algunos historiadores lo analizan bajo el efecto realismo, la etiqueta identitaria o la identificación entre significado y significante. Precisamente es todo lo contrario. El collage es uno de los primeros ejemplos de sistematización de las condiciones de representatividad que se produce bajo el requerimiento de una posición intelectual, cuyo carácter transpersonal literaliza el acto de sustitución del referente y de la posibilidad de la diferencia por agrupación. Ello propone que todo ocurra en el espacio de la inscripción, así que la obra se convierte en un objeto autónomo que hace referencia de sí, exponiendo el proyecto de emancipación de la tardomodernidad. En tal caso, ello posibilita el reconocimiento de su situación en el mundo, insertando nuevos contextos de tipo económico, social o archivístico, y produciendo una imagen polisémica.

En la misma línea de Krauss, Marchán Fiz expone un nuevo marco histórico que se inicia con el collage y el readymade, dando con el arte objetual. Su autonomía revela que una obra puede ser al mismo tiempo, conceptualización, objetualización y desestetización. Todo ello se produce por operaciones que prestan atención a la configuración, a la situación del objeto, a su signatura, y/o a su réplica. La apropiación de un objeto, su selección y reubicación revela la presentación de la propia realidad objetual en la representación artística, lo que conlleva preguntar semánticamente, “que `hace´ una obra de arte”⁷⁸ como escribe Krauss que examinaba Duchamp. Problematizar acerca de la representación supone emplear nuevos funcionamientos procedimentales que implican desplazamientos, a la par que suponen aceptar un cambio estético, rompiendo con valores de originalidad, culto o genialidad, dando paso a un régimen de ley de equivalencias generales, donde lo artístico y lo extra artístico se

⁷⁸ Krauss, R. ([1977] 2002). Formas del Readymade: Duchamp y Brancusi. En op. cit., p. 83

sitúan en un mismo plano jerárquico. En la escultura, la deslocalización admite un nuevo terreno no señalado con anterioridad. El régimen de la visualidad moderno produce una pulsión escópica, y con ello posibilita la aplicación de enfoques de carácter positivo en relación con la reproductividad técnica. De acuerdo con Brea y Benjamin, la fotografía también se vuelve hospitalaria, en el sentido que Krauss aplicaba a la forma. Al dejarse arrastrar por la sustitución, irradia, dando paso a una recepción expansiva y metonímica, sacándola fuera del código. La naturaleza de la fotografía es independiente, porque no se trata ni de una duplicación, ni de un original. Desde las prácticas de desvelamiento, de reubicación, de uso de la distancia focal o por el tiempo de disparo, la fotografía aporta un modelo operacional que coincide en las demás prácticas artísticas. Este paso de representación a presentación implica no solo un desplazamiento espacial, sino que también uno temporal. La obra ocurre como un pasaje que hace referencia a varios lugares y varios tiempos simultáneamente incluyendo al espectador en la estructura, ya que el sentido no se estipula por un origen, sino por su destino. Se admite el punto ciego del mundo, las percepciones indeterminadas y la historia contingente y volátil del ser humano reunida por un conjunto de fragmentos. Considerar la imagen dialéctica desde un materialismo crítico de este tipo es entablar una relación con el mundo donde el ser humano puede interferir y despertar.

Las prácticas experimentales de los años 60 y 70 del siglo pasado recogen el principio operativo del arte objetual, “el principio collage” así llamado por Marchán Fiz, expandiendo sus límites por lo que incluyen al sujeto en las experimentaciones. Tal sujeto no se construye en la percepción recogida por la conciencia como única actividad con la que constituir lo real, sino que implica la experiencia de un cuerpo vivido, comprendiendo al sujeto encarnado en el mundo. La obra se establece en una red de perspectivas en torno al flujo de la visión personal del objeto y del espacio en términos de relación; es decir, de transitividad. Las estructuras se comprenden contingentes, por lo que algunos artistas incidirán en la noción de lugar para experimentar desde la dialéctica; otros materializarán el espacio de proximidad, declarando las operaciones materiales en relación a las socioeconómicas; mientras que algunos más, trabajarán la correspondencia corporal dada por la realidad

experiencial del movimiento y la presencia en el espacio, examinando desde el empleo del propio cuerpo, su marco y mecanismos sociales; como veremos a continuación.

2.1 - Principio collage y sujeto reversible. Operaciones objetuales y espaciales

Recogemos de nuevo a Marchán Fiz para continuar incidiendo en la importancia del collage como proceso operante, que califica a modo de categoría artística con la denominación de “principio collage”⁷⁹. El collage “consecuencia lógica de la concepción cubista de la obra, objeto autónomo y estructurado”⁸⁰, subraya su condición de posibilidad desde un funcionamiento no referencial, desde la metamorfosis de significaciones debido a la agrupación, desde la problemática epistemológica de la apropiación crítica, y desde la inscripción en el material de cualidades sensibles. Recordemos que, por ello, el “principio collage” ha sido utilizado por cubistas, dadaístas, constructivistas o los surrealistas. Por mencionar algún ejemplo con más detalle, se apunta al grupo berlinés formado por George Grosz y John Heartfield, que trabajaba lo estético y lo políticamente provocativo con sus fotomontajes. Kurt Schwitters en sus Merz, sostenido por un objetivo de relación equivalente entre todas las cosas del mundo, trabajaba el ensamblaje en pos de conseguir la imagen total. Man Ray inauguraba con *Cadeau* en 1921 la desfuncionalización. El surrealismo de André Breton abogaba por liberar el objeto de su contexto designativo, para conquistar nuevos grados de conciencia mediante la provocación de nuevas asociaciones y producir una realidad superior. En los contra-relieves de Vladimir Tatlin, el material no se usaba únicamente por su aspecto visual, sino como un valor propio.

En este subcapítulo, nos interesa el uso de las prácticas artísticas que continúan con el “principio collage” a partir de 1960 del pasado siglo,

79 Marchán Fiz, op. cit., p. 159

80 Ídem

porque permitían el desbordamiento de los límites del objeto, ampliando la experimentación a cuestiones extra artísticas de orden antropológico y sociológico. En esta línea, Foster resume tal interpelación al sujeto por desbordamiento de los límites del objeto:

La institución del arte pronto dejó de poderse describir únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etc.); era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. Ni tampoco pudo el observador del arte ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos; era también un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia (económica, étnica, sexual, etc.) (...) El arte, pues, pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que había de ocuparse⁸¹

La práctica de este momento se desarrollaba entre los objetos y los sentidos subjetivos para “la producción no sólo de un objeto para el sujeto sino también de un sujeto para el objeto”⁸². Es decir, la experimentación en la extensión de los límites se produce entonces desde y en una “nueva sensibilidad”⁸³. Una sensibilidad donde el sujeto se reconoce reversible, por ser parte de la metamorfosis constante del mundo, que es también admitida en si misma, al diferenciarse de la misma lógica de la diferencia. De acuerdo con Braidotti, tras la segunda guerra mundial, el regreso a las teorías críticas no ocurre hasta 1970. Apunta a la importancia de los interrogantes poscolonialistas en la obra de los postestructuralistas:

... como demuestra la idea de Julia Kristeva del devenir “extranjeros de sí mismos” (1991). Esta visión deconstruida del sujeto europeo está presente, además, en el pensamiento de Irigaray sobre la filosofía oriental (1994) y en la revalorización de Cixous de sus raíces judías argelinas (1997). Gayatri

81 Foster, H. (2001). El arte como etnógrafo. En op.cit., p. 189

82 Marchán Fiz, op.cit., p. 155

83 Ídem

Spivak (2004) defiende explícitamente las nuevas subjetividades postcoloniales reafirmando la no centralidad de la hegemonía europea, como Foucault cuando ha reaccionado con entusiasmo ante la noticia de la revolución iraní.⁸⁴

El sujeto de teorías fundamentadas en la lógica de diferencia y semejanza ha mantenido a lo largo de la historia, el lugar de los “dueños” referidos por Moraza. Un lugar dominante que ha funcionado a modo de motor de la historia humana. Un eurocentrismo fundamentado en la racionalidad y la universalidad que filósofos como Gilles Deleuze y Michel Foucault han observado como humanismo enmascarado para los interrogantes coloniales. El contexto artístico de estos años inscribirá memorias colectivas de la política social, inquiriendo desde diferentes grados de reflexión y fenómenos originarios de índole perceptiva, donde la tecnología, el sujeto occidental y el “otro” cultural se involucran, replanteando el poder totalizador de cualquier teoría.

Las operaciones objetuales, espaciales, y de acción, hasta llegar al arte de “concepto”, pretenden abrirse a la materia formativa de la experiencia de la obra. La práctica artística trabajaba con el rechazo de la percepción recogida por la conciencia como única actividad para constituir lo real, e implicaba el sujeto de percepción como cuerpo vivido. Ello conlleva la coexistencia de un sujeto encarnado en la vida de las cosas que, como ellas, y lo vimos en la “Experiencia del objeto”, funcionan bajo estructuras fundamentadas en covariaciones.

Según Krauss en su artículo “Richard Serra: una traducción”⁸⁵ escrito en 1983, artistas americanos como Robert Smithson y Richard Serra realizan su trabajo bajo la influencia de la *Fenomenología de la percepción* (1945) del filósofo francés Maurice Merleau Ponty. Al recibir la traducción del texto al inglés veinte años después que los europeos, estos artistas americanos lo recogen de forma diferente a como, por ejemplo, Sartre interpretaría a Giacometti. La generación minimalista al pasar por las experiencias artísticas de Newman, Rothko o Pollock comprende al “hombre en situa-

84 Braidotti, R. (2018). *Por una política afirmativa*. Gedisa. p. 112

85 Krauss, ([1985] 1996). Richard Serra: una traducción. En op. cit., pp. 275-288

ción”⁸⁶ de Sartre no tanto desde un punto de vista moral, sino en términos de espacialidad. Krauss cita a Merleau Ponty, quien dice:

Si la experiencia de espacialidad se relaciona con nuestra implantación en el mundo, siempre habrá una espacialidad primaria para cada modalidad de implantación. Cuando, por ejemplo, se abole el mundo de los objetos nítidos y articulados, nuestro ser perceptivo, aislado de su mundo, desarrolla una espacialidad sin cosas. Esto es lo que ocurre durante la noche... La noche carece de contornos; está en contacto directo con uno mismo.⁸⁷

Para ella se trata de un juego de perspectivas que opera en un mundo preobjetivo y vinculado al cuerpo:

Todo remite —con pasmosa claridad— a la *Fenomenología de la percepción*: la idea inicial de una huella de la mutua visión de dos personas que caminan en lados opuestos de un paraje accidentado esforzándose siempre, no obstante, en no perderse de vista; su concepción como una red de perspectivas con las que establecer un “horizonte” interno para la obra (por oposición al horizonte real), una red con la cual definir a su vez constantemente la visión personal del objeto en términos de relación con dicho objeto; su idea de la transitividad de esta relación (“elevar”, “extender”, “comprimir”, “girar”), de manera que la obra marca la actividad de la relación del espectador con su mundo.⁸⁸

Para Richard Serra, las formas pueden ser materiales y vinculadas al cuerpo, pero en un sentido no-figurativo. Un muro, por ejemplo, debe situar y aportar una experiencia del propio cuerpo, pero no representar nada más, ni siquiera un espectador inmóvil. El espectador ha de encontrarse implicado y en movimiento.

Para Robert Smithson, el movimiento fluctuante de las cosas que existen en una multiplicidad de relaciones comprende el alejamiento de la noción

86 Ibidem p. 278

87 Maurice Merleau Ponty, citado por Krauss, Ibidem p. 279

88 Ibidem pp. 281-282

del objeto. Del mismo modo que Carl Andre trabaja la escultura a través de la noción de lugar, compartiendo la reflexión acerca de la experiencia de estar presente en la proximidad, subrayando el lugar de naturaleza transitoria que depende de la posición del observador. Para Smithson el arte florece en la discrepancia, y, por lo tanto, solo las apariencias son fértiles. Todo artista debe su existencia a tales espejismos. Ningún material es completamente sólido, ya que se conforma de partículas separadas entre si, y por lo tanto incluso la solidez de una roca es una ilusión. Así que, la construcción se realiza en torno al flujo, y el material del artista es la no existencia de las cosas. Los clavos de la percepción se funden y la visión clara no existe. Su trabajo riñe de tal modo, con la estabilidad del clasicismo o la unidad de la “Gestalt” buscando reconstruir la incapacidad para ver, que denomina “antivisión”⁸⁹. Ya que nada conserva su integridad, el arte va más allá de la “desdiferenciación”⁹⁰, concepto de Anton Ehrenzweig que Smithson usará a modo de desestructuralización. Citándole: “no tenía sentido pensar en clasificaciones y categorías. No las había”⁹¹, propone por ello, dar forma pasajera a formas no consolidadas. La dialéctica del “Site-Nonsite” gira hacia este estado indeterminado, donde lo sólido y lo líquido, los límites cerrados y los abiertos, la sustracción y la adición, la certidumbre indeterminada o la incertidumbre determinada, expresan la tensión entre estructura y experiencia con la que trabaja. Para Smithson, incluso la tecnología entra en el mundo de lo entrópico. Para explicarlo, utiliza el ejemplo de una cinta de video que muestra la grabación del movimiento de un niño en un cajón con dos arenas de colores diferentes. El ir y venir del niño mezclará la arena, y aunque al rebobinar la cinta, se pueda alterar el orden y reorganizar el caos que el movimiento ha producido, finalmente también la cinta de vídeo acabará por estropearse y romperse, demostrando que nada conserva su integridad.

89 Concepto de Anton Ehrenzweig utilizado por Smithson. Smithson, R (1993). El entropólogo. En *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva, 1960-1973*. IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 18

90 Ídem p.18

91 *Ibidem* p. 183

El presente tiene poco espacio, porque es un instante; pero si el tiempo es un lugar, innumerables lugares son posibles. En *Spiral Jetty* (1970), monumento que no se yergue, sino que se hunde en el lago del que utiliza las rocas de basalto para construir un muelle en espiral, la percepción fluctúa dependiendo del lugar en el que el observador se encuentre.

La posición en continuidad física del espectador con el espacio también designa el lugar en la obra de Carl Andre. Nos interesa particularmente la importancia que otorga al suelo. Para la comisaria Yasmil Raymond, tal y como escribe en su artículo “Una teoría de la proximidad en Carl Andre: escultura como lugar”, tras las esculturas conocidas como kurós y koré de la época arcaica, el artista que con más claridad ha trabajado con la promesa de alcanzar el suelo ha sido Andre. La experiencia de pisar el suelo aleja del aislamiento periférico y permite adoptar una posición de proximidad, por la que la escultura se convierte en una experiencia física y mental ante la obra de arte. Raymond escribirá sobre el empeño de concebir,

... la escultura como la experiencia de una transición física y mental, neurológica y cognitiva, revela su conocimiento de los defectos inherentes a las obras de arte que han sido concebidas para comunicarse únicamente a escala conceptual. Lo que Andre y tantos otros después han definido como “lugar” es precisamente esta correspondencia corporal inminente. Es decir, el acercamiento a la obra de arte a través del acceso inmediato a un espacio común modelado por la huella del cuerpo, más allá de los sistemas lingüísticos. En otras palabras, la experiencia del arte se define como un desplazamiento, el cruce de un umbral, un cambio que nos invita a estudiar la verticalidad de nuestros cuerpos por oposición al suelo. (...) cuando Andre invita al visitante a pisar su obra —la primera vez que la escultura asume la función de pedestal— altera la experiencia del espectador, que abandona el aislamiento periférico para adoptar una posición de proximidad y cercanía.⁹²

92 Andre, C., Vergne, P., & Raymond, Y. (2015). Una teoría de la proximidad. En *Carl Andre. Escultura como lugar 1958-2010*. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. pp. 256- 257

La base materialista de la obra de Andre promueve como se ha dicho, una “teoría de la proximidad”, por lo que materializa un espacio de experiencia común. “La sensación que uno experimenta de estar en el mundo, confirmada por la existencia de cosas y de otros seres del mundo. Esto, para mi, sobrepasa con mucho el existir en cuanto idea”⁹³ dice. Para recalcar la existencia más allá de una idea, Andre intersecciona los vectores que llama X,Y,Z incluyendo a la producción material, el debate de las condiciones socioeconómicas en el trabajo artístico, proclamando la interdependencia entre nuestra presencia, el material y el contexto. El vector X supone todo lo subjetivo; es decir, la historia personal, la habilidad...; el vector Y, es el objetivo. Se refiere al espacio de trabajo, los materiales, etc. El vector Z es el económico; a saber, los recursos disponibles. Tal manifestación de su proceso creativo infunde una reflexión sobre la producción en arte, atendiendo sus fronteras y protocolos que no solo quedan en el espectador, sino que implican al artista con en el contexto de la generación de los materiales y los usos sociales, demostrando una correspondencia política con los artistas de su época.

2.2 - Operaciones de acción

Para los artistas reseñados, el lugar marca la actividad relacional del espectador con su mundo, que incluye una correspondencia corporal dada por la realidad experiencial del movimiento y la presencia en el espacio; todo lo cual conlleva una reflexión sobre factores, económicos, sociales y culturales. El arte de acción, hapenning, fluxus, arte de comportamiento o body art, recoge esa realidad experiencial y la articula a modo de “escenificación del material complejo”⁹⁴, porque tanto el movimiento como la acción humana serán considerados collage material, intensificando la experiencia en acción.

En el happening se amplía la percepción, por un lado, al utilizar una espe-

93 Ibidem p. 282

94 Marchán Fiz, op. cit., p. 196

cie de irritación por un aprovechamiento consciente de los mecanismos estimulantes; por otro, al emanciparse ante el espectador desde el distanciamiento, “a través de una reflexión independiente que cuestiona la irritación experimentada.”⁹⁵ La intención del happening es liberarse de comportamientos socializados y condicionamientos habituales. De Estados Unidos destacamos a Allan Kaprow, Jim Dine, o Claes Oldenburg, quienes tienden a reconocer la realidad sociológica concreta de los objetos, y los presentan rechazando las connotaciones optimistas y conformistas implícitas. En Europa no se mostrarán tan neutrales y tratarán de producir acontecimientos con carácter político atacando directamente o criticando simbólicamente una realidad existente. La libre expresión y el accionismo vienés trabajan con la destrucción de inhibiciones sexuales, atacando lo puro y lo impuro con acciones de destrucción y agresión. Las obras de Joseph Beuys no están ligadas sólo al comportamiento, sino que tratan de influir en la percepción mediante acciones semejantes a los rituales, en las que él, y en palabras de Marchán Fiz, es “el mensajero de un nuevo ser humano renovado en una legitimación de la actividad artística como algo excelso.”⁹⁶

Las acciones del fluxus, similar al happenning ya que también es considerado una modalidad de arte de acción son, en apariencia, más sencillas. Marchán Fiz de este grupo destaca a John Cage, el grupo ZAJ, Nam June Paik, Dick Higgins y Cornelius Cardew.

El arte de comportamiento y el body art son también un tipo de acciones donde la consecución final no ocurre en el momento de la acción, sino que se producen en base a un plan. Aunque los límites entre ellos son bastante difusos, se diferencian en que el primero “se relaciona (...) con el nuevo empleo y uso de los objetos y los problemas de aprendizaje; el segundo explora el empleo del propio cuerpo”⁹⁷ Al contrario del happenning, como hemos mencionado, este tipo de prácticas son resultado de una planificación que “intenta explicitar las concepciones y relaciones

95 Ibidem p. 197

96 Ibidem p. 203

97 Ibidem p. 235

de contextos reales (...) reduciendo toda forma de actividad –acción, percepción, experiencia, vivencia etc.– a los condicionamientos de espacio y tiempo”⁹⁸ no sólo desde aspectos individuales sino también grupales; atendiendo su marco y mecanismos sociales.

El arte de comportamiento es considerado como la modalidad más objetiva del arte de acción. Los actos de Franz Erhard Walther, el grupo EIAG, Keith Arnatt o Stuart Brisley atacan a estructuras condicionadas y plantean nuevos modelos experienciales a partir del uso de los objetos, modelos de comportamiento referidos al medio ambiente, entrenamientos prácticos de la conciencia, y colaboraciones con otros artistas, donde el espectador es partícipe de una obra comprendida como un discurrir procesual. Citando a F. E. Walther, lo decisivo de sus piezas era la: “comprensión de las posibilidades fundamentales, contenidas en el objeto, y naturalmente la comprensión de las condiciones individuales que cada persona introduce en el proceso de uso del objeto.”⁹⁹

El body art no puede dissociarse del arte de comportamiento. “En el `body art´ se atiende tanto a la propia materialidad del mismo cuerpo como a su dimensión perceptual”¹⁰⁰. Según Marchán Fiz los elementos principales con los que los artistas trabajan, son la utilización del cuerpo como forma de autoexpresión para un conocimiento de carácter antropológico; el uso del enfoque fenomenológico, considerando el cuerpo como el dato que origina la experiencia, atendiendo la situación corporal del cuerpo y explorando la espacialidad desde la acción y el movimiento propio; la situación del cuerpo en “la esfera intencional del ser subjetivo”¹⁰¹ o de los demás; el cuerpo como objetivación de lo subjetivo; y la preocupación por la cinética del cuerpo, en la que los gestos y movimientos corporales exponen condicionantes sociales. Para Marchán Fiz,

98 Ídem

99 Ibidem p. 236

100 Ibidem p. 239

101 Ibidem p. 243

El “body art” cinésico está más bien preocupado por la *visualización* de lo que podríamos denominar gestos encontrados, en la línea de apropiación de la realidad señalada. (...) “las esculturas cantando” de Gilbert & George (...) remite monótonamente a los mismos actos cotidianos.¹⁰²

2.3 - Presencia muda

Todas estas operaciones, espaciales objetuales o de acción, utilizan la fotografía y el vídeo como continuación del mismo principio operante; a saber, la experiencia de espacialidad por contacto directo. Tal relación en la imagen fotográfica puede ser tomada como una cuestión de realismo, que de acuerdo con lo escrito por Philippe Dubois en *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (1998) se explica desde tres posiciones epistemológicas. Las dos primeras se refieren a su funcionamiento como espejo del mundo y como codificación de las apariencias. La tercera, en la que nos detendremos más, trata del índice, que nos interesa por su relación con el referente y, por ello, con los ajustes internos de la obra, que nos devuelve a la reflexión del sistema “denotativo” rechazado por el estructuralismo. De acuerdo con la definición otorgada por Dubois, un índice supone:

... la marca, el depósito (“un depósito de saber y de técnica” según la expresión de Denis Roche). En términos tipológicos, eso significa que la fotografía está emparentada con esa categoría de “signos” entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso, etc. Todos estos signos tienen en común “el hecho de ser realmente afectado por su objeto”, de mantener con él “una relación de *conexión física*”. En este sentido, se diferencian radicalmente de los *iconos* (que se definen sólo por una relación de *semejanza*) y de los símbolos (que, como las palabras de la lengua, definen su objeto por una *convención general*).¹⁰³

102 Ibidem p. 245

103 Dubois, P. ([1986] 2010). *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Paidós. p 48

Este signo indicial sucede en una relación instantánea con su referente implicando que esta relación se establezca bajo cuatro órdenes: los de “conexión física, de singularidad, de designación y de atestiguamiento”¹⁰⁴. Así que, a modo de signo indicial, la fotografía es singular pues siempre remite a un único negativo, porque solo existe una única toma. Después, se podrá reproducir la imagen cuantas veces se desee de forma física o digital, pero el contacto de la toma es único e irrepetible. En este sentido designa, señala con el dedo su singularidad y su existencia. De este modo atestigua el referente, es decir, que algo ha estado ahí, que es el famoso noema de Barthes: “*eso ha sido*”. Barthes apunta:

Necesito en primer lugar concebir correctamente, y luego, si fuera posible, decir correctamente en qué sentido el referente de la fotografía no es el mismo que el de los otros sistemas de representación. Llamo “referente fotográfico” no a la cosa *facultativamente real* a la cual remite una imagen o un signo sino a la cosa *necesariamente real* que ha sido colocada ante el objetivo y a falta de la cual no hubiera habido fotografía. La pintura puede fingir la realidad sin haberla visto jamás (...). Por el contrario, en la fotografía, no puedo negar nunca que la cosa ha estado allí. Hay una doble posición conjunta de *realidad* y de *pasado*. Y puesto que esta obligación no parece existir más que para ella misma, como el noema de la fotografía (...). El nombre del noema de la fotografía será pues: *eso ha sido*.¹⁰⁵

Barthes ha sido criticado por abuso de referencialismo, porque tal afirmación parece centrarse especialmente en lo que la fotografía ha sido, y no en lo que es. Tomar la relación con lo real desde el signo indicial que aporta Rosalind Krauss en *Notas sobre el índice. Parte 2*¹⁰⁶ (1996) es abordar el modo en el que el arte recoge el funcionamiento de este tipo de signo, estableciendo “una conexión entre los rasgos de dicha representación y las características inherentes de la fotografía”¹⁰⁷. Krauss recoge esta

104 *Ibidem* p. 50

105 Roland Barthes citado por Dubois, P. ([1986] 2010). *op.cit.*, p. 46

106 Krauss, R. ([1985] 1996). *Notas sobre el índice. Parte 2*. En *op.cit.*, pp. 209-235

107 *Ibidem* p. 226

diferencia entre existencia y sentido para señalar la “especificidad”¹⁰⁸ del signo indicial. Es cierto que la fotografía supone un desplazamiento de una escena a otra, pero ese movimiento no transforma la imagen (que sí lo haría bajo el peso de los códigos o modelos) sino que la presenta en una “cuasi-identidad”¹⁰⁹ o “presencia muda”¹¹⁰. El propio Smithson advertirá: “En cuanto al artista, somete sus figuras a torsiones y distorsiones en lugar de simplemente aceptar la fotografía.”¹¹¹ Para Krauss, y ya se mencionó anteriormente, las prácticas artísticas de los años 70 del pasado siglo trabajaban con el rechazo de la percepción recogida por la conciencia como única actividad para constituir lo real, e implicaban el sujeto de percepción como cuerpo vivido en un juego de perspectivas que opera en un mundo preobjetivo, siendo por ello, la transferencia, la operación con la que presentar el tejido del mundo:

Lo que se graba sobre la emulsión fotográfica y posteriormente sobre la copia en papel es el orden del mundo natural. Esta cualidad de transferencia o huella confiere a la fotografía su carácter documental, su innegable veracidad. Pero, al mismo tiempo, dicha veracidad está fuera del alcance de los posibles ajustes internos que son la propiedad necesaria del lenguaje. El tejido que envuelve y conecta los objetos contenidos en la fotografía es el propio mundo, más que un sistema cultural (...) En la distancia de la fotografía respecto a lo que podríamos llamar sintaxis encontramos la presencia muda de un suceso no codificado. Y es esta especie de presencia lo que los actuales artistas abstractos pretenden emplear.¹¹²

108 Krauss, R. (2002). Los espacios discursivos de la fotografía. En *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili. p. 56

109 Krauss, R. ([1985] 1996). Notas sobre el índice. Parte 2. En op.cit., p. 226

110 Ibidem p. 227

111 Robert Smithson, citado Durand, R. (1998). op. cit., pp. 102-103

112 Krauss, R. ([1985] 1996). Notas sobre el índice. Parte 2. En op.cit., pp. 226-227

3. ANTE UNA NUEVA NATURALEZA DE LA IMAGEN

El arte de los 60 y 70 del siglo XX evidenció la elasticidad de las categorías artísticas. En este sentido, Krauss en su artículo “La escultura en el campo expandido” escrito en 1978, indica el cambio funcional de la escultura, que abandonaría su estado de representación como lógica de señalamiento para pasar a otro que califica como complejo. De este modo, aceptar la práctica artística en un campo expandido supone admitir que, “La *escultura* no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de diferentes maneras.”¹¹³ El campo expandido supone la definitiva aceptación de la posmodernidad por parte de la historia del arte. El “`permiso´ para pensar en esas otras formas”¹¹⁴ de las que hablaba Krauss al tratar el campo expandido de la escultura se enraíza totalmente en todos los medios artísticos.

De ahí que conlleve la coexistencia de un sujeto encarnado en la vida de las cosas que, como ellas, y lo vimos en la “Experiencia del objeto” y en “La materialización del espacio de la experiencia” funcionan en la tensión de la imagen dialéctica y en la tensión entre estructura y experiencia. Marchán Fiz convino en que el arte objetual dispuso tanto la objetualización, la conceptualización, y la desmaterialización, porque las convenciones formales del medio daban más importancia a la idea y las condiciones de creación de la obra que al objeto final. No obstante, el término desmaterialización aparece en posmodernidad, y tiene que ver con el debate en torno a la materialidad y a la desaparición del lugar físico por la aparición de los medios digitales. En este caso, la escritora e historiadora de arte Lucy Lippard apunta:

Desde que escribí por primera vez sobre el tema en 1967, a menudo se me ha señalado que la desmaterialización es un término inexacto, que un trozo de papel o una fotografía es tanto un objeto, o como “material”, como

113 Krauss, R. ([1985] 1996). La escultura en el campo expandido. En op. cit., p. 297

114 Ídem

una tonelada de plomo. Por supuesto, pero por falta de un término mejor, he seguido refiriéndome a un proceso de desmaterialización, o un énfasis en aspectos materiales (unicidad, permanencia, decoración atractiva).¹¹⁵

Jacob Lillmose en su artículo “Transformaciones conceptuales del arte: de la desmaterialización del objeto a la inmaterialidad en las redes”¹¹⁶ (2010), diferencia desmaterialización de inmaterialidad, al distinguir que el primer término hace referencia a la acción y el segundo a una nueva condición material. Sin embargo, Jean François Lyotard, utilizó el término “inmaterial”, del mismo modo que Lippard utiliza “desmaterialización”. Tal es así, que la famosa exposición que Lyotard presentó en el centro Pompidou en 1985 junto a la comisaria Thierry Chapat se tituló *Les Inmatériaux*. La exposición investigaba principalmente los conceptos de posmodernidad, modernidad, materialidad y desmaterialización. Desde su perspectiva, este último término se refería a las relaciones entre humanos más que a una ausencia de materia. La posmodernidad proponía una nueva sensibilidad del ser material en la que no había que restar importancia al incipiente mundo digital. Tal exposición precedió numerosos debates en torno a un nuevo locus inmaterial y expandido del arte planteando el uso de la hibridación como vía de exploración.

Las formas y situaciones variables del arte de finales del siglo XX generan una condición no sólo inmaterial sino también posmedial, tal y cómo lo define Krauss en “A Voyage in the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition” escrito en 1999. Ningún medio domina ya por sí solo, y todos se condicionan entre sí. De hecho, el término “medio” se ajusta al posmodernismo crítico, en cuanto a que el arte no lo refiere como una técnica específica, objeto físico, o reducción especialista, sino como “una estructura recursiva”. A saber, una estructura compuesta de elementos diversos que generan sus propias reglas. Por tanto, el medio no es algo dado, sino

115 Lippard, L. R. ([1973] 2004). Seis años: *La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Ediciones Akal

116 Lillmose, J. (2010) Transformaciones conceptuales del arte: de la desmaterialización del objeto a la inmaterialidad en las redes. Curating immateriality. Recuperado en <http://www.kurator.org/publications/curating-immateriality/>. <https://privadotextos.wordpress.com/> [Consulta: 09 julio 2018]

es algo que se hace. Desde este reconocimiento de complejidad, algunos teóricos y artistas recurren al concepto “aparato” para referirse al cine, y de modo similar, diremos, al concepto “imagen acto” propuesto años más tarde para la fotografía. Se trata de comprender los discursos de los años 80 y 90 del acto del arte. Acto que supone la conjunción de elementos que se establecen en los distintos niveles y que suceden en complejidad de la obra. En la “inmediatez de la mediatez”, el acto hará viable (re)presentar los vínculos y tensiones entre sujeto receptor, artista y obra, habilidad que no produce una representación, sino representacionalidad.

3.1 - Representacionalidad

El término “representacionalidad”¹¹⁷, aportado por Moraza, rechaza al de representación, porque antes que un sistema de distinciones es un juego de presencias que recoge distintas temporalidades y que ocurre simultáneamente en tres vías. La primera se refiere a la fisicidad de la obra: “es la cosa, (...) en su materialidad específica”¹¹⁸. La segunda lo haría por su aparición frente a un sujeto presencial: “la experiencia de un alguien al que se hace presente esa cosa, mediatizada, ya, por su experiencia presencial que hace único el acontecimiento.”¹¹⁹ La tercera elaborada en el modo de hacerse presente del sujeto:

... hace que algo haga acto de presencia, y ese algo es la consecuencia de su proceso de elaboración. Por ello la obra es un presente (...) —el tiempo constituyente del deseo del artista conduce— a la cuestión de estilo, porque el estilo es el modo: el modo en el que uno se constituye a través de lo que hace, y el modo en que lo que hace le constituye a uno como sujeto.¹²⁰

117 Moraza, J.L. Representacionalidad. Texto entregado por el artista en el taller REPRESENTACIONALIDAD *Escultura en la era de lo visual* que tuvo lugar entre el 2 y el 4 de junio de 2014.

118 Ídem

119 Ídem

120 Ídem

En esta fusión el autor ofrece lo que no tiene, como en un acto de amor donde nada debe de imponerse y donde todo se estimula.

3.2 - Imagen acto

La teoría de la “imagen acto” en lo fotográfico fue planteada por Denis Roche en *La disparition des lucioles (Reflexión sur l'acte photographique)* (1982) y Philippe Dubois en *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (1986). Esta noción fue posteriormente tratada por Régis Durand en *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas* (1998), señalando que el acto fotográfico es de orden performativo por lo que tiene de hacer, debiéndose atender el amplio espectro por el que se conforma. Por tanto, la idea de presencia muda no se podría ya mantener como un estado único. De este modo, lo fotográfico aprovecha tanto la noción de verosimilitud de la fotografía, como el inconsciente óptico, la crítica que apunta a la transformación de la realidad, o la presencia muda. Esto implica considerar el:

... conjunto de los datos que definen, a todos los niveles, la relación de ésta con su situación referencial, tanto en el momento de producción (relación con el referente y el sujeto operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: momento de la “toma”), cómo en el de recepción (relación con el sujeto espectador: el gesto de la mirada sobre el signo: momento de la reasunción-de la sorpresa o del equívoco).¹²¹

Durand, recogiendo estas cuestiones declarará que la fotografía, por este carácter relacional, es multiforme. Indicando:

Es cierto que es una especie de huella, pero ¿una huella de qué exactamente? De una presencia, seguro, pero también de todo un conjunto de relaciones que se establecieron, a través de la operación fotográfica, entre

¹²¹ Dubois, citado por Durand, op. cit., p. 53

un sujeto y una situación dada. Ese carácter esencialmente relacional es el que constituye lo que he denominado *la experiencia fotográfica*.¹²²

3.3 - Hibridación, simulación y apropiación

A lo largo del capítulo “¿Y qué pasó con la modernidad?”¹²³ (1996) Foster cree que a finales del siglo XX se continua en esta indefinición que venimos señalando desde la primera mención hecha para la idea de *Imagen* como estructura, la tensión entre estructura y experiencia, su condición expandida, la desmaterialización, la condición posmedial del arte, o el uso de lo híbrido como vía de exploración. Esa faceta de ser varias cosas simultáneamente es calificada como propiamente posmoderna ya que, seguimos situados entre: la conexión y la desconexión, entre lo corporal y lo incorpóreo. Los artistas apuntan desde entonces a una forma de confusión visual y verbal.

En este punto, debe ponerse en relieve que durante los años 80 se produce el auge de apertura de nuevas galerías, museos y ferias, además de las primeras ediciones de revistas especializadas de arte. Un momento en el que Frederic Jameson estima que el capitalismo tardío engulle toda producción cultural haciéndonos experimentar cualquier acontecimiento como algo estético, incluso la misma estética. En un capitalismo de tal fuerza depredadora, que se apropia de todo, reprogramándolo para sus propios fines, la acumulación de capas de una obra de arte deconstruye técnicamente las convenciones del carácter físico implícitas en el soporte, y utilizará la ficción como un medio para operar como forma de especificidad diferencial, creando una nueva experiencia dialéctica, esta vez constituida por múltiples sentidos y experiencias de carácter híbrido. A partir de la exposición *Pictures* (1977), Douglas Crimp se refiere a lo híbrido del siguiente modo:

¹²² Durand, op. cit., p. 115

¹²³ Foster, H. (2001). ¿Y qué pasó con la modernidad? En op. cit., p. 189

... aquellos fenómenos artísticos que no buscan la especificidad de un género, ni se pueden enmarcar dentro de una corriente estilística concreta. Por el contrario, si algo caracteriza este territorio, es precisamente su heterogeneidad, la utilización de medios mezclados, su carácter múltiple; y ello al servicio de un programa común: la ruptura con los géneros artísticos tradicionales.¹²⁴

Desde el terreno de la práctica artística no se busca la especificidad de un género, tal y como recogemos de Mau Monleón en *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta* (1999). Craig Owens llamó “impulso alegórico”¹²⁵ a tal actividad de carácter múltiple e intertextual de los artistas, donde la alegoría es utilizada para dar cuenta de su ilegibilidad y su insuficiencia, funcionando como estrategia de hibridación, porque:

... es sintética, atraviesa las fronteras estéticas. Esta confusión de géneros, anticipada por Duchamp, reaparece hoy en día en la hibridación, en las obras eclécticas que combinan ostensiblemente medios artísticos previamente diferenciados. Apropiación, site-specificity, transitoriedad, acumulación, discursividad, hibridación- estas múltiples estrategias caracterizan gran parte del arte actual y lo distinguen de sus predecesores modernos.¹²⁶

Así, para Brea la forma de lo alegórico funcionará como “una `condición oblicua´ o `intertextual´ de la significancia´, que prescribe que todo `texto´ ha de ser leído a través de otro `texto´ y toda imagen a través de otra imagen.”¹²⁷ Utilizando estrategias “enunciativas, como son las estrategias de yuxtaposición, donde se incluye el montaje; las de desplazamiento, que

124 Monleón, M. (1999). *La experiencia de los límites: Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació. p. 13

125 Owens, C. (2001). El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En Wallis, B., Olmo, C. del, & Rendueles Menéndez de Llano, C. (2001). *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal. p. 203

126 Ibidem p. 209

127 José Luís Brea, citado por Monleón, op.cit., p. 21

incluyen los ready-made; y las de suspensión, basadas en la interrupción o no enunciación.”¹²⁸

Conocedores del pop, del minimalismo y del conceptualismo, los artistas de los años 80 del pasado siglo, incluyen modos de proceder propios de estos movimientos, como el abandono de la galería por la utilización de espacios públicos; el uso del cuerpo como objeto y sujeto del acto artístico; la experiencia del espectador como parte indispensable de la obra, el distanciamiento del autor o el aferramiento de la obra a la especificidad de su espacio, etc. Junto con ello, los apropiacionistas críticos deciden recoger estratégicamente imágenes culturales, buscando una lógica de interpretación, entre perturbar la representación y aprovechar el placer visual, para enfrentarse a los estereotipos y la “heterotopía”¹²⁹. El trabajo de Irving Penn y Cindy Sherman es ejemplo de ello. Desde este momento, se produce un “efecto de realidad”¹³⁰ que va a sustituir la propia realidad. En esta incipiente cultura de consumo parece no haber lugar para la experiencia auténtica apunta Krauss en el capítulo *Notas sobre la fotografía y el simulacro*, del libro *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, y todo puede ser reabsorbido por la industria cultural. El arte incluye la fotografía para jugar construyendo un metalenguaje, en el que citando a Krauss,

... encontramos un sistema de retroacción elaborado que produce una red en la que la realidad está constituida por la imagen fotográfica (y, esto, en nuestra sociedad, quiere decir cada vez más la imagen de la publicidad y del consumo), de tal forma que “el efecto de arte” está por completo en función del efecto de realidad que engendran las fotografías.¹³¹

En palabras de Foster el “arte apropiacionista neo-pop de Cindy Sherman, Richard Prince, Barbara Ess (...) no constituyó tanto un retorno a la repre-

128 Ibidem p. 21

129 Niculet, L. (2012). Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo. *Disturbis II*. pp 1-10. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/Disturbis/article/view/295899>. Consultado en 2021, 25 de junio.

130 Krauss, R. (2002). Notas sobre la fotografía y el simulacro. En op.cit., p. 229

131 Ídem

sentación (...) como una perturbación de la representación mediante un giro a la simulación.”¹³² Sobre Cindy Sherman, Monleón escribe que

... dirige, personifica y fotografía sus imágenes en una especie de performance realizados para la cámara. (...) Lo que está en juego es una cuestión de identidad de la mujer, pero también de la artista, al ser ella misma la que escenifica sus personajes. (...) de-construyéndolos y re-construyéndolos con la distancia que se precisa para poder criticarlos.” (...) En el caso de Cindy Sherman nos encontramos ante una mezcla de lenguajes —pintura, cine, escultura, teatro— todos ellos puestos al servicio de una fotografía que los aglutina, actuando sobre ellos como metalenguaje. Y es la fotografía la que produce esa distancia necesaria para la lectura crítica, la que nos hace conscientes de la mirada de la cámara (de la artista), y de la mirada del espectador (la nuestra), ambas cómplices entre sí.¹³³

3.4 - Experiencia contemporánea. *Ante un nuevo funcionamiento de la Imagen*

En los años 90 del pasado siglo el mundo está tan representado en función de la imagen, que aparece una nueva rama de estudio denominada Estudios Visuales con intención de conceptualizar todos estos nuevos fenómenos y prácticas de producción visual. Los teóricos Gottfried Boehm y William John Thomas Mitchell son quienes sientan sus bases, supliendo históricamente la falta de atención de la imagen en disciplinas como la historia del arte. Los planteamientos de la cultura visual aceptan la indiferenciación del arte del resto de las prácticas de producción visual. Advirtiéndonos Juan Martín Prada que, precisamente,

... la crítica a la pérdida de autonomía del arte o a su total disolución en la inmensa esfera de lo visual, es lo que ha suscitado las mayores discrepan-

132 Foster, H. (2001). El arte de la razón cínica. En op.cit., p. 106

133 Monleón, op. cit., pp. 49, 53

cias respecto a la metodología de los estudios visuales, como las expresadas por Hal Foster o Rosalind Krauss, por ejemplo.¹³⁴

En un mundo con estas características, el arte debería cuestionar los modos impuestos para experimentar el mundo desde las imágenes, para ofrecer de acuerdo con Juan Martín Prada, “un alto grado de diferenciación respecto al uso de las imágenes que caracterizan a las industrias de lo visual.”¹³⁵

Lo cierto es que, tras la indeterminación, desplazamiento, transición, o indefinición tensionadora del siglo XX, entre finales del siglo pasado y principio de este, la tecnología de lo visual sobreviene a cualquier deseo de relación cognitiva, con el único propósito de poder ser veloz y distribuida constantemente, cuestión que se ha intensificado los últimos cinco años.

En tal contexto, de acuerdo con Hans Belting en *Antropología de la imagen* cambia la concepción de lugar:

...los medios mundiales han provocado un cambio semejante en la comprensión de lo que es un lugar. Con ello, el concepto de lugar se desliga del lugar físico (...) las experiencias son transportadas desde un lugar a cada uno de los otros lugares, hasta que el aquí y el ahora desaparecen en la nivelación. Vivimos “en un sistema de información no en un lugar determinado.”¹³⁶

La percepción, desde una perspectiva antropológica, es un ejercicio cultural fundamentado en el consenso y la autoridad. En este sentido, las imágenes se utilizan para procesos dinámicos de transmisión en los que se transforman y cambian los significados. En la actualidad, esos espacios de consenso y autoridad que eran sinónimos de cultura no ocupan ya un lugar fijo. El sujeto ha dejado de estar vinculado a un lugar común, es

134 Martín Prada, J. (2012). *Otro tiempo para el arte: Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Sendemà. p. 110

135 Ibidem p.112

136 Belting, H. (2010). *Antropología de la imagen*. Katz. p. 79

decir, a una cultura común, y en consecuencia el margen de acción personal ha cambiado. Sin ningún lugar geográfico en el que encontrarnos el cuerpo se hace nómada. La idea de un lugar imaginario en el que naturalmente no se vive, recibe en la actualidad la calificación de experiencia contemporánea. Además, las imágenes parecen no recordarse, sino que ocupan un lugar en el recuerdo. Para acceder a ellas hay que buscarlas y activarlas conscientemente. “De esta manera, les sucede lo que ya les había ocurrido a los lugares y, especialmente, a las cosas en el mundo. Están destinadas a nuevos modos de representación.”¹³⁷

Brea expone el cambio como un salto del inconsciente óptico a la e-image, resultando entonces “imagen-tiempo, en el sentido de que su paso por el mundo es, necesariamente, fugaz, contingente.”¹³⁸ En este nuevo terreno, las prácticas de producción dejarán de ser objetuales para ser de flujo; dejarán de ser de registro para ser de conectividad, dejarán de ser una inscripción localizada (docu / monumental) para ser de distribución.¹³⁹

Retomamos a Moraza, a través de su ponencia *Indifference* (2001) pronunciada dentro del ciclo: *En tiempo real*, en la que plantea su preocupación por el presente del *funcionamiento de la Imagen* debido a que la dialéctica del límite corre el peligro de dejar de existir precisamente por exceso de “indifférance”.¹⁴⁰ Es decir, el acontecimiento contemporáneo ocurre sin los filtros de la representación, en tiempo y espacio real, y al suceder en

137 *Ibidem* p. 78

138 Brea, (2007). *op. cit.*, p. 153

139 Brea sintetiza magníficamente tales cambios al final de su artículo, en cuatro puntos: “1. La desviación de la fuerza simbólica asociada a la imagen hacia la percepción del sentido-acontecimiento, como reconocimiento del diferirse de la diferencia en cuanto al tiempo. 2. El reconocimiento del carácter mental, psi, de la imagen, disociada cada vez más de la exigencia de espacialización y materialización en objeto específico y singularizado. 3. La puesta de su fuerza simbólica al servicio de la producción cognitiva (heurística) —ya no archivística, mnemotécnica— y de la generación de procesos de *socialización*, productores de comunidad. y 4. La apertura del *régimen social de circulación de la imagen* a la forma de las *economías de distribución*. La orientabilidad última del proceso a formas de apropiación colectiva del conocimiento e *intelección colectiva*.” *Ibidem* p. 162

140 Moraza, J. L. (2001). *Indifférance*. En Llano, P. de, & Gutiérrez Faílde, X. L. *En tiempo real: El arte mientras tiene lugar*. Fundación Luis Seoane. p. 169

presentación de modo inmediato, no permite ni el vínculo, ni su carácter abismal. Precisamente, según Moraza, la problemática del acontecimiento se manifiesta en si “tiempo real” son dos nociones que se puedan disponer conjuntamente. Para ello recurre a Hegel y a Lacan. El primero los comprende indicando que “lo real es idéntico al tiempo” y el segundo, que ambas nociones, solo pueden existir “como imposible”.¹⁴¹ Así, Moraza explica que “tiempo real” es un “aquí y ahora” presencial; se presenta como presente, pero:

Quizá sea ésta, precisamente, la gran ficción, pues se presenta como inmediatez de la experiencia frente a la mediatez de la representación. Podríamos entonces comenzar afirmando, más bien: “En diferido. El arte cuando pasa.”¹⁴²

Un acontecimiento apunta a algo que tiene lugar y, por lo tanto, un tiempo. Un tiempo puede ser un segundo, y por ello está siendo a cada instante, siendo de esta manera, eterno; pero, a su vez, es pasado porque siempre se desvanece. Para Moraza esta borrosidad sería la naturaleza del “tiempo suspendido”, necesario para el *funcionamiento de la Imagen*. Su desvanecimiento confirma su paso. Citándole: “se entrega a sí mismo, sucediendo como contratiempo de sí.”¹⁴³

La autoría clásica es testimonio de un territorio de ejecución que atribuye marca y propiedad. La autoría moderna según Moraza, oculta la huella, pero se pregunta sobre ella. El síntoma, el símbolo, o el simulacro es un “enmascaramiento del hacer”¹⁴⁴ que también se pregunta sobre los gestos, los autores, los encuadres; todo lo cual no hace desaparecer al autor, sino que lo extrema. Tal y como se ha mencionado más arriba, las imágenes empleadas en lo alegórico son confiscadas o apropiadas, y se preguntan sobre los espacios de representación. Las relaciones de interdependencia en la apropiación son altamente sofisticadas. Es decir, podríamos argu-

141 Moraza, (2001). op. cit., p. 146

142 Ibidem p. 146

143 Ibidem p. 147

144 Ibidem p. 92

mentar que *La Gioconda* pertenece a Da Vinci, pero también a Duchamp, o incluso a Warhol. En un momento como el actual, en el que la sofisticación de la apropiación es tan extrema, Moraza se pregunta sobre la posibilidad de una autoría fuera de la réplica, porque propone una autoría desde la diversidad, para resolver el posible conflicto entre creación y procreación. Tal solución nos recuerda a la mencionada propuesta de una “ética afirmativa” de Braidotti, por la que defiende la “subjetividad nómada encarnada”, “que confía en las comunidades autónomas, pero mutuamente interconectadas”¹⁴⁵, la cual no se centraría en la diferencia o la vulnerabilidad, sino que solicita nuevas coordenadas para las prácticas relacionales de sujeto, “empeñado en un proyecto de constitución de un presente alternativo”. Una vez recordado el apunte de Braidotti, regresamos con Moraza y el planteamiento de nuevas coordenadas para un nuevo posicionamiento:

Así, para cesar la réplica no basta con repetir, o con representar, no basta con dejar de representar o de repetir, ni basta con producir o reproducir o no producir. Es necesario instalarse de golpe en el lugar de lo repetido: encontrarse “ya-hecho”, “encontrándose, siendo encontrado”, y aguantar la mirada de aquello que observamos, reconocerla no como representación ni como repetición, no como réplica. Y en ese coloquio, sustituir el monólogo del encuentro y del ventrílocuo, por un diálogo de vínculos.¹⁴⁶

145 Braidotti, op. cit., p. 112

146 Moraza (1991). op. cit., pp. 95-96

PARTE 2

CONVERSACIONES

Las siguientes conversaciones con Anthea Hamilton y June Crespo se construyen en base a dos momentos de la investigación. El primero consta de una labor de documentación sobre la obra y los contextos de estas artistas con el fin de ir estableciendo aquellas nociones específicas para la elaboración de las preguntas directas. El segundo sucede de manera simultánea a la elaboración del primero, ya que era necesario generar la situación contextual sobre el estado del arte y de la *Imagen* en nuestra época altamente tecnológica. Ambos momentos son articulados con la finalidad de dar con los vínculos de interdependencia que se requieren para la operación técnica en arte, y, por lo tanto, plantear con ellas *un nuevo funcionamiento de la Imagen* que en el contexto actual permita de nuevo “la navegación con lo indecible”, recordando la cita de Braidotti con la que abríamos la Tesis doctoral.

Decido hablar con Anthea porque me reconozco en su operación de desvelamiento de sistemas de visibilidad y constructos culturales al desplazar la imagen de su contexto. Conozco su trabajo desde el año 2004 al coincidir con ella en la residencia de arte Cité des Arts en París. En estos años su praxis ha pasado de preocuparse por la frontalidad y la superficie, a integrar una experiencia más participativa del sujeto en el espacio.

June forma parte del circuito del arte del País Vasco, por lo que también he tenido una relación muy próxima al desarrollo de su práctica, visitando muchas de sus exposiciones y ponencias, además de habernos encontrado personalmente en muchas ocasiones. Me interesa su modo de trabajar la condensación temporal en sus esculturas, la relación que entabla con ellas desde sensaciones físicas, y el uso de la escala humana. En su trabajo

artístico también reconozco un cambio de proceder que responde a una reevaluación de la hegemonía de lo visual y de la función de la escultura elaborada sobre premisas de identificación con la recepción.

De esta manera, surgen una serie de preguntas que pueden consultarse en el anexo documental estructurado en cinco bloques interdependientes, que son: 1) Operaciones de relación. 2) Corporeización, materialización, visualización. 3) Posición de autor. 4) Usos derivados de la tecnología de la imagen. 5) Variaciones de aproximación en la práctica de términos clave debido a nuevas experiencias con la imagen.

Estas conversaciones fueron realizadas de manera presencial en Bilbao y Londres. Posteriormente fueron transcritas y traducidas, volviéndose a reescribir con el objetivo de organizar sus deducciones en la lógica estructural de estos cinco bloques conceptuales que establecieron su inicio. Esta lógica estructurante articula el primer y cuarto bloque enunciados como “Operaciones de relación” y “Usos derivados de la tecnología de la imagen”, con los capítulos relativos a Anthea “Dotar de una imagen a la comunidad” y de June “Frontalidad y trascendencia”. En el primero, Anthea expone el contexto actual de exceso de información, de pérdida de confianza en valores anteriormente consolidados, y de la imposición de los nuevos medios tecnológicos para construcción de diálogos preacordados, los cuales alteran la relación, necesaria para ella, con el material en directo y con el cuerpo. June realiza una práctica ligada a objetos y situaciones concretas, pero su discurso crítico no trata con los contextos de construcción cultural de la imagen, sino desde el reconocimiento de la obra como una entidad autónoma, que es indiferente a cualquier relación mediática y frontal. “Corporeización, materialización, visualización” y “Posición de autor”, segundo y tercer bloque conceptual, funcionan de nuevo articuladamente al interior de “Una forma de estar en el mundo” e “Intersubjetividad”. En el primero, Hamilton critica las maneras impuestas de cualquier contexto, advirtiendo que arte y vida se requieren simultáneamente, por lo que la confianza y colaboración son parte necesaria de la coordinación de elementos. El capítulo respectivo a Crespo declara el deber del artista por negociar con la pieza, ya que por ello, se permite la renovación del espacio común, acción solo posible

desde el posicionamiento generado entre sujeto y sujeto. “Lo que ves es lo que ves” podría localizarse en cualquiera de los bloques, ya que Anthea cuestiona los niveles de representación y nuestro lugar ante ellos a través de un trabajo de superposición y apropiacionismo crítico. “Experiencias intermitentes” responde a la ligazón entre persona, cuerpo e imagen. La operación técnica de June se basa en la estructura de la máscara, en tanto unidad medial entre la manifestación y lo que lo porta, la aparición y la desaparición. En esta operación relacional, los apoyos, afectos, movimientos y/o penetraciones propician los movimientos de extensión y contracción de alzarse como *Imagen*.

Sin tener en cuenta ya una articulación de los bloques que limite el resto de los capítulos, “La complejidad está integrada en el objeto” se interesa en la materialización de las imágenes de archivo de Anthea y la reproducción de proyectos utópicos de los años 70 del siglo XX. Son proyectos que indagan en el presente y en el futuro, utilizando la operación anacrónica para desvelar las mitologías actuales. Para preguntar sobre la operación estructural ligada al “tiempo real” (entendido como “tiempo diferido”) del proceder de June, en “Grabar y rodear” es interesante la relación que establece con lo audiovisual, usada para grabar sus esculturas, que relaciona directamente con lo performativo de lo escultórico. Se trata de un movimiento en búsqueda de posibilidades para cada situación, en los modos de condensación temporal, el uso de lo accidental o de la reproducción en su ejecución. Grabar y rodear es ser consciente del presente del acto, por lo que es un proceder inseparable del posicionamiento de intersubjetividad y permeabilidad con las formas. En “Una experiencia por encima de la visualidad” (Anthea) y “Liberación del origen” (June) hay un rechazo al punto de vista unidireccional y un deseo para que la percepción ocurra sin manipulación visual pasiva, sino por penetración de un cuerpo involucrado física y conceptualmente. Así, se incluye el deseo de un traspaso de lo indicial, con el cual trabajar fuera de su carga aurática, permitiendo que la forma haga forma.

4. ANTHEA HAMILTON: LA IMAGEN DEBERÍA ESTAR HACIENDO OTRAS COSAS PRÁCTICAS¹⁴⁷

4.1 - Dotar de una imagen a la comunidad

Ante la pregunta sobre la posible afectación del contexto socioeconómico, político y mediático actual, Anthea Hamilton reacciona diciendo: “Si he de responder sobre ello, te respondo que sí, claro que me afecta. Estamos presenciando el final de un tipo de funcionamiento de la cultura” valora, y continúa diciendo:

Algo que siento más, y que hace 20 años no necesariamente sentía, es que antes, era como si pudieras ser únicamente artista. Casi de manera pura. Podías únicamente hacer arte y relacionarte solo con la comunidad artística. Pero ahora, siento que como artista hay tanta información que viene hacia tí, y uno absorbe tal cantidad de información, que ya no podemos hablar únicamente de arte. Ya sabes, del material, de la forma, y cosas por el estilo. Es algo intrusista. Parece que entienda el intrusismo como un problema, pero es que no estoy formada para absorber todos los datos del mundo. Pero es que ahora vienen a nosotros. ¿Comprendes lo que quiero decir?

Hamilton sitúa en el año 2016 el inicio del cambio de tal funcionamiento cultural. El año en el que Donald Trump fue elegido presidente de EE. UU. y en el que, tras un referéndum, el Reino Unido decide abandonar la Unión Europea. A partir de este momento, parece no haber lugar para el optimismo. “¿Qué es un espacio optimista?” pregunta. “Yo siempre he sido optimista.” Para la artista ser optimista implica tener confianza y ésta también se ha visto modificada. “En la escena actual no se puede confiar en las noticias, ni en la seguridad laboral, ni en el dinero, y por supuesto,

¹⁴⁷ Este y los siguientes textos son fruto de dos conversaciones entre Anthea Hamilton y Naia del Castillo, en su estudio de Londres, realizadas los días 9 y 13 de agosto de 2019. Las citas de estas interlocuciones personales aparecerán precedidas por el nombre de la artista. Además de estas citaciones aparecerán otras de diversas fuentes, referenciadas en texto o a pie de página.

no se puede confiar en el futuro” nos dice. Por otra parte, el 2016 coincide con el nacimiento de su hija, acontecimiento que le afecta como persona, específica. El hecho de tener otra mujer en la familia le lleva a enfrentarse a que quizá, vaya a sufrir cuestiones raciales o de género, no experimentadas por la propia Hamilton. “Cuando estás tú sola” explica, “ya sabes que todo tiene consecuencias, pero actúas con ello. Ahora, estás alerta a los impactos, y cualquier acción puede impactar en cualquier otra parte.”

En lo referente al arte, el cambio se observa en el *funcionamiento* y en los mecanismos de la *Imagen*. De tal manera, reconoce una reacción distinta entre sus coetáneos y la generación de artistas que le precede, los denominados YBA (Young British Artists). La práctica artística de estos, aunque de cierta tendencia punk, no requería de ningún pensamiento político, sociológico, o tecnológico, únicamente se preocupaban de hacer arte y de relacionarse con su propia comunidad, la artística. Mientras que los artistas de la escena londinense actual se relacionan extensivamente con todo lo que les rodea.

Los mecanismos que utilizamos para ver y compartir las imágenes no hacen referencia a una única cosa. Se trata de un sistema distinto de dar visibilidad a las ideas, cuyo objetivo parece “dotar de una imagen a la comunidad” comenta. Un claro ejemplo se observa en las calles londinenses. Muchas de sus tiendas cubren sus puertas principales con grandes cantidades de flores de plástico, y para Hamilton, solo se consigue un efecto desagradable, porque esta decoración no está dirigida a su recepción en directo, sino a su difusión por las redes sociales que, con los filtros adecuados, la tienda consigue la ansiada circulación. De acuerdo con Hamilton, la escena artística actual refleja la misma necesidad, ya que su objetivo parece tender exclusivamente a establecerse en su funcionamiento mediático.

Quando veo a jóvenes creadores, pienso que para ellos lo visual no es ya importante. Por ejemplo, mira las cuentas de Instagram de JALAWAHID, ZADIE XA o VICTORIA SIN. Estas artistas presentan todo su proceso, todo lo que la pieza esconde. No creo que para ellas el resultado sea importante, porque su trabajo trata de la construcción del yo. Todo su trabajo está

muy enfocado al espectáculo y a la autoficción. Parece que la urgencia haya tomado el control. Puede ser una pieza con un acabado nefasto, pero si en las redes funciona, ya está. Para mí, el material siempre tiene que funcionar mejor en directo.¹⁴⁸

La artista reconoce esta nueva visualidad en sus estudiantes de Suiza y Londres. En ocasiones se encuentra en una posición en la que no sabe cómo guiarlos. Antes, la docencia le resultaba más fácil porque podría sugerir un libro, o la repetición de un ejercicio, pero ahora la distancia parece agrandarse. Alcanzan la *Imagen* desde una visión mucho más tecnológica y aunque el cambio no es una mera cuestión de digitalización o tecnología, “pensar en la imagen en arte hoy día, es pensar en todo ello” advierte:

Para una de mis alumnas, aunque creo que tenemos trabajos paralelos de alguna manera, la tecnología está muy presente y lidia con eso. Por ejemplo, hace una máscara desde el modelado 3D. La relación con el cuerpo es muy tecnológica, le hace sentir de manera diferente su “yo” físico. No es una obsesa de los ordenadores; es solo que está expresando sus emociones a través de actos casuales a los que puede acceder a través de su teléfono. Aunque es lo suficientemente inteligente para usar la tecnología en arte y representar más allá. La manera de manifestar mis emociones es hacerlo a través de las imágenes. Cuando miro hacia atrás, a algunas referencias visuales antiguas, todavía puedo ver que había algo satisfactorio. Aprendí a articularme a través de la imagen, algo que se me resistía en los objetos. Pero para lo que quiero expresar ahora, las imágenes no me sirven. Es otro nivel.

El cambio de comportamientos afecta en el trabajo de Hamilton, ante el que se encuentra en pleno enfrentamiento, por lo que reflexiona acerca de todas estas cuestiones. Desde una postura muy crítica cree que lo hecho hasta ahora ya no sirve, por lo que continuar repitiendo los mismos movimientos, de por ejemplo 2012, no es factible:

148 Véanse cuentas de Instagram de las artistas mencionadas por Anthea Hamilton:
jalawahid - <https://www.instagram.com/jalawahid/?hl=en>
zadie xa - <https://www.instagram.com/zadiexa/?hl=en>
victoria sin - <https://www.instagram.com/sinforvictory/?hl=en>

El conocimiento de las imágenes está en desarrollo y me siento fuera de la conversación. Me pregunto si puedo tomar un camino alternativo que me enseñe esta nueva forma de mirar. Porque también las plataformas están cambiando. Las de ahora no se van a mantener. Se van a volver más sofisticadas, de una forma u otra. Entonces, vendrán nuevos tiempos de búsqueda. De esta forma, siento que hay una ruptura. (...) Hay algo en el nuevo lenguaje visual que no comprendo, y, además, todavía me falta desenredar mucho de lo que he ido mirando y haciendo. A veces tengo la sensación de tener que multiplicarme para poder dar cabida a todo. (...) Supongo que debo buscar el modo de atravesar de nuevo la imagen.

En esta fina línea de no saber, se siente preocupada. Desde este nuevo escenario considera haber dado un mal uso a su vocabulario. Aunque siempre ha tratado de trabajar desde una forma no normativa cree que hizo su trabajo de manera irresponsable. Se queja que sus anteriores trabajos eran nostálgicos, y por eso ahora le parecen un fraude. Para dar cuenta de ello expone dos razones: La primera se refiere a su propia creencia sobre lo que eran las imágenes y estima que se han convertido en una lengua muerta. La segunda, que los parámetros que utilizaba para usar las imágenes como lo hacía, ya no se sustentan de la misma manera.

Su operación técnica funcionaba de manera empírica, nos explica. Trabajaba desde una forma fija de entender las cosas, pensando que, si algo se comportaba de una manera, lo siguiente se comportaría en correspondencia. En *Leg Chair* (2011-2014) es la columna lo que sujeta la pieza. Este pilar se refiere a una columna clásica. Así que, en esta representación de la idea, lo clásico era para ella suficiente, y toda la pieza se apoyaba en ello. Pero si ya no tiene tanta fe en lo que conforma una forma clásica, entonces, todo el trabajo carece de la misma estabilidad. “Sin embargo, aún confío en esta estabilidad” añade.

Su crítica se torna más dura en las piezas de imágenes con hombres. No hay tantas artistas mujeres que usen la imagen del hombre de la manera en la que ella lo hace. “Tan solo seguía mi propio deseo” confiesa. Ahora, trabajar con la construcción de género tal y como venía haciendo, le sugiere un fuerte auto desprecio por su parte, aunque sugiere que quizá de

ahí provenga también su humor. Tomar el papel pasivo y jugar con él es acabar haciendo las obras para ciertas ideologías aceptadas de antemano.

En *Aquarius* (2016) o en la serie de persianas verticales tituladas *Blind* (2011) hay que aceptar la dominación masculina para encontrar lo camp¹⁴⁹ en ellas:

No encuentro nuevas salidas en estos trabajos. Todos estaban realizados desde una posición fija. Ahora ya no me encuentro en la misma ubicación. Las imágenes que usaba eran tan precisas...yo era tan singular...Trabajaba desde un punto de vista muy fijo. En ese periodo me interesaba mucho Venecia. Verla desde los canales me hacía pensarla en horizontal. Para equilibrarla encontré lo disco que comprendía como vertical. Así que trabajaba en un espacio plano. Pero entonces, empecé a observar objetos antiguos de la cultura japonesa. Esto me dio profundidad y nuevas perspectivas.

Continúa explicando que, incluso existiendo la profundidad, las imágenes aparecían como una superficie, en planitud. En este sentido, el uso de la imagen refuerza su carácter literalmente singular. Por ejemplo, con el uso de un fotograma de John Travolta en *Fiebre del sábado noche* podía representar todo su personaje y, a la vez, exponer una declaración acerca del nacimiento de una cultura liberal depreciada por los medios. Ahora, no sabe si este tipo de mirada se mantiene. En el momento cultural actual no hay espacio para imágenes singulares. Tal y como hemos dicho, ella misma no se encuentra en la misma ubicación, porque no existe ninguna posición fija. Si consideramos las fotografías que se toman en un concierto y que luego se comparten en las redes, se obtienen tantas imágenes del acto que, casi, pueden unirse configurando una imagen tridimensional:

Prácticamente me siento tridimensional porque puedes estar en varias plataformas al mismo tiempo y antes era singular. Fue en 2016 cuando todo el mundo empezó a morir: Prince, David Bowie... Todas estas figuras culturales claves muriendo. ¿Por qué moría todo el mundo? ¿Qué pasó ese

149 "Que recrea con desenfadado formas estéticas pasadas de moda." Real Academia Española. (2018). Camp. En *Diccionario de la lengua española* (edición de tricentenario). Consultado el 31 de octubre de 2019. <https://dle.rae.es/camp>

año? Fueron rupturistas y generadores de nuevos códigos. Si empezaron entre los años 60 y 70 fue porque la generación anterior tenía una identidad muy fija, como Marilyn Monroe, Elvis Presley, o John Wayne. Eran figuras muy claras, como de recortable y explicitaban una forma particular de funcionamiento cultural. Creo que también, el tipo de imágenes que estaba usando en esos momentos eran muy icónicas. Cuando se hicieron y cuando se mostraron, no había otras opciones. En ese tiempo no había tantos medios, todo era más puro. La cultura popular era algo más fijo en la sociedad, ahora, todo es terriblemente sofisticado. La multiplicidad de imágenes que estamos viviendo tiene poder, además, las plataformas están cambiando. Me preocupa esta fina línea de no saber, como una forma irresponsable de vivir. Cuando miro hacia atrás, como John Travolta o la representación de lo disco, o Magritte... encuentro que hay una irresponsabilidad en cómo funcionan esos objetos culturales, que, de hecho, están llenos de problemas, y que estoy señalando. Aunque siempre he tomado una posición bastante moral, como esta posición de buscar la verdad en las cosas y desentrañarla, me preocupa que los parámetros, resoluciones, problemas o preguntas en los que me basé todas mis preguntas hayan sido falsos. Siento que ahora la forma en que había entendido la imagen está bajo mucha presión, casi como una tensión extrema. Sabes, cómo una vieja goma elástica, que era muy elástica, y que ha empezado a envejecer y agrietarse, La simulación está en pausa, y sabes que está sucediendo algo más, entonces, tomas todos esos argumentos, ya no se sustentan.

En la actualidad, los múltiples puntos de vista han superpuesto la singularidad de la imagen de una manera que muestra la falsedad de su singularidad. Trabajar, era para Hamilton, interesarse por la simulación, en el sentido de jugar con la falsedad de lo manipulado y de lo editado, y con ello no reflejaba ninguna artificialidad. Sin embargo, en este momento, la artificialidad es literal, incluso, la cuestión del tiempo ha cambiado. Aunque la imagen aparece en un instante, a Hamilton le lleva más de tres meses dar con ella pero en cierto modo, toda esa inversión de tiempo se percibe en su trabajo. Ahora, la multiplicidad de imágenes une la instantaneidad con

la urgencia. Lo menos requerido es la inversión de tiempo.¹⁵⁰ Sobre ello comenta:

Es un sistema distinto de dar visibilidad a las ideas. La urgencia ha tomado el control. Cualquier otra cosa es superflua. Pienso en cómo se traslada esto a las redes sociales. Para mí, el material siempre tiene que funcionar mejor en directo. Esas redes sociales son tan deterministas que me pregunto qué es lo que se ambiciona ahora. Creo que multitud de posiciones se han debilitado.

150 Entre los numerosos debates actuales en torno a lo visual y la distancia con el cuerpo que lo vehicula, encontramos al filósofo español Santiago Alba Rico. En *Adiós a las cosas* apunta que la mirada actual va olvidando paulatinamente la atención al cuerpo y por ello reclama otro tipo de experiencia con la temporalidad. Precisamente, la sociedad actual vive en una mirada que no toca, no peina, no cuida; y como resultado, olvida la atención del cuerpo y su valor. El tiempo atendido ahora parece requerir que la vida pase velozmente, mientras que las cosas y los cuerpos solo pueden ir de una manera, despacio. Por ello, propone un tipo de acción reivindicativa que consiste en atender los cuerpos afectuosamente, considerando el cuerpo del individuo y del planeta a modo de cosa. Para ello hay que realizar un quiebro, el del cuidado a la tierra y al cuerpo. En este sentido, plantea la defensa y conservación de los cuerpos por todos como solución, junto a una desaceleración en nuestros comportamientos que podría empezar con un ocio no proletarizado. En sus palabras:

“(...) el ser humano (...) es el resultado de un trabajo (...): los cuidados. El cuerpo humano no es sagrado sino frágil y su fragilidad lo convierte en un objeto —lo contrario de una mercancía— cuya supervivencia depende de la atención ajena. Si no se puede matar sin horror a un ser humano, si su existencia es irremplazable no es porque el humano tenga la capacidad de valorizar la materia muerta sino porque ha sido valorizado (...): alimentado, limpiado, peinado (...), en un trabajo entre cuerpos del que se desprende ese valor incalculable(...)”

Véase: Alba Rico. (2014). *Adiós a las cosas*. En *¿Podemos seguir siendo de izquierdas? Panfleto en sí menor*. Pol-len Edicions. pp. 60-62

La pregunta sobre lo visual parece corresponderse con otra intuición sobre qué es un cuerpo. De hecho, tenemos la cabeza siempre pegada a un ordenador, me dice, y “todo lo que puedes hacer es llevar tu cuerpo contigo. Si tienes suerte, le sigue la mente”¹⁵². Sobre la relación con el ordenador continúa:

Cuando volví a mirar mis notas, encontré muchos escritos sobre Ed Atkins, el cineasta británico que utiliza animación CGI (Computer Generated Imagery). Fue realmente la primera persona que trabajó con imágenes generadas íntegramente en un ordenador, pero su trabajo trataba mucho de la muerte, así que era algo que coincidía con la tecnología CGI. Ahora todo se está volviendo más sofisticado (...) Solo con mirar Instagram ya lo entiendes. Esta aplicación representa todos mis problemas. Es una imagen que implacablemente se ajusta a un recuadro. El formato nunca cambia y ha de ser rellenado constantemente. (...) Por contrastar, la mejor experiencia de trabajo que recuerdo fue en la residencia de artistas Cité des Arts en París. Era lo más parecido a una habitación monacal. Solo había una mesa. No había distracciones físicas. Tenía algunos libros e internet no era gran cosa, porque hablamos del 2004. No teníamos ni aplicaciones, ni plataformas. Sí que podías encontrar películas en la red, pero todo era más confuso, y a la par más creativo. En la actualidad falta creatividad, ni siquiera Facebook es creativo. Todas esas conversaciones que están teniendo lugar ya han sido procesadas. Ahora estamos más allá de los debates sobre la pantalla, que es una vieja conversación porque todo el mundo sabe ahora que hay una pantalla, y el contenido es muy penetrante. Antes, tal vez en 2014 o 2015, éramos conscientes de la superficie de la pantalla, pero cuando miro todas esas imágenes antiguas, —puedes pensar en la gran fuerza de las piedras, o en lo líquido— ahora, las imágenes son diferentes, tienen mucho de pringosidad. Algo que se puede apreciar en la moda, aunque también en el arte. Muchas obras de arte tienen una calidad orgánica viscosa, algo fluido en un sentido de espesor. Puedes sostenerlo, pero se moverá de nuevo. Es una especie de microbio. Las imágenes ahora son así. La sensación que siento con la cultura es también así. La cultura está realmente muerta, pero al mismo tiempo, es corporal. Ahora estamos en

152 Labarge, E. (2019). Interview with Anthea Hamilton. *White review* (24).

un momento en que todo se pliega de manera extrema. Incluso lo plegado se pliega sobre sí mismo.

4.2 - Una forma de estar en el mundo

A Hamilton nunca le ha interesado la mirada aislada. A modo de explicación nos muestra una fotografía documental encontrada de una exposición de Claes Oldenburg. Este documento encarna lo que es la escultura para ella y, por esta razón, en su momento decidió no estudiarla. No quería involucrarse en una conversación que trataba de la estática de la materialidad ocupando el espacio. “Si sólo nos fijamos en eso, nos quedamos con la mujer de la fotografía, que lo único que puede hacer es andar alrededor y mirar. Tiene pocas opciones” indica. Su crítica no se dirige a la escultura, ni por supuesto a la obra de Oldenburg, que considera provocativa y sobre todo muy propositiva, sino a las maneras de mirar impuestas por el contexto. La mujer de la fotografía de registro podría estar mirando cualquier cosa, pero está mirando una hamburguesa y se encuentra recapacitando con la mano en la barbilla. “¡Venga ya!” nos dice riendo.

Los elementos no pueden percibirse en su condición de aislable. El espacio no es el aprehendido desde el Quattrocento, no está ahí para situar todas las cosas por igual. No se puede creer que podamos reconstruir el objeto sin tenernos en cuenta a nosotros mismos, porque no somos cuerpos que únicamente miran, sino seres de carácter material, dependientes además de una situación cambiante. La percepción sobre ellos incide sobre el conocimiento del objeto y de sí mismo.

Durante sus años de estudiante de pintura no le gustaba que sus colegas trabajasen frente a la pared, dejando el mundo a sus espaldas. Además de estar lidiando con el ilusionismo al transformar esos fluidos en *Imagen*, considera que no es la manera en la que le gusta estar en el mundo:

Estuvo bien hablar de pintura y estructura por dos años, pero el caso es que nunca se hablaba de nada político o cultural. Todo estaba muy centra-



[Claes Oldenburg] *Floor Burger*. 1962. MOMA, catálogo de exposición. [Fotografía: Barbara Rose]



[Juan Sanchez Cotán] *Bodegón con membrillo, repollo, melón, pepino*. 1602. Del libro: *Looking at the Overlooked*, Norman Bryson.

151 Las imágenes se reproducen a título de cita, tal como se recoge en la Ley de Propiedad Intelectual, artículo 32: Citas y reseñas e ilustración con fines educativos o de investigación científica.

do, casi exclusivamente, en el proceso. Encontraba este sistema de trabajo bastante tonto, pero me hace pensar qué quería aprender sobre el marco. No me refiero a lo que queda literalmente fuera del marco, sino a todas las capas por debajo. Estaba realmente interesada en la imagen. Porque la imagen puede funcionar de esta manera, pero también de muchas otras. La imagen debería estar haciendo otras cosas prácticas. Cómo hablar de la decadencia, pero empleando objetos reconocibles que se puedan usar. Suelo utilizar como ejemplo la pintura de Sánchez Cotán, *Naturaleza muerta con membrillo, repollo, melón y pepino*, que realizó desde la religiosidad y la espiritualidad para la comunidad. Fue hecha por una multitud de razones.

En este sentido remitimos a lo escrito por Juan Luis Moraza, quien indica que cada atribución de sentido y uso desarrolla una representación siempre en relación con un modelo y una generalidad. La naturaleza muerta, como la que nos ejemplifica Hamilton, es una contestación a la pervivencia de la representación. Una propiedad viene a ser la garantía de una existencia, pero el objeto tal y como se presenta en una naturaleza muerta, es el protagonista. Más allá de ser propiedad y testimonio de la existencia de un dueño, el objeto se convierte en personaje por valor propio. “estas naturalezas muertas (...) conservan una potencialidad, una entidad, el vertido de su emancipación, la posibilidad de una suspensión de representación.”¹⁵³ Es decir, no representan a nadie más que a ellas mismas. La naturaleza de Sánchez Cotán a la que se refiere Hamilton se libera de hacer perdurar el “nombre propio”¹⁵⁴ como diría Krauss. La aparición de las verduras que propone el pintor posibilita una nueva existencia, remarcando su suspensión. Acerca del desplazamiento en la obra, Hamilton explica:

Por diferentes razones, todo el mundo es ahora más político. Todo se convierte en ideológico. Es un momento diferente. Nos enfrentamos a un momento decisivo en nuestras vidas. Entonces, tal vez, tratando de volver

153 Moraza, J. L. (1991). *Un Placer. “Cualquiera, todos, ninguno” (Más allá de la Muerte del autor)* Vol. I. Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Gipuzkoa. p 70

154 Krauss, R. ([1985] 1996). En el nombre de Picasso. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza.



[Anthea Hamilton] Cortesía de la artista. Brick Suit. 2010 [Fotografía: Kyle Knoedell]

a pensar en la imagen, diría que buscaba desvelar todas sus posibles resonancias, ya sabes, usar la imagen en modos múltiples, utilizar la imagen como material, o incluso, otros materiales como imagen. Pero hace alrededor de tres años, al trabajar la pieza de Gaetano Pesce, que es una imagen en sí misma que yo activo en el museo, empecé a pensar en ella como todo aquello que quedaba fuera. Siempre se trata con la parte invisible de la parte sensible. No me refiero a lo que queda literalmente fuera del marco, sino a todas las capas por debajo. Creo que pongo la imagen en tensión porque hay mucho que pensar sobre ello. Me fascina lo que es. Parece un cultivo de piel sobre algo más.

El traje de ladrillos en la instalación *Project for a door (After Gaetano Pesce)* (2015) es un ejemplo en el trabajo de Hamilton de un objeto emancipado. Para ella, hay una diferencia importante entre perder algo o que algo esté incompleto. La ausencia, “término ampliamente usado en arte”, implica que ha habido una existencia y que se ha perdido. Por el contrario, aquello incompleto puede estar en formación, por lo que tiene potencialidad. Para ella, la ausencia conlleva la necesidad de una narración e intenta resistirse a lo narrativo. Un traje de ladrillos es interesante porque no se refiere a la ausencia de nada, sino a su propia lógica. El traje no es una forma distante, es parte del mundo. Por supuesto que puede vestirse, pero no está hecho para ser vestido. En este sentido, el traje no es parte de ningún vestuario, puede existir sin nadie, y por ese lado se diferencia del trabajo de Franz Erhard Walter. Si ha de pensar sobre la palabra presencia, me explica que prefiere usar “presencialidad”:

Pienso en el espectador y en el instante en el que éste mira el trabajo. El espectador es el primero que se debe estar en la sala. Presencialidad se ajusta mejor a mi trabajo, sugiere conexión. Esto sí que me interesa. Por eso, no hay espacio para la ausencia, debes estar en la sala. Esto es lo que el trabajo consigue porque lo orquesto todo para estar ahí.

La orquestación produce potencialidad, incide. Un ejemplo de ello es la inclusión de un dibujo de Robert Crumb en la exposición *Let's go* en Bloomberg Space en Londres (2013). La extracción de lo parcial, es decir, apropiarse de un dibujo de Crumb y ubicarlo de nuevo, confiere vitali-



[Anthea Hamilton] Cortesía de la artista. *Let's go*. 2013 [Fotografía: Andy Keate]

dad al conjunto. “Su utilización es completamente funcional”. Una mujer sonriendo y caminando por la calle es importante porque está contenta y porque tiene mucha confianza en sí misma. “Si hubiera sido que solo fuera sexy, no hubiera tenido sentido” explica Hamilton. La inclusión del dibujo le permite hablar en términos de la década de 1960, en términos de movimiento, sobre un tipo diferente de textura, sobre sexismo, racismo... También lo usa en clave formal, porque “debía encajar a modo de elemento diagonal con el que alterar el perímetro”, y para la inclusión de otros cuerpos, como el de la audiencia o el del performer.

Al mismo tiempo, Hamilton remite a la cuestión del humor. “Lo sorprendente de este dibujante es su uso del humor para confundirlo todo. Crumb puede ser muy ofensivo, pero muy atractivo al mismo tiempo.” Incluso va más allá, y cuestiona esta obra entre las páginas de Google. “La siento como un parásito, porque cuando buscas su trabajo, aparece también el mío.” A la artista nunca se le ha ocurrido pensar en la posibilidad de no usar lo que quiere. Siempre ha cogido y utilizado todo lo que le pudiera parecer interesante para generar una sensación. Para ello no se pueden tener referencias artísticas o arquitectónicas exclusivamente. Reclama necesario evidenciar la persona como primera procedencia de la obra. Ser persona es algo más que ser artista, “aunque esto último consuma mucho tiempo” nos dice. Se tiene que usar el mundo para mirar a través. Pueden utilizarse restos, o se pueden mirar obras de arte, o nada artístico... Pero se necesitan mutuamente para tener sentido.

En ocasiones Anthea está más interesada en la moda, reacción posiblemente simbólica ya que esta ocurre en el cuerpo. Hablamos de Comme Des Garçons y de Vetements. El modo en el que Rei Kawakubo busca convertir el cuerpo en una estructura extraña, rota, violenta y bella al mismo tiempo, contrasta con el colectivo Vetements influenciado por Moschino. Su apuesta por lo absurdo enseña la estupidez en la que todo se apoya, como la idea de los zapatos con un mechero como tacón. Es un cambio del límite del cuerpo, poniendo el mundo entero en este. Asegura:



[Anthea Hamilton] Cortesía de la artista. *Faber and Faber Kimono*. 2012 [Fotografía: Andy Keate/Doug Atfield]

Algo que ocurre en las camisetas de DHL. ¿Quién gasta tal cantidad de dinero en una camiseta de DHL? Ya no hay más reglas. Ni siquiera hay espacio para una posición ética o antiética. Sus reglas pueden ser defendidas desde cualquier premisa. Puedes actuar como quieras.

Su trabajo coordina formas existentes, ya que selecciona fragmentos y los combina. La explicación de Hamilton sobre su manera de relacionar un elemento con otro hace referencia al collage, y a la noción de pensamiento topológico de Serres, sobre el que me entrega un artículo de Steven Connor titulado “Topologies: Michel Serres and the Shapes of Thought”¹⁵⁵. Ambos estructuran los elementos desde la pluralidad y lo concreto. Michelangelo Pistoletto es una ejemplo del modo de usar la estrategia collage. En la obra de los espejos, Pistoletto se fija en el borde y en el conjunto. En estas obras, las figuras pintadas anulan el espejo, y éste en su reflexión consume el espacio y el espectador, creando una extraña relación entre todos los figurantes. Como comenta Hamilton: “La línea es un signo de transformación de un estado a otro. Un espacio que invita a lo particular y a la expansión”. El método topológico de Serres proporciona una visión integrada de las contingencias del espacio y tiempo, materia y proceso; en comparación a las vistas empobrecidas que se encuentran habitualmente en las ciencias culturales y sociales. Los vínculos deben generarse desde preocupaciones por conectar, mediar y crear pasajes entre cultura y ciencia, pasado y futuro, mito y física. En la relación al vínculo, le pregunto si puede concretar el modo de unir elementos, por ejemplo, los nudos con los que sujeta sus kimonos, y advierte:

La palabra concretar me genera cierto rechazo. Cuando por ejemplo hago un nudo con una cuerda para sujetar un kimono, lo hago para forzarme por estar ahí. Normalmente soy la única que sabe hacerlo, ya sabes, mantiene mi forma artesanal en el trabajo. Porque si quieres unir dos piezas de metal debes hacerlo correctamente, usar buenos anclajes. Sin embargo, en el caso de hacerlo yo, se genera algo distinto. Cuando era pequeña tejía y también cosía, quizá provenga de ahí. También mi padre cuando tenía que

155 Connor, S. (s.f.). Topologies: Michel Serres and the shapes of thought. <http://stevenconnor.com/topologies.html> Consultado el 28 de octubre de 2019.



[Anthea Hamilton] Cortesía de la artista. *Project for a Door (after Gaetano Pesce)*. 2015
[Fotografía: Kyle Knoedell]

colgar algo en la pared, buscaba siempre el mayor clavo posible, el mayor. Para algo muy delicado usaba el clavo más grande, quería sujetarlo bien, pero no tenía delicadeza. Como persona tenía mucha, pero no en cuestiones manuales. Me sigue gustando ese enorme clavo. Mi madre hacía mucho ganchillo. Estaban ambas partes, lo rudo y lo delicado. Cuando dispongo los tubos de metal, es como trabajar por planos. Tienes dimensiones diferentes y debo concentrarme en la línea para mantener todos los elementos en su correcta disposición. También me gusta el material. Suelo utilizar el modo más práctico para hacer cualquier cosa. O al menos, el más práctico para mí. Es como el clavo, que no es el mejor para colgar el cuadro, pero para él tenía sentido. Estos modos son importantes para mí. Conforman mi estilo y me permiten comprender más allá.

Precisamente, Hamilton asocia el collage, el happening, o incluso el acto de hacer un nudo con la colaboración; que a su vez se articula con una predisposición al sí y la generosidad. En 2015 refiriéndose al modelo original de puerta trasera de Gaetano Pesce dice en una entrevista:

Cada vez que tengo conversaciones con personas con las que puedo trabajar, les muestro esta imagen. Si pueden entenderla podemos colaborar. La imagen es una propuesta, pero también representa una proposición sobre cómo reaccionar y sobre cómo quiero que la audiencia reaccione ante la exposición en general.¹⁵⁶

Tras requerir una explicación más extensa de esta cita, como buena estrategia, nos responde exponiendo otro caso. Para un proyecto realizado en Francia, tuvo que trabajar en colaboración con un soplador de vidrio. Ni el inglés del artesano, ni el francés de la artista eran lo suficientemente buenos como para comunicarse, así que, para entenderse, el soplador le hacía dibujos y con ellos mostraba cómo iban a trabajar. Este tipo de disponibilidad ante lo aparentemente anverso “es un ejemplo de alguien con quien puedo trabajar” “Trabajar con alguien a quien preguntar, ¿Podemos

156 Hamilton, citada por Messinger, K. (2015, 18 de septiembre). Scope the New Butt the Art World Will Soon Be Talking About. *PAPER*. [consulta: 03 abril 2019]. Traducción de la investigadora.

vivir dos semanas cómo mimos? ¿Construimos un culo gigante? ¿Qué tipo de persona dice que sí a esa propuesta? ¡Sí! ¡Genial!” Es una cuestión de confianza. “Incluso cuando se trabajan materiales o imágenes debe de haber generosidad y confianza con la que poder avanzar”.

Cuando enseño en Londres y en Ginebra, todos actuamos como mimos durante una semana. Es muy intenso. El lenguaje que se genera es muy interesante. En el escenario bebemos té, comemos un plátano, o tenemos algo en las manos que pasamos al otro. La otra persona lo transforma en otra cosa. Puede convertirse en cualquier cosa porque es inmaterial, pero todos tenemos que ver cómo se genera esa cosa inmaterial y se transforma.

Una improvisación de este tipo debe admitir la colaboración y una predisposición hacia el sí, que es para ella un requisito indispensable con el que trabajar. En el momento en el que el participante dice no a la colaboración, la posibilidad se derrumba. Encontrar alguien, quien desee crear apoyos desde la admisión de una propuesta, es algo muy preciado para ella. Al menos es su propio sueño utópico.

Un sí admite que muchas cosas pasen, el trabajo está abierto a las opciones. Cuando digo que no a algo, suele ser por razones profesionales. Por ejemplo, me han ofrecido exponer en Nueva York en un espacio increíble. Me ha llevado mucho tiempo comprender porque no quería hacerlo. Pensé que quizá estaba cansada, que la institución me lo ha pedido de una manera extraña, pero lo cierto es que me impone la ciudad. Su público no perdona, si haces un movimiento erróneo, acaban contigo. Tenemos tantas diferencias culturales que hay que pensarlo muy bien. Pasó con Dana Schutz y su pintura sobre Emmet Till. Hay una carga política enorme en Nueva York, y está construida bajo ciertos parámetros que no conozco del todo. No sé bien cómo construir un cuerpo de obra, es decir, trabajar con imágenes sin que acaben conmigo. Necesito más tiempo para un proyecto de tal envergadura. Así que, al decir que no, me he comprometido con la enseñanza y creo que ha estado bien. Era algo que tenía que hacer.

4.3 - Lo que ves es lo que ves

En una conversación de 2012 con la artista Alice Channer, Hamilton le contesta:

La ambigüedad es clave para mí. Se trata de ubicar posiciones dónde no se puede responder debido a la multitud de respuestas posibles. No hay mucho que decir frente a un trabajo. Hacer la pregunta de `quién está en la imagen´ o `de dónde sacaste eso´ es más una conversación incómoda frente al trabajo porque es visualmente explícito: lo que ves es lo que ves.¹⁵⁷

Frank Stella fue quién utilizó “lo que ves es lo que ves” por primera vez para explicar su obra en 1964. Con ella describe la necesidad planteada por el minimalismo de trabajar con el anti-ilusionismo, elaborando piezas que ocupasen el espacio real, respondiendo a su naturaleza. En 2012 Hamilton menciona esta frase, y durante la realización de nuestra conversación en 2019, “lo que ves es lo que ves” sigue vigente en sus explicaciones. La palabra “ves” se refiere a un “tú” -nos dice. “Tú” es una palabra muy engañosa porque está llena de agujeros al emplearla, Stella desplaza la responsabilidad al espectador. Es una frase muy bien construida, a la par que pop. De alguna manera es una especie de declaración inmoral, e implica que todo lo que ves está allí; pero al mismo tiempo, que tal vez no esté. Puede ser producto de tu imaginación o puede ser lo que tienes delante, y Hamilton la acepta como una verdad:

Recuerdo que cuando trabajé con la imagen de John Travolta, una mujer se me acercó y me preguntó porque lo hacía. Yo le dije que era porque él me parecía guapo. Entonces se alegró, y me dijo: “es lo que pensaba”. Así es como ella lo quería ver. Seguramente le recordaba a su juventud, cuando iba a bailar y todo eso, como en *Fiebre de sábado noche*. Lo que vio fue sensualidad, y eso también lo veo yo, pero también veo otras cosas, y por esa razón tal vez trato de no cerrar. Supongo que lo que vemos es lo que vemos. Siempre estoy buscando formas adicionales de ver.

157 Hamilton, Channer, A., A. (2009). Full Frontal: Because We Can't Think in Three Dimensions. *Mousse Magazine*, (33).



[Anthea Hamilton] Cortesía de la artista. *Aquarius*. 2010 [Fotografía: Joseph Balfour]

Acerca de las maneras de mirar impuestas por el contexto, Hamilton se levanta a buscar el catálogo de arte povera de Phaidon para ejemplificar la necesidad de reconocer el conjunto:

El catálogo de Phaidon es algo que no se suele ver. Toda esa documentación, que me parece cuasi exótica por sus fotos en blanco y negro hechas de un único disparo, su documentación formal y la información al final, con todos los textos de los artistas. Es un libro fantástico. Las imágenes son estupendas, los textos están muy bien, pero lo mejor es el final, con todas las conversaciones, ensayos y conexiones entre artistas. Algunos tienen un discurso muy articulado, otros menos...pero todo el trabajo es diverso, y sin embargo, ¡se integra tan bien! Con el arte povera el espectador es parte de la pieza. Hay algo más que la pieza. Cuando hace tiempo empecé a interesarme por el arte povera, me sorprendió que no me lo mencionaran más en mis estudios. ¡Es un movimiento tan importante! Hay mucha tensión en el arte povera. Algo que me interesa es que es un material que piensa sobre sí mismo. Hay una pieza que versa sobre como doblarse sobre sí misma, trata sobre la transformación con elementos básicos, su naturaleza es muy excitante.

“Quizá a ti también te pase, pero no me puedo fiar de mi visión. Porque no veo bien. A menudo pienso en lo que puedo ver y a veces pienso en que no puedo ver mucho” dice de repente. “En mi vida diaria, mis gafas han ajustado mi visión, así que supongo que no puedo ver lo normal porque tengo una miopía muy alta.” Lo que parece un comentario casual se enlaza con la pregunta implícita de “lo que ves es lo que ves.” No hay una forma fija de mirar, porque no hay un único modo de hacerlo. Así que, volviendo a sus trabajos con imágenes de hombres, remarca su interés por un libro de los 70 con temas sobre estética, salud y moda. Se trataba de una edición para hombres que tenían que esconder su homosexualidad, utilizado con el fin de aportar un contexto en el que presentar el deseo.

Al hacer un trabajo con fotografías de hombres masculinos, siempre pienso que puedo lidiar con ello. Porque este tipo de jóvenes se pusieron donde iban a ser capturados por una cámara, sabían que iban a ser mirados. Se

convierten en imagen. Sus cuerpos estructurales se prestan, por lo tanto, a ser arquitectura, a ser parte de la ciudad.

Esta sería la razón por la cual recoge una de las imágenes para realizar *Aquarius*. Hamilton elige una de las fotografías que muestra un cuerpo sentado de tal manera que se conforma en estructura, prestándose a ser un elemento arquitectónico. La imagen, además, recuerda al hombre de Vitruvio, funcionando como imagen clásica, con la que “confeccionar”¹⁵⁸ una escultura pública. Lo interesante de la propuesta para este proyecto es la acepción de lo público para Hamilton. En este periodo, la artista trataba de dar sentido a la arquitectura veneciana mirándola desde el Gran Canal. La sensación de mirar un palacio desde este lugar le hacía preguntarse sobre dónde podría encontrar equivalentes. Una escultura pública sólo podrá hacerse, según la artista, para integrarse en la ciudad reconociendo siempre la imposibilidad de enfrentarse a ella:

Nada es comparable a la riqueza, el drama, y a todo lo que sucede en Londres. Una obra de arte no puede ser tan buena como Londres. Si decidía poner algo allí, debía de lidiar con su propio fracaso. Así que hice un portal.

La estructura temporal del andamio encaja bien con esta idea. Además, la ubicación de la pieza se establece de tal manera, que la abertura del espacio coincide con la apertura de las piernas del hombre, por la que el público puede pasar y “hacer tonterías”, también coincide con la puesta del sol: “pensé que tal vez funcionaba como un reloj. Es una imagen multivalente.”

158 Hamilton prefiere usar el verbo “confeccionar” a “construir”.

En 2016 al trabajar la pieza *Project for door (After Gaetano Pesce)*¹⁵⁹ Hamilton problematiza de nuevo con la parte invisible de la parte sensible.

Creo que a Gaetano Pesce le gustó la pieza porque no quise cambiarla. No intenté que fuera mi declaración, sino la suya. Creo que se sintió seguro con ello. En el museo Tate Britain la sala estaba dividida por la mitad, así que al entrar, lo primero que encontraba el espectador era una pared y dos opciones, ir a la derecha o a la izquierda. El gran culo de la propuesta no se ve de inmediato porque al no disponer de una vista general, el espectador se encontraba únicamente con el material del que estaba hecho. En ese momento, el visitante podía elegir entre quedarse en ese espacio y verlo al completo, o entrar en otra habitación pintada con nubes hiperrealistas al estilo de Magritte.”

Como John Baldessari, Hamilton orquesta nuestra percepción con una mezcla de humor, belleza, melodrama que, tal y como nos comenta en el caso de la sala de las nubes, quizá provenga de una especie de efecto secundario hormonal tras el parto, por el que confiesa haber tenido un tipo de visión aumentada donde los colores rayaban la psicodelia:

En el Turner Prize el uso de las nubes fue un movimiento táctico. Siempre quiero ser específica para el sitio y la situación, por lo que cogí el proyecto de Gaetano Pesce y lo replanteé nuevamente. La primera vez que lo hice fue en mi primera exposición en Nueva York. La ciudad tiene grandeza y pensé que podía lidiar con un trasero. Todo en el país es tan grande que, si haces algo grande, es la escala correcta. Pero ese gesto, un culo en Gran Bretaña, el humor es tan diferente que solo sería visto como una estupidez. Se leería de una manera culturalmente diferente, así que no quería que esa

159 *Project for door (After Gaetano Pesce)* fue presentado en The Turner Prize de 2016. Traducimos la nota de prensa de la Tate Britain: “Project for a Door (After Gaetano Pesce) es una gran parte trasera (o “trasero”) inspirada en una fotografía que muestra una maqueta del diseñador italiano Gaetano Pesce. Originalmente concebida como una puerta de entrada a un bloque de apartamentos de Nueva York, el trabajo nunca se realizó. *Project for a Door* es parte de una serie de realizaciones físicas de imágenes de Hamilton, tomadas de su archivo personal. Tate. (s.f.). *Anthea Hamilton: The Squash* Recuperado de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/squash> Consultado el 4 de abril de 2019.



[Anthea Hamilton] Cortesía de la artista. *a is for and, am, anxious, apple, adore...* 2018
[Fotografía: Andrea Rosetti]

fuera mi única declaración. Para mí está claro que trabajo superponiendo. Para comprometerme a hacer que funcione, debo de verificar muchos de los hechos conmigo misma. Hay muchas sutilezas enmascaradas con el hecho de usar un gran trasero. Las nubes ocurrieron justo después de tener a mi hija. Antes, tuve esas grandes ideas sobre Japón, Atenas y Nueva York ... Y luego, cuando nació me quedé atrapada con ella, ya sabes, en un espacio como este. Estaba pensando en ello el otro día, tuve que aprovechar todas mis capacidades de visualización, ya que se redujeron a una ubicación muy pequeña. Recuerdo ver solo el cielo. Era lo único que podía hacer. Teníamos un piso que estaba en una tercera planta y se podía ver el cielo muy bien... Era increíblemente banal, pero pensé que era mi realidad. Además, justo después de que ella naciera, tuve un tipo de visión aumentada donde los colores eran más intensos o al menos, sentía que mi visión periférica era mucho más amplia. Mi visión realmente cambió por un tiempo y de repente podía ver colores chorreando. Parece una locura, como una experiencia psicodélica. En ese momento también volví sobre Magritte. Puedo enfrentarme a que una manzana ocupe una habitación, pero algo más pasa cuando lo miras. No es lo que muestra el surrealismo, sino todo lo que está detrás. Ahora estoy leyendo *Locus Solus* de Raymond Roussel. Es algo asombroso. Quiero decir que es completamente raro, aunque lo estoy leyendo, también pienso que no es importante leer esto en absoluto. Entra en detalles extremos que luego transforma en otra cosa. Es bastante espeluznante.

En 2018 en la galería Kauffman Repetto de Milán, presenta la exposición *a is for... and, am, anxious, apple, adore...* Una instalación donde las paredes quedan recubiertas por vinilos superpuestos de imágenes de nubes, pero diferentes a la exposición anterior. Sobre peanas presenta piezas recurrentes, como los recortes de sus piernas o sus botas onduladas. La construcción de esta nueva realidad suscita nociones de un ideal artificial, que podría ubicarse entre lo onírico y lo virtual, cuestionando los niveles de representación de los objetos y nuestro lugar ante ellos. La apropiación de aquello que parece una imagen de un salvapantallas de ordenador, y la organización en pliegues rectangulares superpuestos, juega con la estilización de lo banal, sin excluir el interés por el soporte. “La réplica



[Anthea Hamilton] Cortesía de la artista. *Kabuki*. 2012 [Fotografía: Copyright Tate / Joseph Walsh]

replica, devuelve al hombre su propia imagen”¹⁶⁰ escribe Moraza. La formalización y la ubicación de las fotografías ironizan sobre el gusto popular. La hibridación entre representaciones y conceptos disloca el discurso en torno a lo cultural.

4.4 - La complejidad está integrada en el objeto

En este sentido, preguntamos a Hamilton por su metodología, y si estima que utiliza una operación anacrónica con intención de romper el analogismo impuesto, y como posibilidad de nuevas activaciones. En el trabajo de Hamilton, hay infinidad de apropiaciones de imágenes, comportamientos, objetos, o proyectos utópicos recuperados. Lo anacrónico es capaz de desafiar el tiempo y salir de un marco histórico. Considerar una obra en este sentido es atender el objeto en su estado presente, en el “ahora”, y al mismo tiempo, es comprender la reinsertión en el pasado. Admitir un recorrido anacrónico en el proceso de la obra advierte de las fases interdependientes de la praxis, de recorridos de doble dirección entre, por ejemplo, lo formal, o el compromiso del artista.

Hamilton confiesa haber intentado trabajar utilizando procedimientos artesanales antiguos como la técnica del Ikebana, o el lacado japonés, pero le interesa menos la artesanía, que las imágenes en sí. “Aprovechar una imagen preexistente es un acto de economía” dice. Si la imagen ya está ahí, la utilizará. Su habilidad es unir elementos, coordinarlos. Recordemos lo dicho con el collage y el método topológico. Le permiten establecer una unión entre lo particular y el conjunto desde una visión integrada. Por esto, puede invitar a un bailarín de hip-hop o a un fotógrafo octogenario. La intención es introducir maneras distintas de mirar. Una manera física de comprender lo visual en el primer caso, y la comprensión de la vida a través de la observación de las formas naturales del planeta, en el caso del fotógrafo Roger Phillips.

¹⁶⁰ Moraza, (1991). op. cit., p. 73



[Anthea Hamilton] Cortesía de la artista. *Kar-a-Sutra* (after Mario Bellini). 2016 [Fotografía: Timothy Schenck]

Ante la posibilidad de un método anacrónico, Hamilton admite sentirse identificada con la palabra, incluso con su tono despectivo. Sin embargo, prefiere hablar de “no jerarquía” o de “reciprocidad”. El uso de la reciprocidad permite dar pie a toda experiencia paralela, poder plantear el trabajo en un intercambio de densidades asincrónicas. “Si algo puede ser anacrónico, la ciudad de Londres lo es” -nos dice. Así lo ha sentido al crecer, estudiar y vivir allí desde los años 80 del pasado siglo. En esta ciudad se puede encontrar cualquier cosa, ver cualquier tipo de persona, cualquier tipo de arquitectura, y esto le hace sentir la posibilidad de las variables. Sin embargo, nos advierte: “Londres es aparentemente un ejemplo de diversidad”. Consciente de la paradoja, su trabajo tiende a desplazar la imagen de su contexto y operar en la redundancia cultural.

En *A leg Chair* (John Travolta) (2010) reconocemos lo anecdótico como parte de la operación de sentido. Esta escultura con forma de silla, donde las piernas de Hamilton aparecen silueteadas en metacrilato transparente, guarda algunas postales de John Travolta de los años 80. Postales recogidas de un libro comprado en un viaje a Nueva York en 1999, que la artista al escapar de su grupo encontró en una librería. Esta huida es un acto de rebeldía en su memoria. Con intención de trabajar una mirada al pasado, las recoge a modo de souvenir e introduce entre el metacrilato, “en la pieza buscaba algo que me atrapara en el tiempo como una mujer más joven” comenta:

Como artista, cuándo haces algo inconscientemente, cuándo estás en la zona de mirar algo de una manera particular, esa zona se intensifica en las cosas que eliges para tus obras. Es una especie de transubstanciación. A veces elijo una imagen por una razón, aunque sin pensar realmente. Quizá no la uso directamente, pero luego, si quiero hablar de 1980 o si quiero representar 1980 esta sería la imagen. Es una especie de mirada autobiográfica de vuelta al yo. Es una transubstanciación con el tiempo, pero usando algo que ni siquiera es de ese momento.

Más tarde, en 2004, al residir en París gracias a la residencia artística en Cité des Arts ya mencionada, compra una bisagra en un mercado de pulgas. Para una mujer inglesa, este tipo de pernio imposible de encon-

trar en Inglaterra, es de por sí una adquisición romántica. En su compra rescata una especificidad cultural, la imagen estética de una ciudad en particular. En la lógica con la que trabajaba cada significante se organizaba a modo de un vector que los conectaba. La bisagra es un París postindustrial; el plexiglás, los años 70; la columna, lo clásico; las postales, los 80; la escala, lo doméstico; y la forma femenina con las piernas, que pueden ser las propias o de cualquier cuerpo, hace la forma polivalente. El trabajo busca simular una experiencia mezclando las coordenadas que x, y, z producen. Con ellos elabora una lógica matemática propia. Son lógicas visuales y no visuales.

Si solo siguiera la lógica visual sería un trabajo enfocado en la forma, como algo con una belleza formal rigurosa. Pero no, para mí, no es suficiente. Necesito cierta espiritualidad. Es coger algo del mundo sin necesariamente transformarlo. Como ser viviente hay que lidiar con varias lógicas; la personal, la biográfica, la visual, etc. Me reconozco como mujer y como artista en esta pieza. Para mí es importante que me reconozca en el trabajo.

La performance titulada *Kar-a-sutra* (2016) recupera como en el caso de *Project for a door* (Gaetano Pesce), una obra de un diseñador, artista, arquitecto italiano de los años 70, Mario Bellini. Ante el proyecto, el propio Bellini explica:

Como diseñador y arquitecto, *Kar-a-sutra* es un espacio en movimiento. Algo para visitar lugares y moverse en un país de una manera inteligente. Lo contrario a quedarse dentro de un estúpido coche americano con dos asientos delante y otros detrás. En los que solo existen los conductores y los pasajeros, pero nunca personas involucradas en la exploración del territorio. El coche no es un producto real. Es algo de lo que hablar sobre el significado de moverse en un nuevo territorio, ir de paseo y tener personas involucradas en esta aventura. Puedes abrir la parte superior y levantarte a tomar fotos. Puedes alquilar un concierto de piano y moverlo de algún lugar a otro. Realmente es decir algo acerca de los automóviles que no se ha dicho todavía. Es un vehículo que no es solo para conducir rápido. Tampoco es una autocaravana, es algo que no existía antes. La historia de la automoción dice que este coche inspiró el primer Renault Space. Incluso hoy en día los automóviles de múltiples propósitos, el modo de usarlos ha mejorado mucho. Al presentar este

coche en el MOMA, pensé: ya verás mañana todas las empresas automovilísticas, como el General Motors me llamarán para cooperar con ellos. Nada pasó. Fue tan innovador en la época que todavía es actual.¹⁶¹

Hamilton recupera fotografías de registro de la época, y se pregunta sobre el espacio que entabla la proposición de Bellini. A partir de lo cual recrea el proyecto y recluta una nueva compañía de mimos de cara blanca, reubicando la utopía de los 70 en la actualidad. Con su característica mirada sarcástica, la artista opina que debe ser terrible cohabitar un coche de ese tipo, ya que plantea la ausencia total de privacidad. Ante lo cual, sugiere que proponer unos mimos a modo de habitantes fue la solución ideal, ya que, por un lado, un mimo ya está habitando otro espacio; y por otro, como no pueden hablar, tampoco pueden quejarse.

La performance *Kabuki*¹⁶² surgió por sentir este teatro a modo de una experiencia “increíblemente visual.” Hay distintas maneras de hacer, aclara. A veces se piensa haciendo y a veces se hace pensando, por lo que nos recomienda el libro de Tim Ingold *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*.¹⁶³

161 Designboom. (2017, 19 de enero). *Designboom interviews Mario Bellini*. [video]. Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/200184359>

162 Véase: Hamilton, A., & Cotton, M. (2012). *Anthea Hamilton: Sorry I'm late*. Firstsite. Traducción de la autora: “Sobre las referencias del Kabuki y de la cultura japonesa que incluye en su obra, responde: “Es difícil describir el Kabuki y a Japón sin tropezar con clichés, porque los estereotipos y la exotización son los términos sobre los cuales estos personajes y lugares —como el Edificio Chrysler y el Empire State Building de Madelon Vriesendorp en su pintura más famosa *Flagrant delit* (1975)— son considerados. Hay una pérdida de lenguaje racional. En los últimos meses he pasado mucho tiempo en el Musée Guimet en París buscando colecciones de trajes de Noh y Kabuki. Fue una experiencia lujosa. Había una barrera total del idioma que, hizo al acto de buscar, algo más físico. Los textos estaban en japonés o francés, lo que me dejó sólo con las imágenes en los libros especializados donde no estaba segura de lo que era el frente o la espalda, y esto ya era en sí interesante. En Kabuki hay una completa falta de expresión. El actor no está ahí para mostrar la emoción, el realismo es totalmente ignorado. Cada movimiento, sonido, traje, tela y utillaje es simbólico y codificado. El público tiene la capacidad de leer estos signos, ya que están educados en el simbolismo. Como un extraño a esto, lo que experimento es un muro de experiencia extranjera. Los formatos iconográficos de la cultura japonesa —kimonos, abanicos— se convirtieron en espacios donde mis imágenes podían ser superpuestas.”

163 Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.

El *Kabuki* y el *Noh* son el resultado de un aprendizaje físico. Son una serie de códigos y de rituales que se aprenden por imitación. Para intentar comprender el movimiento particular de esta clase de teatro tuvo que ensayar con dos bailarines. Un bailarín de hip hop especializado en lo que se llama Slo-mo (slow-motion), y otro, experto en artes marciales. Para Hamilton el segundo no fue una buena elección, porque no escuchaba. Con el primer bailarín, sin embargo, sí encontró ese punto afirmativo que hemos mencionado antes. En algún lugar fuera de la performance sabían que compartían una ideología común, por lo que todavía trabaja con él. Incluso le invita a dar clases junto a ella, en las que durante dos días los alumnos bailan hip-hop:

Es genial, porque se trata de mover el cuerpo. Sus movimientos, como los rompe y los convierte en lenguaje, es muy interesante. Está la “medusa” o el “imán”. Son cosas que tienes que aprender por observación y comprobar en el espejo si lo haces bien. Él consigue extraerlo y llevarlo al lenguaje. Es un proceso muy largo trasladar la visualidad física al lenguaje.

Sobre la utilización de un movimiento extremadamente lento, de Slo-mo le preguntamos sobre una posible intención de aumento realista, en la que se nos obligue a no perdernos ningún detalle. Cuestión que relacionamos con los enormes murales en los que también trabaja. Plantear un espacio expositivo cubierto por grandes ampliaciones, exige el mismo tiempo de movimiento lento que pide a todos sus performers. Esto requiere literalmente de una temporalidad en duración. “En cierto modo, se asemeja a la pintura hiperrealista¹⁶⁴ de Chuck Close”, nos indica Hamilton. E incluso, diremos nosotros, se asemeja a la pintura renacentista flamenca, que, en vez de representar el espacio con la ilusión de lo natural, cada elemento es representado con su propio punto de fuga, dando una importancia extrema “a la piel de los objetos”¹⁶⁵ Por esta razón fue “comprendida en cierto modo, como deficiente al no respetar los principios de la perspectiva geométrica.”¹⁶⁶

164 “La hiperrealidad no borra las relaciones de clase: simplemente las intensifica.” Braidotti, R. (2018). *Por una política afirmativa*. Itinerarios éticos. p. 74

165 Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual: La imagen en la historia*. Sans Soleil. p. 64

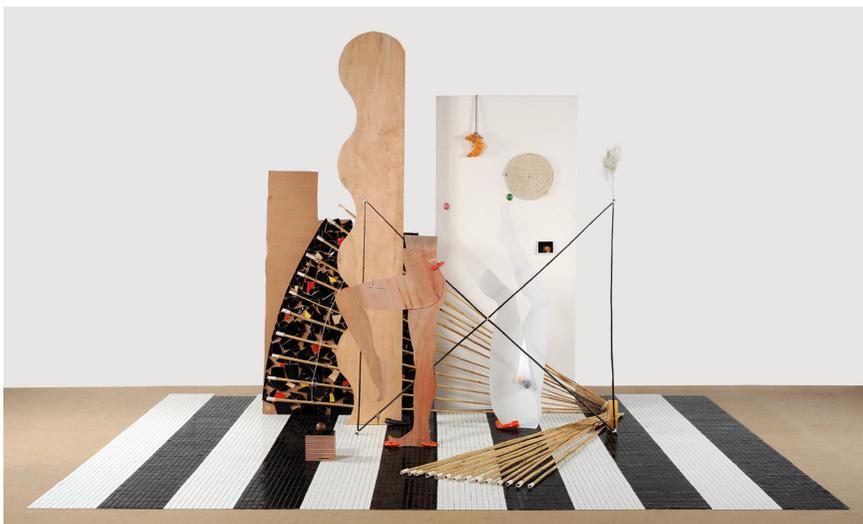
166 Ídem

Las grandes ampliaciones que Hamilton produce sacan al cerebro de una imagen en unidad y por el uso de un cuerpo en movimiento, provoca una percepción más expansiva. El espectador tiene muchas partes a las que mirar y otras tantas zonas de contacto. Uno puede elegir dónde detenerse, o como atravesar la imagen y enfrentarse a toda su dimensionalidad. “La escala debe forzar a mover la cabeza.” Moverse por el espacio es totalmente diferente a mirar una pantalla en el ordenador, que sería una posición fija y casi inmóvil:

Me gusta el término que usas “aumento realista”. A veces ves fotografías hiperrealistas de naturalezas muertas con mármol o vidrio pintado, y es algo que me interesa. No es una manera fotográfica de mirar, porque no hay un único foco, sino que parece que se hacen poniendo muchas fotos juntas, con lo que tienes muchas cosas con diferentes focos. Esto provoca un efecto. Es una forma diferente de mirar. El cerebro está entrenado a unificar la imagen, pero una hiper-imagen de este tipo implica muchos tipos diferentes de mirada a la vez. Mirar un detalle aquí y allí, hace pensar el espacio de manera diferente. Moverse, es quizá un buen hábito. Además, creo que debe de existir algo de teatralidad. En mi caso, siempre estoy preocupada por el tamaño de las cosas. Siempre quiero ocuparlo todo.

El trabajo vuelve a surgir de un libro comprado en París que cataloga la colección de kimonos de una familia japonesa. Cuando Hamilton lo mira, repara en el kimono a modo de una ideología formada a su alrededor. “Un kimono no es lo mismo que lo que representa” nos recuerda. La cultura occidental se ha apropiado del kimono como imagen para hablar, por ejemplo, del exotismo. El libro no trata sólo de kimonos, sino del legado. Es decir, de cultura e identidad, la línea de la apropiación cultural es muy fina:

Lo que pensé al ver este libro es que me podía ofrecer otro tipo de realidad de lo que es un kimono para mí. El tejido se conforma con la complejidad del patrón. Es algo más que aplicar el dibujo, es integrarlo. La complejidad está integrada en el objeto. En el Kabuki, me di cuenta de que la complejidad del espacio está fuera de mi comprensión. No lo puedo saber, porque soy una mujer que vive en Londres. Hay establecida una distancia.



[Anthea Hamilton] Cortesía de la artista. *The Piano Lesson*. 2012

Para la performance se confeccionaron varios kimonos de papel y de tela con diversas imágenes impresas, por los que mover el cuerpo en un cierto modo. Cada uno fue hecho para una persona, por lo que cada uno tenía su particularidad. A partir de aquí apareció la idea de integrarlo con el hip hop, un nuevo lugar cultural, tan extraño como el teatro japonés para Hamilton: “Entonces pensé, si llamas a un performance *Kabuki*, hay espacio suficiente para dar libertad y dejar que hiciera lo que quisiera.”

Es importante, opina Hamilton, considerar el modo en el que la audiencia se enfrenta a todas las clasificaciones en el arte. Lo mencionamos al referirse en el registro de una exposición de Oldenburg, o con el catálogo de Phaidon del arte povera. En *Let's go* se sintió obligada con su colaborador, el bailarín de hip-hop, a anticiparle la reacción de un público que seguramente no participaría de forma activa. El público, por muy fantástica que fuera la actuación, se apoyaría en la pared, intentaría distanciarse de la acción y buscaría ser lo más pasivo posible. Quería hacerle saber que no habría respuesta por parte del público, que nadie iba a aplaudir.

En el momento de la entrevista, la artista estaba preparando la exposición *The Paradox of Stillness: Art, Object, and Performance* (2020) del Walker Art Center de Minneapolis, para hacer un performance sobre el performance. Nos confiesa su confusión, ya que todas las realizadas hasta ese momento, no comienzan con intención de serlo a priori, dado que surgen para hacer reaccionar a la audiencia de una manera en particular.

4.5 - Una experiencia por encima de la visualidad

Las primeras piezas de Hamilton estaban pensadas para ser vistas desde un punto de vista frontal y único, porque no concebía que las tres dimensiones no dejaran ver la imagen completa. *The piano Lesson* (2007) es un ejemplo de ello. En *The new life* (2019) ocurre todo lo contrario. Convierte todo el espacio expositivo, suelos, paredes, techo, en una imagen en la



[Anthea Hamilton] Cortesía de la artista. *The New Life*. 2018 [Fotografía: Sophie Thun]

que introducirse. Los cuadrados cruzados del diseño en forma de tartán con el que cubre paredes y suelo combinan con la misma cuadrícula del techo y la estructura de columnas, convirtiendo todo el espacio expositivo en un gran diagrama en el que introducirse. Parece imposible verla desde un único punto de vista, porque dentro de ella no existe la noción de punto de vista. Entre ambas obras observamos una evolución de una “ontología frontal”¹⁶⁷—utilizando la expresión de David Michael Levin para referirse a una vista frontal, enfocada y predominante de sus primeras piezas— a la experiencia inmersiva de la nueva instalación, que supone el descentramiento de los objetos y la estimulación del cuerpo y la mente¹⁶⁸ del espectador bajo los términos propuestos por la artista.

El trabajo *The new life* presentado en Secesión (2018) repasa el planteamiento físico del espacio revisando a Dan Flavin, Donald Judd, y el sentimiento físico de las imágenes que Antonin Artaud perseguía. No hace mucho tiempo que puede mirar el minimalismo con nuevos ojos -me dice. En vez de hacerlo con la connotación de seriedad que le habían enseñado en su época de estudiante, lo reconoce salvaje, divertido e increíblemente decadente. Cuando mira a Donald Judd o a Dan Flavin asegura emocionarse. Le gustan mucho las piezas que involucran luz, por la intensidad de su invisibilidad. Desde sus términos de fabricación cree que puede reajustar el minimalismo, porque para ella, el problema siempre está en dar con las herramientas disponibles. La imagen impresa en un vinilo de plástico es altamente reproducible y no presenta ningún límite. Además, la consistencia del dibujo se desborda un poco, por lo que las líneas tin-

167 Pallasmaa, J. (2014). *La Imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Gustavo Gili. p. 36

168 “Una mente que consigue entender plenamente el propio cuerpo es capaz de disfrutar, en cambio, de un amplio abanico de actividades. Las sugerencias para una nueva ética de las subjetividades encarnadas no tardan en llegar, y la primera es que una singularidad así concebida sabe abrirse a la interacción sin sucumbir a ella”. Braidotti, R. (2018). *Por una política afirmativa*. Gedisa. p. 26

tinean¹⁶⁹ levemente. El efecto crea “un hueco entre lo físico y lo visual” nos dice. Con ello compone una cualidad parecida a la luz utilizada por los artistas minimal. El uso del tartán responde a una búsqueda de profundidad. “Dar con algo que penetre perceptivamente en todo el cuerpo, solo se puede aprehender en una confrontación en directo con el lugar.” Aunque esta estética minimal le atrae, reconoce no atreverse a exponer únicamente el dibujo que lo rodea todo, porque siempre acaba pensando en Yayoy Kusama. “Parecerá minimal pero se sentirá maximal” nos dice. Por esta razón, junto a la experiencia inmersiva del espacio, la artista incluye otros elementos de proporciones humanas, como son un grupo de maniqués negros brillantes con ropajes que recuerdan a otras obras como sus kimonos o *Kabuki Chefs*; varias esculturas blandas en forma de pollilla y con sobreimpresiones de estas, además de una representación tridimensional de metal a gran escala de un *Hashtag* en cursiva. En sí mismo, el signo ya funciona a modo de representación de la conectividad contemporánea, porque esta etiqueta pone en funcionamiento la indexación de cualquier asunto en las redes sociales. Pero en su formalización, tamaño, material e inclinación, el *Hashtag* se sitúa borrosamente entre una marca de ropa o una escultura constructivista.

Hay una vivencia de carácter urbano que Hamilton recrea en sus instalaciones. Cualquier paseo por una ciudad lleva consigo el encuentro con imágenes impresas a gran escala, de diversa procedencia, calidad y gusto. Los grandes murales en sus espacios conjugan esta experiencia. Las primeras creaciones de tales murales ocurren al final de su máster, nos cuenta. Ya que, en sus primeras obras solo puede controlar las propias piezas y no los condicionantes provocados por el espacio que las rodea, empieza a recortar digitalmente las fotografías de sus exposiciones, para separar las obras de su fondo. Una vez hecho, quizá por

169 Véase a Smithson: “La mente y las cosas de los artistas no son ‘unidades’, sino cosas en un estado de fragmentación detenido. Uno puede oponerse a ‘los volúmenes huecos’ a favor de los ‘materiales sólidos’, porque ningún material es sólido, todos tienen cavernas y fisuras. Los sólidos son partículas construidas en torno al flujo, son ilusiones colectivas que soportan arena, una colección de superficies prestas a agrietarse.” Smithson, R. (1993). Una sedimentación de la mente. Proyectos de tierra. En *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva, 1960-1973*. IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. p. 128

su formación en pintura, empieza a superponer una cosa sobre otra, relacionándolas en escala:

Realizaba esculturas poniendo una cosa sobre la otra. Nunca cambiaba el color ni la forma. Trabajaba bajo sus propias leyes físicas. Era un trabajo muy consecuente en lo formal. Trataba de hacer algo que de alguna manera fuera real. Podría ser vulnerable, pero tendría que sostenerse. Si utilizaba papel, lo enrollaba para que pudiera mantener lo que ponía encima. Es ir de nuevo al arte povera.

El papel de empapelar con el dibujo de Crumb de la exposición *Let's go*, es un ejemplo de ello. Para hacer éste y los próximos murales comienza a utilizar el programa *Sketch up* con el que puede medir hasta el último milímetro, y así, detallar el proyecto sin errores para el técnico:

Puedo proyectar cómo quedaría si tapo toda una pared con cuadrados de este tipo de tela. No me hace falta hacerlo en el estudio. Es demasiado caro, y requiere de mucho tiempo. No me interesa el aspecto de la escayola, o cosas por el estilo. Doy un salto mental, debo de comprender el funcionamiento del espacio y del material, y cómo se lee el material, o cómo el material se va a leer, y cómo se puede expandir. Del mismo modo, en la imagen sí que me interesa la calidad de la impresión. En ocasiones el punto que surge al ampliarlo funciona perfectamente. Es como una textura. Luego, das un paso hacia atrás y ves la imagen completa. Como espectador puedes elegir que mirar. Se puede mirar el papel, la tinta, los puntos... Todo cambia en proximidad. Escenificar la sensación de proximidad de la imagen mantiene una sensación corporal, física. Es una sensación de uno frente al otro. Siempre quiero que el público vea bajo mis términos. Lo activo todo para tener un espectador pasivo.

En *The Squash*¹⁷⁰ el proyecto expositivo realizado para el museo Tate Britain en 2018, parece que evidencia la necesidad de proximidad, escenifica-

170 Tate. (s.f.). *Anthea Hamilton: The Squash* Recuperado de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/squash> Consultado el 4 de abril de 2019.



[Anthea Hamilton] Cortesía de la artista. *The Squash*. 2018 [Fotografía: Seraphina Neville]

ción y corporalidad, a modo de un nuevo espacio de experimentación. La experiencia en duración física, establecida por el movimiento por el espacio, desbanca la percepción visual dominante. El origen de *The Squash* se debe a dos significantes de la artista. Por un lado, el pequeño huerto de su madre lleno de calabazas y calabacines que se enredaban los unos con los otros. Por otro, una imagen de un ser vegetal que fotocopió cuando estudiaba, y que guardaba en su archivo personal. No fue hasta después de la apertura de la exposición cuando supo que el coreógrafo estadounidense Erick Hawkins, integrante del teatro improvisado y las prácticas participativas de las décadas de 60 y 70 del siglo XX, era el creador de la imagen que había prendido la mecha de toda la instalación. La fotografía original data de 1960 y registra una escena de un performance de Hawkins, apropiada, a su vez, de los bailes tradicionales de los nativos americanos. Al no tener referencias de la imagen en la elaboración de la pieza, la ideología de este artista no es parte de la obra de Hamilton.

El método de trabajo repite la acción de involucrar lógicas internas y las vinculaciones con objetos, ideas e imágenes de obras anteriores. Los años 60 y 70 son una fuente constante de interés para Hamilton, por ser un momento en el que parece surgir una necesidad hacia la colectividad desde la utopía. Preguntarse sobre ello en el marco de la exposición, en particular tras comprender que había realizado todo el proyecto sin conocer al autor de la fotografía original, enmarca más profundamente el cuestionamiento sobre los modos de construcción y los sistemas de visibilización para dar con la idea. “Ahí es también donde cuestiono la idea de lo qué es la investigación, porque mi investigación está ligada a mi educación dentro del sistema británico, y para mí, eso parece algo demasiado sesgado y editado.”¹⁷¹

Con *The Squash* transformó las galerías Duveen de la Tate Britain en un espacio con peanas, plataformas y paredes de azulejos blancos de estilo Jean-Pierre Raynaud, en los que habitaban diversas esculturas seleccionadas del museo, junto a los performers. En otros proyectos, Hamilton tiende a subrayar una parte del espacio, como el suelo o una ventana, por

171 Labarge, op. cit.

ejemplo, pero esta instalación debía ser una imagen total resultante de un espacio, unas esculturas, un proceso de colaboración, y la presencia física de diferentes seres vivientes.

El conjunto de las piezas elegidas fueron esculturas británicas en su totalidad, teniendo en cuenta lo que la criatura vegetal pudiera elegir. Todas de formas orgánicas, cuasi corporales, fueron utilizadas como objetos pasivos, “porque ese es su lugar” según Hamilton. La tarea consistió en cambiar el entorno para exponerlas como imágenes con relación al mundo creado in situ, como cuerpos con los que poder establecer interdependencias. Un museo¹⁷² se puede percibir a modo de un “prop”, en la manera de convertirlo en un accesorio para una actuación; porque pregunta sobre el poder involucrado en las instituciones. Hay una experiencia vivida de hacer las cosas, y, una experiencia dictada por el museo que impondrá su manera de hacer: “Hay una direccionalidad que viene de ser bueno con las manos y disfrutar haciéndolo, y otra distinta, en presentar el placer”¹⁷³ -recalca.

El trabajo con los performers comienza desde su selección. Hamilton eligió aquellos que no se movían por el espacio del museo como si de una pasarela se tratase: “Si accedes a mi propuesta debes inclinarte ante el edificio y admitir el estatus de la institución.” Después los convirtió en calabazas a través del vestuario trabajado junto al director creativo de Loewe, Jonathan Anderson, con el que la artista ya había colaborado en *Disobedient Bodies* en The Hepworth Wakefield gallery en 2017. Junto a Delphine Gaborit, directora de movimiento, con la que Hamilton trabajó en *Grasses* en The Serpentine gallery en 2016, dirigen la fisicalidad de cada performer y el conjunto. Los ejercicios preparatorios consistieron entre otros, en entablar una experiencia colectiva, en la que los actores —futuras calabazas— protegidos con guantes y con los ojos tapados, empiezan a tocar conjuntamente cada escultura, descubriéndola desde la tactilidad. El ejercicio

172 Véase: “Al excluirse del flujo del tiempo, estos lugares son capaces de transformar el tiempo en imagen y de suscitar su recuerdo en una imagen. (...) En el museo intercambiamos el mundo presente con un lugar que entendemos como imagen de un lugar de otra naturaleza” Belting, H. (2010). *Antropología de la imagen*. Katz. p. 85

173 Labarge, op. cit.

del tacto¹⁷⁴ debía cambiar la percepción, desencadenar un cambio en el comportamiento, en los estados subjetivos, en el significado social compartido para, finalmente, proponer otra conexión relacional:

Si antes pensaba en 'Lo que ves es en lo que ves'; es decir, en cómo vemos, también me interesa este otro tipo de examen físico. Es una experiencia de mirar, pero esta vez con el tacto. Cuando pienso en cómo vemos las cosas, creo que es una imagen mimética. Pero aquí se necesita tener un sentido palpable. Está en algún lugar del trabajo cuando lo ves. A menudo, el cuerpo necesita tener un efecto de profundidad. Cuando te vi la última vez, estaba haciendo un trabajo con cuentas. Todavía no he podido hacer nada con ellas, pero tengo la sensación de que la acción, que es muy pequeña, se realiza junto a la complejidad de lo que estaba escuchando, por lo que de ese modo ambas se compenetran. El proceso es también una imagen, porque tiene identidad propia. En este caso es atender una experiencia paralela, como una forma neurológica de pensar, dar con las frecuencias de todo ello. Creo que estoy buscando diferentes formas de conexiones neurológicas (...) *The Squash* trataba sobre el poder involucrado. La pieza se fundamentaba en la propia imagen del museo. Les planteé enseñar su propia colección y darles la oportunidad de ser narcisistas. Dijeron que sí. Rebusqué en mis anteriores trabajos, recogiendo aspectos que me han interesado, de ahí el grupo de bailarines. De la colección del museo seleccioné las obras más anamórficas que resultaron ser británicas. Los bailarines tocaron las esculturas con los ojos cerrados, sólo entonces, se pudo cambiar la percepción. Quería pensar sobre la velocidad, ya que se trataba de un ejercicio para ellos. Consiguieron una experiencia comunitaria, haciendo algo que no se permite hacer en un museo, tocar las piezas. Con ello formaron su propia imagen para la performance. En términos de la exposición, los bailarines hacían algo mucho más interesante que las esculturas.

Tras discusiones y charlas los performers admitieron la situación en la que día a día se convertirían en objetos, habitando el espacio junto al resto de las obras. Hamilton opina que el público siempre hacía preguntas en un

174 Sobre el tacto véase Elo, M., & Luoto, M. (2018). *Figures of touch. Sense, technics, body*. University of Fine Arts Helsinki.

registro no relevante para la pieza, colocando un gran velo entre ambos. Las preguntas que realizaban trataban cuestiones referentes a lo que se podía ver; a saber, preguntaban acerca del vestuario, de la selección de esculturas, del porqué de los azulejos... Hamilton podía explicar todo ello, pero no eran más que efectos en la superficie, realizados para conseguir un espacio privado entre los actores. Según Hamilton, aparecer en el museo de esta manera hizo que el público los malinterpretara, incluso hubo quién pensó que estaban ahí para entretenerle; pero, de hecho, la obra era un diálogo interno integrado desde la experiencia privada del propio performer habitando el entorno en el que se encontraba. Una frase habitual en los ensayos fue: “un vegetal no tiene ni parte delantera, ni parte trasera, es todo contorno. Se moverá en respuesta a la luz, pero no sabe lo que está haciendo.”

“Todo ello no puede ser virtual, aunque eso no signifique que algo virtual no se establezca por hechos reales”. La acción debía ocurrir en directo entre el espacio y la audiencia. “Quizá el público lo vio con la distancia en la que ves una imagen. Estaban teniendo una experiencia distinta a la nuestra” concluye Hamilton.

5. JUNE CRESPO. ¿CÓMO A PARTIR DE ESTE ACTO, UNA FORMA QUE NOS MIRE?¹⁷⁵

5.1 - Frontalidad y trascendencia

... Me hubiera gustado que en un momento hubiéramos subido a la exposición de Julia (...) ver la exposición solos. Volver a la sala y como traducir, o imitar, lo que sucede en un montaje en una exposición con diferentes cuerpos, sin que haya esculturas sino cuerpos imitando, o tomando el espacio de esas piezas. Desde que sé que quería hacer esto, he fantaseado con la idea de, entre todos, imitar la pieza, por ejemplo, gigante que hay de Julia en la sala de aquí. También porque ella habla de esa pieza como un objeto que ha sido arrastrado hasta la pared y se ha quedado ahí en esa posición. Había muchas imágenes de cómo ella trabaja, como parte de un gesto, de una imagen... y a través del trabajo, realmente a través del material, esa impresión acaba emergiendo otra vez, pero desde otro sitio, digamos. Era poder dar otra vuelta más a un trabajo que parte de un gesto pero que, se vuelve otra vez gesto en los cuerpos. Pero creo que también es un ejercicio que nos podemos imaginar (...)¹⁷⁶

Al final de la ponencia titulada *Una escultura haciéndose* realizada en abril del 2018 dentro del programa educacional del C2M bajo el título, *Pero... ¿Esto es arte?*, June Crespo plantea este ejercicio aquí hemos transcrito, que estimamos busca compartir la toma de lugar desde la que hacer escultura. Operación que coexiste con muchos más aspectos que los propiamente formales por lo que precisamente, tras este hipotético ejercicio, Crespo pasa a dar cuenta de una reflexión que no tenía preparada acerca del

175 Este y los siguientes textos son fruto de dos conversaciones entre June Crespo y Naia del Castillo realizadas en su estudio de Bilbao, los días 9 y 27 de noviembre de 2019. Las citas de estas interlocuciones personales aparecerán precedidas por el nombre de la artista. Además de estas citaciones aparecerán otras de diversas fuentes, referenciadas en texto o a pie de página.

176 CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. (2018, 23 de abril). *Pero... ¿Esto es arte?* - June Crespo. *Una escultura haciéndose*.". [video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uLlrVdz5uPY>

libro *La escultura negra y otros escritos* (1915) del historiador de principio de siglo XX Carl Einstein. Cuestión que nos es particularmente interesante porque permite abrir la reflexión a ciertas contradicciones de un mundo contemporáneo, que se relaciona en gran medida a través de una visibilidad regida por las nuevas tecnologías. Lo cual nos plantea interrogantes acerca de la respuesta por parte de la práctica artística sobre varias cuestiones, como son la frontalidad, la materialidad, la medialidad, la apariencia o la aparición. Parte del extracto que da pie a la consiguiente charla con June Crespo es este:

... la escultura africana no está pensada para un punto de vista, ni para un espectador, ni para un movimiento alrededor. Sino que es presente, que tiene presencia. Y es así por la función que tiene, y porque está vinculada a que es un objeto que no se hace para ver, es un objeto para estar a oscuras. (...) Sustituye a un dios. Entonces no tiene la misma función. Mi duda siempre es, (..) en la escultura que nosotros hacemos, me refiero a esto de rodear, y verlo a través de impresiones. Para mí, deben darse ambos casos. Para mí, el objeto debe tener esa autonomía o esa tridimensionalidad objetiva que propone Einstein en la escultura africana, y la impresión. Es algo que me intriga.¹⁷⁷

Ante las preguntas sobre este comentario, Crespo me aclara:

Carl Einstein vincula la tradición escultórica europea con lo pictórico o lo visual. Lo que él explica es que, en el desarrollo de la historia de la escultura europea, el autor se va identificando cada vez más con el punto de vista del espectador, se coloca en su lugar mientras trabaja. Entonces, se potencia el encuentro entre espectador y hacedor. Carl Einstein critica esta tendencia y contrapone la presencia de la escultura africana, cuya función es sagrada. Me preguntaba qué hay de lo africano por llamarlo de alguna manera. Qué hay en esa forma trascendente y autónoma que con solo mirarla se presenta con todo su peso en una sensación inmediata y sin necesidad de ver todos sus lados. Si a mí me ha hablado este libro es porque me preocupa esto. (...) La obra es a priori, algo independiente; más

177 Ídem

poderosa que su ejecutante. (...) Lo que caracteriza la escultura negra es una fuerte independencia de las partes. La orientación de estas partes no está fijada en la función del espectador, sino en función de ellas mismas; son sentidas a partir de la masa compacta y no con un distanciamiento que las debilitaría.

En la actualidad, el encuentro que tenemos con la escultura o el arte general no ocurre tanto cuerpo a cuerpo, sino a través de la imagen mediaticizada, cuestión que podría tener relación con Instagram y con el modo con el que se comparte o es consumido mayoritariamente el arte. Esto “puede influir en que cuando trabajas exista un punto predominante, o que no se resuelva en todos sus lados. Parece que se tiene que resolver de una manera frontal y no en su totalidad.” Sin embargo, para June, la frontalidad no es problema, ni tampoco el uso de nuevas tecnologías, como veremos. La cuestión abordará siempre la posición de una práctica admisoras de apertura, que no se limita a preocuparse por una relación un único punto de vista o de una relación con un medio, porque se sabe integradora. Sobre el uso de los nuevos medios, comparte:

Me he acordado del trabajo de una artista con la que coincidí mi primer año en Ateliers que ha tenido mucho éxito. Se llama Raphaela Vogel. Ahora está exponiendo en el Kunsthaus de Bregenz. Cuando estaba en Ateliers ya tenía un trabajo muy interesante. Hace instalaciones que son soportes para videos en los que muchas veces se graba a sí misma, utilizando drones u otros mecanismos. Trabaja con muchos efectos de psicodelia, de simetría y distorsión. Respecto a medios que, nos pueden alejar o no, ella se restriega en ello. Lo usa de manera muy impregnada. Quizá te interese.

No es necesario rodear una escultura, aunque sea una de las características más prominentes en su propio proceder, porque se trata de sentirla en totalidad: “No importa eso. Yo te puedo estar mirando y aunque no vea tu espalda sé que está ahí. Te percibo como una totalidad, como algo unitario, y no me preocuparía por estar viéndote al completo.” La búsqueda para Crespo sería llegar a esa trascendencia. Considera que siempre habrá grados para llegar a ello, dándose “a veces por una vía, a veces por otra.” Por su supuesto, “no todas las obras de un artista tendrán esa cua-

lidad. Seguramente serán la excepción” El objetivo es dar con “la imagen que levanta o desprende el objeto.”

5.2 - Intersubjetividad

Recorrer, mirar, ir tras lo que no sé sabe, tras “el corazón de la manzana, que siempre aparece después” es la metodología de Crespo. Da vueltas a aquello que le interesa, procesual y procedimentalmente, probablemente para no quemarse, como en el micrograma *La sopa caliente* (1926) de Robert Walser.¹⁷⁸ Crespo me dice:

La distancia también se da cuando expongo algo y está separado de mí. A veces hago el ejercicio de verlo como si fuera de otra persona. A veces ni siento ni padezco o no quiero identificarme con lo que hago, o no me quiero hacer responsable de ello. Todo lo afectivo, la satisfacción e insatisfacción frente aquello a lo que he llegado, diferente de lo que deseaba, se va vaciando o calmando. Algunas no aguantan y otras me dejan con ganas de seguir. Al final de muchas vueltas voy respondiendo a mi primer deseo. Llego donde no espero a lo que realmente me interesa. Como se genera espacio, la sensación de expansión lateral, nadar a braza, la suspensión... Esto ocurre generalmente al desnudar las piezas e ir a lo más estructural o al esqueleto. Nunca viene directo. Tengo que permitirme echar mano de mi práctica narrativa, poética, sentimental e ir por ese recorrido hasta llegar... Salto las capas hasta llegar al hueso.¹⁷⁹

Rodear es una realidad física para Crespo. Ella se mueve, pero también busca ser rodeada. Una posición que no solo implica una separación, sino también una cercanía. En este caso, lo consigue con la familia de artistas con la que se rodea “para darme cuerpo” y sentirse “en pertenencia”,

178 Vila-Matas, E. (2019). *Cabinet d'amateur, an oblique novel* =: *Cabinet d'amateur, una novela oblicua*. “la Caixa” Foundation : Whitechapel Gallery. p. 48

179 Crespo, J. (2018) “*II Seminario Internacional. Docencias, investigaciones y creaciones compartidas entre arte - arquitectura y sus efectos*. 21-22 marzo. Bizkaia Aretoa. Bilbao. Vídeo facilitado por los miembros organizadores del seminario.

comenta. La conferencia con la que hemos abierto esta parte es un conjunto de trabajos organizados a modo de collage, “de voces de color diferente”, para exponer de manera no exhaustiva una escultura que se hace y se deshace. El título mismo de la conferencia, *Una escultura haciéndose*, lo explicita claramente. Estar totalmente hecha sería percibirla como un orden estético en exclusividad, pero la relación con la escultura no es sólo esa, sino múltiple.

La conferencia empieza con un remolino que graba el día anterior. Coincidencias de este tipo le sirven intuitivamente para enlazar ideas. En la manera de articular debe haber algo que atraviere, pero evidentemente se trata también de dar cuenta de acercamientos diferentes. La casualidad es que las obras no son esculturas en sí mismas, sino que son obras audiovisuales. Las recoge para realizar un cruce entre lo audiovisual, lo performativo y lo escultórico, interesándose cómo se hacen uno. Los artistas que presenta son voces objetivas unas y más afectivas otras. En la pieza *Un minuto de silencio*¹⁸⁰ de Jon Mikel Euba se intuye la organización en secuencia. Con Inazio Escudero, Elena Aitzkoa, Lorea Alfaro o Sandra Cuesta la imagen sucede en la superficie, es más afectiva y en este sentido, más háptica. En sus propias palabras:

Lo que a mí me parece interesante y (problemático) a la vez, es que aquí no estoy hablando de escultura, sino de escultura a través de materiales audiovisuales. Estoy intentado lanzar puentes entre estos trabajos audiovisuales y producciones más escultóricas en sí mismas, y maneras de compartir esos intereses cruzados. Por ejemplo, cómo Sandra trabaja en los objetos y cómo eso se introduce en sus videos. Cuestiones como el

180 CA2M, op. cit., En el minuto 1:30, Crespo lee lo siguiente en referencia a los trabajos *Neska* (2003-2005), *Un minuto de silencio* (2004-2005) y *Jugando con piedras* (2006) de Jon Mikel Euba: “Proclamo que la escultura es mucho más arte, que el arte derivado del dibujo. Pues hay para cada estatua ocho puntos de vista desde los que se debe contemplar. Cada uno de esos puntos debe revelarse igualmente perfecto. El cuadro pintado no es más que un aspecto de la estatua, presentada desde unos solo ocho puntos de visión, que exige el examen de una obra escultórica. Estos puntos no son ocho solamente, sino que 40 y más. Puesto que si se desplaza una escultura girándola una pulgada se descubrirá que un músculo sobresale en exceso, y que otro no se nota lo bastante. Pues cada obra escultórica presenta una inagotable variedad de aspectos (...)”

“tempo” o la cualidad del hacer que se va traspasando en el video...Qué imagen producen también al grabar tan de cerca, sin saber cuánto tiempo vas a estar delante del significante. Es un punto de vista descentralizado. Ella muchas veces graba desde el regazo y está trabajando delante de la cámara. Hay algo ahí. Como se traduce en imagen algo que tiene que ver con el hacer en escultura, es lo que me interesa. Con Sandra o Elena, por ejemplo, hay una inclinación por trabajar sobre el suelo que comparto. Reconozco cosas en las prácticas de otros artistas. En los procesos, en lo fenomenológico... Cada trabajo me servía para explorar un aspecto. Con la excusa de seleccionarlos, iba estructurándolos en un guion que tenía que ver de alguna manera con mi práctica. *Anplia* de Inazio Escudero me interesaba por el tratamiento del sonido como cuerpo y la forma en la que el espacio que vemos se expande y se vuelve elástico una vez grabado. Es una performance en la que él se mueve entre objetos e instrumentos grabando y editando en cámara con una pértiga un material que posteriormente se emite en diferido. Va generando y dejando que el feedback entre dos amplificadores gane graves, y va tomando el espacio sonoramente. A través del movimiento, modula y afecta el sonido, sacando partido del relieve acústico captado por el estéreo de la cámara. En la imagen háptica hay un compromiso con la superficie, la textura, o la proximidad. Hay una pérdida del control visual, y dejamos de ver la totalidad, este vaivén entre estar muy pegado y después distanciado, se repite en el guion de la charla. Lorea, en *Tú Repost*, va grabando unos recorridos de mano a mano, y de pies a cabeza, grabándose a sí misma y a Jon. Va intercalando y repitiendo estas grabaciones del cuerpo-piel con recorridos verticales y horizontales. Hacia el final graba la cruz doble de Jorge Oteiza e Itziar Carreño con la misma lógica y recorridos. Reconoce el volumen, y lo despliega. Lo que creo que quería hacer en el ejercicio de aquella charla era ensamblar varias maneras posibles de acercarse a lo escultórico.

Romper con la cuestión de la frontalidad como problema es admitir la escultura como algo más que un volumen de ocho puntos de vista. “Si te percibo como una totalidad, como algo unitario, no me preocuparía por estar viéndote por completo”, hemos apuntado. En este sentido, impresión y tridimensionalidad objetiva deben de ser cualidades complementarias, dos vertientes que deben encontrarse reunidas en una obra. Por supuesto,

esto requiere una manera de llevarlo al terreno del arte. Esta manera es para Crespo, fundamentalmente, una cuestión de intersubjetividad. En ese sentido se trata de negociar y dialogar con la pieza. En cierta manera es un desdoblamiento, un ser permeable a otras formas. Cuando el otro hace algo en tí y cuando permites que eso ocurra, se levanta una presencia entre lo proyectado y lo que realmente ocurre ahí, ese semblante no pertenece a la pieza, sino que surge cuando es capaz de “devolverte a tí tu presencia. En ser otro ahí, presente contigo” Y proyecta: “Lo deseable sería llegar a ser dos, ¿no? Ese es el objetivo.” Es decir, uno no aparece sino en relación con el otro.

En 2017 realiza una exposición individual en la galería bilbaína Carreras Múgica bajo el título *Ser dos*. Crespo recoge el título del libro homónimo de la filósofa Luce Irigaray. Esta cuestiona la validez de la figura del hombre occidental poseedor de la verdad, presentando una perspectiva feminista¹⁸¹, que considera la alteridad no como falta, sino como entidad completa. Lo que Irigaray plantea es ser sujeto-sujeto, y no establecer las relaciones en el orden objeto-sujeto. Rompe con la oposición de Sócrates, quien dividió el alma del cuerpo, separando lo visible y lo invisible¹⁸². Esta partición se ha mantenido en el pensamiento occidental, construyendo el paradigma del sujeto trascendental, distante y superior al objeto de observación. Crespo llegó a este libro en su trabajo de fin de master, tras leer *El sexo que no es uno* de la misma autora. La cualidad de la escritura de este volumen se asemeja al de Clarice Inspector (otro referente de la artista) presentando el cuerpo desde esta posición de totalidad, sin necesidad de ser enunciado.

181 “... las impresiones de los sentidos, que dejaban huella de todas las cosas empíricas en nuestra mirada. Aristóteles, se ocupó de este tema (...) las imágenes vistas percibidas como formas puras a las que la mirada despoja de su materialidad. Esta tesis establece ya el dualismo que separa a las imágenes externas de las internas, (...) se dejó de prestar atención a las relaciones entre percepción corporal y percepción en imagen. A partir de entonces, los medios, en los cuales surgen las imágenes y desde los cuales las imágenes tienen efecto, fueron considerados como una impureza del concepto en torno a la vista, que Irigaray (2010) conecta con los poderes invasivos de lo simbólico masculino.” Braidotti, R. (2018). *Por una política afirmativa*. Itinerarios éticos. p 74

182 Sobre confrontación entre visible e invisible véase: García Cortés, J. M. (1996). *El Cuerpo mutilado: La angustia de muerte en el arte*. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Museus i Belles Arts.



[June Crespo] Cortesía de la artista. *Cosa y tú*. 2015 [Fotografía: Daniel Mera]

Cosa y tú, título de la exposición realizada en la misma galería dos años antes, versaba sobre la cosificación. En este sentido, el trabajo de la artista surgía desde la aceptación de la dinámica de un objeto-sujeto, pretendiendo integrar asociaciones binarias. Las piezas *Cheek to cheek* (2015) (que acuden tanto a los Kurós o al beso de Brancusi, como a imágenes de publicidad) tratan de descargar lo subterráneo de ese momento, buscando entre lo pop y lo misterioso, para entablar una relación con lo más banal y lo más sagrado de la experiencia, y ver “como se repliegan y tocan a sí mismos”. En este sentido es necesario rodear la pieza, ya que un punto de vista tiende a extrañar al otro. La disposición de elementos interrumpe la visión más inmediata, y admitiendo conexiones inesperadas, crea un tipo de cuerpo que, en su formatividad, va dejando caer ciertas decisiones. Dos formas tubulares superpuestas que, aunque densas y compactas, empiezan a vislumbrar lo que más tarde, la artista calificará como canalizaciones, y posteriormente dará con *Ser dos*. Ambas piezas son “una especie de fragmento en proceso de extrusión que como una máquina que va sacando, podrían prolongarse infinitamente” La línea de los pantalones coincide con el punto de encuentro del encofrado, marcando un movimiento en expansión hacia los lados que parece no acabar en las piezas. Según Marc Navarro es un interés,

... que ha ido tomando diferentes formas. Durante un tiempo inscribe el cuerpo en la escultura trabajando a partir de posturas básicas trasladadas a verticales y horizontales, vinculándolo a cuestiones de escala, peso y dirección. Para ello construye elementos como columnas o tuberías, o en el caso del grupo de esculturas *Cheek to Cheek*, superpone elementos antropomórficos, que llama culos. La evolución de esa serie de esculturas deriva hacia una definición más simple y abstracta en la que utilizaba únicamente piernas que apenas eran reconocibles. Esto supuso una nueva vuelta de tuerca, la elongación.¹⁸³

183 Navarro, M. (2016) Forma cerrada pero rota. En El Estado Mental Disponible en <https://junecrespo.com/texts/forma-cerrada-rota-entrevista-marc-navarro-estado-mental/> (consulta 17 sep. 2019)



[June Crespo] Cortesía de la artista. *expansión horizontal*. 2017 [Fotografía: Daniel Mera]

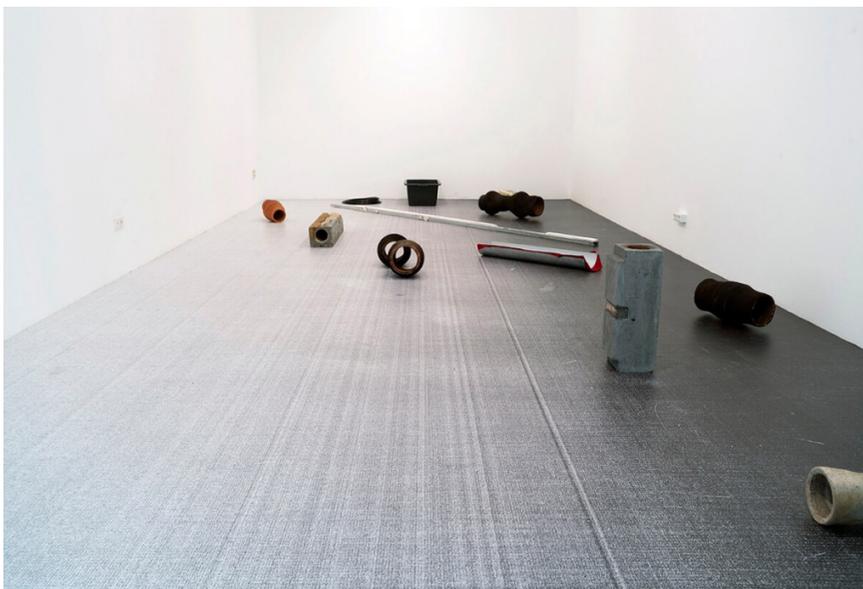
En este sentido, respecto a *Cosa y tú* qué era más terrenal, *Ser dos* es más espiritual. La experiencia estética de *Ser dos* en la obra de Crespo, busca que lo que haga tenga una presencia y una autonomía igual que el otro; es decir, irreductible. *Ser dos* sería llegar a ese grado de autonomía de ser obra de la que antes hemos hablado. “Creo que es tan simple como eso, o tan complejo” -comparte. El grupo de obras aborda una capa diferente y se abre más. Trabaja sobre el espacio “entre”¹⁸⁴ en el que poder convivir. En ello, hay muchas conjugaciones posibles. “Al fin y al cabo, en el momento de que hay dos, ya puede haber más. Tú con el otro, el otro en ti” Todo se entrelaza, renovando su zona común. “Ni te enteras de que hay revistas nivelándolo todo. Es una manera de incluir mis significantes. No necesito mostrarlos, pero están ahí. Encima tienen la función de nivelar.”¹⁸⁵

Al ver las piezas en el espacio de la galería y la distancia que esta permitía, Crespo pensó en ellas a modo de “expansión horizontal”. Justamente, el propósito de la pieza titulada *expansión horizontal* (2017) no sucede en el contacto entre objetos como ocurría en *Cosa y tú*, sino en la creación de un espacio mayor, aquel situado “entre” las placas de cemento. Expansión espacial revelada en el montaje de la exposición.

La exposición *Kanala* del año 2016 en el museo Marco de Vigo surge en colaboración con un artesano ceramista con el que, a partir del trabajo con el torno, retoma la pieza de las piernas. El proceso incidental de la artesanía tornó una figura más representativa en una forma más sintética. El tronco, las extremidades, o el torso convertido en forma geométrica añade capas menos narrativas sobre el cuerpo, y con ellas se alcanzan otros estados: “Yo tenía una sensación de trabajar con la velocidad, de algo

184 “sin la interrelación, sin aquel “entre” deleuziano, la subjetividad, al no formar nociones comunes, no podría saber, no podría cambiar” Braidotti, op. cit., p. 21

185 Recordar una mención constante en varias de las entrevistas o ponencias de la artista al concepto de *Bricoleur* de Levi Strauss: “Siempre me he identificado con la descripción que hace Levi Strauss del Bricoleur en *El Pensamiento Salvaje*. En un momento dice que el Bricoleur ‘habla’ no solamente con las cosas, sino también por medio de las cosas, y las elecciones que hace entre los objetos heteróclitos que constituyen su tesoro. Sin lograr totalmente su proyecto, el Bricoleur pone siempre algo de sí mismo” Navarro, M. (2016, 24 de noviembre). *June Crespo. Forma cerrada pero rota*. Recuperado de <https://elestadomental.com/diario/june-crespo-forma-cerrada-pero-rot>



[June Crespo] Cortesía de la artista. *Kanala*. 2016 [Fotografías: Enrique Touriño]

que corre, de atravesar... y de repente hago esos canales que hablan de la circulación de fluidos” -explica. La forma es resultado de la cuestión técnica y el procedimiento. En sus propias palabras, “la artesanía sirve para desviar la intencionalidad y señalar la importancia de lo incidental que aparece en el proceso de aprendizaje y encuentra su lugar una vez que ha nacido como forma”¹⁸⁶ Con este artesano, las piezas, machihembradas para poder unirse unas con otras, subrayan su cavidad. Los elementos, siempre desde diferentes grados de autonomía, apoyan el conjunto. “Trabajar en una especie de dispersión es otra manera de hacerse con el espacio.” Un despliegue de variaciones de cuerpos, distribuidos horizontalmente que enseñan y ocultan sus huecos desde su colectividad. En este sentido, todas las piezas fueron reunidas y apiladas al final de la sala para lograr una parte del espacio más lleno, en oposición a otro más vacío. Contraste remarcado por situarse el conjunto sobre un gran vinilo que amplía una imagen de una fotocopia tomada al vacío. Las piezas de cerámica o cemento muy similares en sus tonos de tierra contrastan con la neutralidad y frialdad de tonos grises de la imagen impresa, añadiendo, además, diversos tiempos tecnológicos.

Cada vez se revela más evidente la razón por la que uno de los capítulos del libro de Irigaray, el titulado *Percibir lo invisible en ti*, le interese tanto. “Eres visible e invisible. A través de ti, lo invisible se transparenta, pero sigue estando recogido en ti, tranquilo, apacible. Aparece y subsiste”¹⁸⁷ podemos leer.

Lo visible y lo invisible, la vista que permite la distancia, la negación de encontrarse demasiado cerca, es un recorrido intermitente entre el aparecer y el desaparecer, cuestión que Crespo compara con lo erótico. Movimientos que le recuerdan a una cita de Roland Barthes utilizada en su publicación *Escanografías volumen I y volumen II* de 2010-2011. La cita dice así:

186 Lozano, C. (2017, 29 de marzo). Future greats: June Crespo. *ArtReview*, January and February issue.

187 Irigaray, L. (1998). *Ser dos*. Paidós. p 60



[June Crespo] Cortesía de la artista. *Escanografías vol. I*. 2010 [CO-OP ediciones]

¿El lugar mas erótico de un cuerpo no está acaso allí donde la vestimenta se abre? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay `zonas erógenas´ (expresión por otra parte bastante inoportuna); es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: a la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pullover), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición.¹⁸⁸

5.3 - Experiencias intermitentes

*Escanografías*¹⁸⁹ es una publicación que se generó a partir de un primer escaneo de pequeños ensamblajes de objetos insignificantes que Crespo tenía por el estudio. Una chapa con un filtro, unos trozos de cristal, o una fotocopia de una imagen de una flor hecha cuando estudiaba 4º de EGB, fueron los materiales que la artista reprodujo a través del escáner, con el que consigue unificar la *Imagen*, de la misma manera que lo hace la fundición en bronce realizada a sus pequeños ensamblajes:

Yo andaba en ese momento haciendo esculturas pequeñas, unos ensamblajes. Consideraba que no se defendían muy bien como objeto, aunque al mismo tiempo sí. En esta época estaba preparando una exposición en Montehermoso. Cuando trabajo a esta escala, me parece que genero objetos más íntimos y genuinos, y por eso no los suelo exponer. En *Escanografías*, imagino que en algún momento haría la prueba de escanear y me parecería que así, sí que lo podía enseñar. Utilizaba cosas pequeñas, cosas que en imagen me parecían que tenían más fuerza que el objeto en sí. Al mismo tiempo que hacía estas imágenes, mandé hacer unos moldes de objetos insignificantes que tenía por el estudio con el objetivo de fundirlos en bronce. Partían de la lógica del ensamblaje, pero quería que estuvieran unificadas. Quizá es lo que la lógica del escaneo repite, todo se convierte en el mismo material, todo se amalgama más.

188 Barthes, R. ([1973]1993). *El placer del texto*. Siglo XXI. p. 19

189 Crespo, J., & Aguirre, P. (2009). *Escanografías*. CO-OP.

Cada objeto escaneado muestra su anverso y reverso, en coincidencia con el principio y final del libro. Crespo lo explica como una organización estructural relativa a la máscara. “La ilusión y lo que hay detrás” indica. Una impresión de un escaneo o un objeto reproducido por molde; a saber, una imagen indicial expande la fuerza aurática de un cuerpo a otro, del mismo modo que lo hacían las máscaras funerarias con la captura del rastro del cuerpo difunto. Estos procesos técnicos de reproducción se sitúan en la libertad interpretativa, y presentan otro tipo de cuerpo porque apelan a una pragmática y a la fenomenología del acto. La máscara, de acuerdo con Belting, remite al cuerpo, unificando medio e imagen:

La cuestión de imagen y medio nos conduce nuevamente al cuerpo, que no solo ha sido y continúa siendo un lugar de las imágenes por la fuerza de su imaginación, sino también un portador de imágenes a través de su apariencia exterior. El cuerpo pintado que encontramos en las llamadas culturas primitivas es en este sentido el testimonio más antiguo. Cuando decimos que nos disfrazamos [*maskieren*], o enmascaramos, el mismo término idiomático refiere que nos colocamos una máscara, incluso cuando no se trata específicamente de una máscara facial, sino de alguna vestimenta llamativa que no se corresponde con el patrón común. La máscara es un *pars pro toto* de la transformación de nuestro propio cuerpo en una imagen. Pero cuando producimos una imagen en y con nuestro cuerpo, no se trata de una imagen de este cuerpo. Más bien, el cuerpo es el portador de la imagen, o sea un medio portador. La máscara proporciona al respecto nuevamente la idea más concreta. Se la coloca en el cuerpo, ocultándolo en la imagen que de él muestra. Intercambia al cuerpo por una imagen en la que lo invisible (el cuerpo portador) y lo visible (el cuerpo de la manifestación) conforman una unidad medial.¹⁹⁰

Siguiendo con Belting, mencionamos su aportación sobre la obra de John Coplans, con la que Crespo ha dialogado profundamente en dos exposiciones: *Foreign Bodies, John Coplans, June Crespo* en P420 Gallery en Bolonia en 2018, y *Parentescos: John Coplans, June Crespo, Florian Slotawa* en Nordenhake MX gallery en México D.F. en 2019. El teórico propone que el uso de la

190 Belting, H. (2007): *Antropología de la imagen*. Katz. pp. 44-45

fotografía por parte de Coplans consigue tres propósitos. El primero, “afirmarse por medio de esta ‘presencia real’ frente a la crisis de las imágenes analógicas y miméticas.”¹⁹¹ En segundo lugar, “mediante su propia corporeidad (y experiencia del cuerpo) se rebela en contra del monopolio de la realidad medial, que con tanta fuerza usurpa el mundo de los cuerpos.”¹⁹² Y en tercer y último lugar,

...el artista busca resolver con esto el problema de la encarnación, que ha sido siempre el problema de las imágenes. En lugar de aludir a sí mismo a través de la obra, lo hace con su propio cuerpo con el propósito de obligar al espectador a prestar atención. No obstante, al mismo tiempo emplea el repertorio de transformaciones que caracteriza la encarnación. La metamorfosis, el volverse imagen y la encarnación son actos complementarios.¹⁹³

Creemos que Crespo reconoce estos propósitos en su propio trabajo, porque del mismo modo que Coplans, trabaja con un cuerpo fragmentado, reflejando la imposibilidad de la imagen única y la escenificación del yo. Sobre el artista Crespo nos dice que coincide con él:

... en esa investigación o en ese insistir en el cuerpo para producir imágenes que proponer. Me gusta que, desde un mismo punto de partida, en el caso de Coplans su propio cuerpo, haya una riqueza. Cómo produce con el mismo cuerpo algo que tiene que ver con la ideología, proponer un discurso o reivindicar ciertas cosas con un cuerpo codificado, o cómo produce imágenes más ambiguas que aluden a lo táctil, a las sensaciones. No es casualidad que me interesen las dos vertientes, las reconozco en mí.

Esas fotografías de Coplans, tomadas a partir de los 60 años del pasado siglo, son para la artista un ejercicio de permisividad y enriquecimiento. Al mostrar su cuerpo envejecido en detalle, pero ampliado y fragmentado, permite plantear contra monumentos que celebran la vulnerabilidad, además de hacer aparecer lo extraño en lo próximo. Lo mismo pretende

191 Ibidem p. 113

192 Ídem

193 Ibidem pp. 113-114



[June Crespo] Cortesía de la artista. *John Coplans, June Crespo, Florian Slotawa*. 2019 [Fotografías: Betty Sokol]

ella en muchas de sus piezas al emplear materiales pobres, objetos como ropa, marcos de ventanas o radiadores por mencionar algunos, porque comparten la constancia de seguir buscando en lo mismo:

También me interesa de su trabajo su constancia. Su insistencia y su capacidad de sacarle todo el partido a su cuerpo como material de trabajo. ¿Cómo puede estirar tanto algo? A mi también me pasa, incluso me sorprende de cuantas variantes puedo hacer con un mismo molde. A veces tengo la sensación de empujar una forma desde dentro hasta que poco a poco se convierte en otra cosa o genera una rotación.

La distribución de las piezas en sala en la exposición de Bolonia la realizó el comisario João Laia:

Las estructuras independientes activan una autoconciencia de la propia presencia y corporeidad en la sala, representada por la escala de las obras, sus posiciones horizontales y verticales, así como su configuración espacial que determina los movimientos de una persona en la sala. Los conjuntos ambiguos se definen por movimientos de extensión y contracción que señalan la tensión inherente a una existencia fragmentada (...) ¹⁹⁴

Irigaray escribe en *Ser dos*, “su aparecer no se separa de su materia, no es una fabricación ajena a su realidad.” ¹⁹⁵ La obra de Coplans y Crespo comparten referencias de penetración, de apoyos, de afectos y de movimiento dialogando a través del testimonio del contacto en directo de un cuerpo, inscrito como fijación y conmoción. La aparición de un cuerpo es tanto una impresión visual como táctil o corporal. Citando a Belting de nuevo:

Toda representación del ser humano, como representación del cuerpo, es obtenida de la aparición. Trata de un ser que sólo puede ser representado en la apariencia. Muestra lo que el ser humano es en una imagen en la

194 Laia, J. (2018, 31 de marzo). John Coplans and June Crespo “foreign bodies” at P420, Bologna. *Mousse Magazine*. Recuperado de <http://moussemagazine.it/john-coplans-june-crespo-foreign-bodies-p420-bologna-2018/>

195 Irigaray, op. cit., p. 59

que lo hace aparecer. Y, por otro lado, la imagen realiza esto en sustitución de un cuerpo al que escenifica de tal manera que proporcione la evidencia deseada. La persona es como aparece en el cuerpo. El cuerpo es en sí mismo una imagen desde antes de ser imitado en imágenes. La copia no es aquello que afirma ser, es decir, *reproducción* del cuerpo. En realidad, es *producción* de una imagen del cuerpo que ya está dada de antemano en la auto representación del cuerpo. No es posible descomponer el *triángulo persona-cuerpo-imagen* si no se quiere perder las relaciones dimensionales entre los tres elementos.¹⁹⁶

La exposición en México D.F. no tuvo comisario. Crespo realizó allí las piezas y una vez terminadas pasó a situarlas en la sala, para después integrar el trabajo de Coplans, en un primer momento con fotocopias de sus obras. De esa experiencia plantea una relación desde la ternura:

En México, cuando montamos la exposición lo veía claro. Tenía allí una pieza de cemento que hice a partir de un molde con zapatos de tacón. Por uno de los lados de la pieza, en su repetición y por como estaban enlazados, los zapatos se convertían en un ritmo, en un hueso... no se reconocían. Por otro lado, en cambio, eran evidentes. Las dos vistas eran distintas. Al mismo tiempo en esa sala había una foto de una mano de John Coplans con un puño apretado y más allá unas fotos pequeñas de cuerpo entero. Abría mi imaginario y se vinculaban. Podía parecer que el tema era el género, para mí, se unían desde la ternura.

5.4 - Grabar y rodear

La organización de la mirada ha cambiado de la impuesta en el renacimiento, en la que el hombre era el centro del mundo y lo visible era medible bajo el cálculo matemático. En opinión de Belting, la fotografía surge como protesta de un tipo de imagen impuesta por la pintura. La pintura es una cuestión de signos en el que el ser humano “se percibe

196 Belting, op. cit., p. 12

como antitético en relación con el mundo.”¹⁹⁷ La fotografía, por el contrario, trata de la fijación; es decir, trata del cuerpo. No es un medio de la mirada, sino un medio del cuerpo, dice Belting. Sin embargo, añade que, una vez queda congelada, el cuerpo desaparece (al menos el vivo) y se rompe la unión somática entre los dos cuerpos, por lo que ocurre un “déficit de enmudecimiento”¹⁹⁸. Por eso, apunta que en otras culturas la imagen ha permanecido ligada por el movimiento, la danza, o el ritual. En este sentido, opina el autor, que quizá sean las imágenes filmicas aquellas que puedan conectar más directamente con el cuerpo, porque repiten la creación de imágenes internas y externas por parte el espectador.

Crespo lleva grabando mucho tiempo. Empezó a grabar cuerpos en una época en la que hacía bastantes cursos de danza, aunque nunca le ha otorgado estatus de trabajo. Usa el video con distintos propósitos. Con él puede rodear y mirar. Le hace más consciente de la operación de parar porque, “aunque trabajes la escultura, sigue siendo algo performativo.” Con él también puede insistir sobre la imagen, traspasarla y conseguir otra nueva. Puede utilizarlo, como hace en Instagram, para recordar, para recorrer el espacio, como veremos más adelante, o para situarse en el presente.

En 2019, en la exposición WHOOHW HAAH HUUHUUH de la galería Lovaas en Munich, presentó un video de dos canales mostrando grabaciones que rodean su propia cabeza y la de su madre. Es el trabajo más íntimo y personal que ha hecho, me dice; pero cree que aún no está bien resuelto. Sin embargo, nos interesa tratarlo para contemplar operaciones técnicas en la ejecución y en la presentación que suele repetir. Los antecedentes del trabajo en sus propias palabras son:

Esta colectiva de ex compañeros de Ateliers buscaba generar reflexiones con relación a los fantasmas y los espejos. En otro contexto, el 1 de noviembre, había hecho un ritual que tenía que ver con los ancestros. Al final del ritual debías mirarte en un espejo de turmalina. En él me vi a

197 Ibidem p. 56

198 Ibidem p. 45

mi misma, pero la imagen se iba transformando en mi madre, mi abuelo, etc. En ese espejo las facciones se hacían y deshacían. Es muy interesante pensar tu cuerpo desde lo que viene previo a ti. En tu cuerpo está toda la vida anterior. Tú estás vivo gracias a las muchas vidas que ha habido antes. No me interesa tanto como una cuestión terapéutica, sino lo que se me hizo evidente ahí, y que quise trabajar. (...) Además, desde hace mucho, quiero hacer un trabajo con el volumen de una cabeza. La miro y la percibo como escultura. Me venían los retratos de AlFayun. Algo de eso. Empecé a grabarme a mí misma. Me gustaba porque me ponían en presencia total. Podía ser en el estudio, antes de salir de casa, o en ratos muertos. Darme ese tiempo me colocaba en otro sitio. Lo hice durante unos meses. También en México. Lo hacía en los trayectos de taxi. O interrumpía un momento el trabajo. Con ello, se iban filtrando más cosas, porque las grabaciones ocurren en diferentes lugares. (...) Lo que vi en el espejo, lo vi también al grabar y mirar con detalle a mi madre. Cómo ha ido cambiando con el tiempo y cómo cada vez aparecen más marcados rasgos de mi abuelo, o mis tíos, en ella. Aunque no era lo más importante, era parte de la motivación.

La búsqueda se mantiene en percibir qué es lo que ocurre en esta acción. Es decir, la acción consiste en observar cómo grabas, qué produce eso en el video, y cómo se percibe al estar de una manera u otra: “si la grabación es rápida, me interesa qué tipo de información se percibe... o si al verlo, todo eso es perceptible.” Consciente de ello, toma decisiones de ritmo, de velocidad, del movimiento y distancia entre el objeto de estudio, la cabeza, y la cámara de video. Esto significa grabar en variantes de: rápido-despacio; cerca-lejos.

Es en la edición cuando surge el problema. Intenta solucionarlo aclarando las tomas oscuras, subrayando el ruido, buscando sincronías formales con su madre, con el sonido o con los lugares de grabación. Investiga en la composición musical provocada en el sonido y el silencio de las propias grabaciones, de los transportes en los que Crespo estaba en ese momento, o por los lugares que aparecen en el vídeo. Sin embargo, el control extremo de la edición hace perder la frescura del directo. A ella le interesa lo que ocurre en el tiempo presente del ejercicio. En su universo, trabaja a

partir de factores personales, colectivos, físicos, procesuales, pero también temporales, que no pueden ser replicados en edición.

Retomando la referencia de Carl Einstein con la que hemos comenzado la conversación, se recuerda que definía la imagen bajo el nombre de *Cristal de tiempo*¹⁹⁹ en el sentido de condensar formación y presentación. Las presentaciones o conferencias de Crespo nos hacen partícipe del factor tiempo que implica la complejidad de la experiencia fenomenológica, pragmática, incidental y contingente tan determinante en su escultura. Por ello, en las explicaciones públicas de su práctica artística, nos hace copartícipes de la “parte no visible, ni cuándo ves las esculturas, ni cuándo ves la documentación de las esculturas.” Sus ponencias buscan compartir la experiencia específica que solo ocurre en el hacer. Para la presentación de *Escanografías* en Anti liburudenda, expuso un conjunto de grabaciones para visualizar la operación de escaneo, en las que se veía como la luz atravesaba los objetos. En otras ocasiones, dispone pacientemente las imágenes impresas sobre una mesa; o en otras, juega con la acumulación de ventanas abiertas en su portátil para enseñarnos, fotografías, enlaces, y vídeos que va abriendo o cerrando, según la ocasión. Lo que Crespo comparte es la sensación de entrar en un ritual privado desde el que uno se impregna somáticamente con las imágenes. Explica:

Quando yo hago una charla, enseño esos videos, pueden ser míos o de otros, porque me parece menos árido, menos aséptico que la foto frontal o la cara representativa de un objeto. La pregunta sería ¿cómo tocas una escultura? ¿cómo me enseña mirando por dentro?

En 2019 es invitada por el artista David Bestué a hacer una intervención pública en una plaza de Hospitalet de Llobregat. En una primera propuesta, e influenciada por una necrópolis visitada en Burgos, pensó en excavar o hacer hendiduras en forma de cuerpo en la tierra y replicar la sensación de tumbarse en una de esas tumbas. Sobre esta visita en una ponencia dice:

199 Salas-Guerra, M. C. (2016, 1 de julio). Latencias de la imagen: Anacronismo y síntoma. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* 04.

Por un lado, está lo que veo de la tumba, la evidencia de un volumen, una masa de piedra trabajada. Por otro lado, está lo que me mira. Lo que me mira en una situación tal, ya no tiene nada de hiriente. Porque justo, por lo contrario, se trata de una especie de vaciamiento. Un vaciamiento que, allí ante mí, toca lo inevitable. A saber, el destino de un cuerpo semejante al mío vaciado de vida, de su palabra y de movimientos. Vaciado de su poder de alzar sus ojos hacia mí, y que, sin embargo, en un sentido me mira. ¿Qué sería pues su volumen, un volumen de un cuerpo que mostrara la pérdida de un cuerpo? ¿Qué es un volumen portador? ¿Cómo mostrar un vacío? ¿Y cómo a partir de ese acto, una forma que nos mire?²⁰⁰

Al ver la plaza en directo recapacita sobre la idea inicial y decide trabajar con la sensación del hueco en la tierra de otro modo:

Pensé que iba a ser demasiado literal o romántico, no quería hacer exactamente lo mismo. Entonces me acordé de una pieza que había hecho en México con el negativo de unos baldes. La pieza era vertical, pero estuve pensando en cómo podía integrar la idea de la necrópolis y ofrecer un espacio donde el cuerpo pudiera descansar en el espacio público. Estar en una postura poco habitual en la calle, proponer un punto de vista de la ciudad también poco habitual, y a la vez juntarlo con algo que yo ya estoy haciendo en mi trabajo. Además, allí había un montón de columnas de hormigón en los edificios próximos. Luego unos cilindros enormes de la salida del aire de un aparcamiento subterráneo. Los troncos de los árboles... Había muchos elementos tubulares o cilíndricos que me recordaban mucho a esa pieza. Pensé que podía trabajar con los diámetros de estos elementos presentes en la plaza, en relación con diferentes estructuras humanas.

Extraer estos elementos para que funcionen como bancos, obliga a una simplificación de forma que altera la función estandarizada de los mismos. Los bancos serán más largos y abarcarán un cuerpo de manera distinta. La

200 Crespo, op. cit.

nueva orientación²⁰¹ de los cuerpos provocarán nuevos comportamientos, y por lo tanto nuevas subjetividades. June me relata así su experiencia:

La experiencia de tumbarme en la pieza me pareció muy agradable y más cómoda de lo que me imaginaba en un material tan duro como el hormigón. Me sentía protegida y conseguía abstraerme del contexto ya que alcanza una altura alrededor del cuerpo. Creaba una relación bonita con el cuerpo.

Un tema persistente en su trabajo es comprender los edificios como cuerpos y viceversa. Le interesa el espacio entre ellos, en el sentido de ser un trasvase entre las estructuras arquitectónicas y las funciones corporales. Imagina que la arquitectura o las calles pueden extenderse o acercarse hasta besarse. Los siente imantados y separados a su vez. El tema estuvo presente junto a Coplans, e incluso en Ateliers con la realización de placas que funcionaban a modo de elementos más estructurales, arquitectónicos, pero que, sin embargo, proyectaban sus afectos; o incluso, en *Kanala* hablando de la circulación del agua, del gas, como si fuera un interior del cuerpo.

En la ciudad de Méjico se dejan unos espacios entre edificios por los terremotos. Cuando fue a hacer su exposición, realizó en silicona un molde de uno de esos huecos de protección. Tras lo cual, encofró e hizo la colada, pero el resultado no la satisfizo, era “demasiado literal”. No encontraba ninguna conexión con ella. El proceso continuó, recogió la silicona, la cortó, la reorganizo, e introdujo en un encofrado junto a unos cubos de pintura buscando replicar la organicidad de la hendidura y pronunciar mas el espacio negativo. Como comenta, lo que este ejercicio inició, funcionó para este proyecto. En lugar de cubos de pintura utilizó bidones. Los encofrados incluyeron diversas texturas extraídas del parque, como baldosas de la zona, o árboles, etc. El proceso continuó con la colada de hormigón, proceso a los que se añaden los inesperados accidentes de las impregnaciones de colores y reacciones químicas formalmente, “fue un ejercicio de permitirme hacer algo más simple. Siempre tengo la tendencia de meter más” comenta.

201 Véase Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.

5.5 - Liberación del origen

La obra titulada *Helmets* (2019-2020), aunque empezó a hacerse antes de encontrar similitudes, se relaciona con una serie de Henry Moore del mismo título. A pesar de tener formas de torso son cascos. A nivel conceptual no le interesan que sean cuerpos, “aunque es una tontería decir que un maniquí sea un cuerpo” comenta. Son pasos de abstracción de esa forma que identificamos como cuerpo para conseguir formas en las que entrar. “Una idea de cuerpo como superficie sin interior ni exterior, como canal y orificio activo.”²⁰² Cuando le devuelven la pieza fundida en metal con los bebederos, June la recompone tratando de relacionar las partes. Todas conforman una misma búsqueda, “toman el elemento cuerpo como uno de sus puntos de apoyo y dan cuenta del proceso técnico (...) son secciones de torsos que parten de una misma matriz, (...) sometidas a cortes, atravesadas por elementos funcionales, duplicadas y posteriormente ensambladas.”²⁰³ Es un colocar elementos de manera que el espacio se haga, nuevamente, dos como uno. En estas piezas le interesa la fricción en el cambio, trabajando las tensiones entre el interior y el exterior de la construcción. Dice:

Esta idea de que el espacio hace espacio, también como un pensamiento Oteiziano. El vacío genera un espacio dinámico porque es una operación de llenos y vacíos continuo. Quizá esto ocurre porque son superficies que generan espacio dentro y fuera. (...) Puntos de vista donde entrar para perderse o salir y relacionarse desde una apariencia exterior figurativa.

No todas las decisiones ocurren en ese momento, algunas de las piezas pasan a ser fundidas en acero o en bronce, y una vez hecho esto, el trabajo continúa. En metal, quitar y poner partes no es tan fácil como en cera, pero sí pueden meterse líneas para alargar algún punto, así como juntar varias piezas y organizarlas entre ellas para después soldarlas. “En comparación con el mobiliario urbano de hormigón, estas piezas son más

²⁰² Artium. (s.f.). *June Crespo. Helmets*. Recuperado de <http://www.artium.eus/es/exposiciones/item/61093-june-crespo> Consultado el 21 de diciembre de 2020.

²⁰³ Ídem

manejables” dice riendo. Del mismo modo que con el grueso de sus obras, las piezas muestran su fabricación. No las limpia, no les pasa el chorro de arena, ni las pule, ni patina, por lo que queda bastante suciedad de los restos de la fundición.

En la obra más actual se está liberando (o transformando)²⁰⁴ del origen. En los manteles con látex, *No Osso* (2019), la aparición del cuerpo no se da a ver por un traspaso de carácter indicial, porque, aunque el encaje tiene carga visual en un sentido semántico, podría decirse que es un material sin forma, por lo que es utilizado como una piel, la forma se consigue a través de la tensión.

Últimamente pienso que me gustaría que fueran mucho más abstractas. Me gustaría que fueran elementos menos reconocibles para trabajar fuera de esa carga; pero todavía no sé cómo llegar a ello. Además, es una manera mía de encontrar formas sugerentes en las cosas ya existentes. Es un deseo de trabajar en la forma y en lo que estas formas vehiculan. Aunque, en realidad, me gustaría liberarme cada vez más de su origen e ir a otra cosa.

Actualmente también está realizando otra pieza en la que obtiene la forma tras tallar un bloque de porexpan que, en su simplicidad tiene que ver con el mobiliario de Hospitalet. Para ello retoma un arco de las piernas de un maniquí. Recuerda la curva que las piernas producían y trabaja directamente con la talla. Ello le servirá como soporte para crear una capa en fibra de vidrio y resina de poliéster. Acaba diciendo:

Quería reproducir, sintetizar y cambiar la escala de un espacio negativo de un molde de unas piernas. Parece un espacio arquitectónico con una especie de columna central en forma de T y arcos a los lados. La pieza resultante será hueca y translúcida, de resina con fibra de vidrio. El punto de partida es la imagen del espacio entre las piernas, pero llevado a otra escala. No sé qué pasará con esto.

204 En una revisión de la transcripción de nuestra conversación, June apunta que preferiría usar el verbo transformar a liberar.



[June Crespo] Cortesía de la artista. *Voy, sí.* 2020

PARTE 3

AUTONOMÍA, INTERSUBJETIVIDAD Y SEÑALIZACIÓN. APROXIMACIONES CONCLUSIVAS PARA TRANSITAR Y “LLEVAR APARTE”

Comenzaba esta Tesis doctoral considerando que, en el contexto actual la instantaneidad se une con la urgencia, por lo que no nos queda tiempo para habitar la singularidad que supone ser en relación. Además, estamos presenciando el regreso de modelos de identificación fundamentados en la desigualdad que, paradójicamente, maximiza la indeterminación referencial y nos convierte en sujetos acrílicos situados sin ningún tipo de implicación *ante un nuevo funcionamiento de la Imagen*. En la contextualización elaborada en la Parte I con las aportaciones de artistas y teóricos, se ha propuesto la experiencia contemporánea iniciada en los años 90 del pasado siglo cómo “la pérdida de autonomía del arte o su total disolución en la inmensa esfera de lo visual” -Martín Prada. Situación extremada en las últimas décadas, lo que lleva a plantearme para esta Tesis, un posible déficit de potencialidad de la *Imagen* que, dejaría de ser una realidad en sí misma, pasando a ser definitivamente un medio para otra cosa. Desde un hacer en arte que defiende el posicionamiento situado y el uso de una estructura reversible, se han requerido dos interlocuciones técnicamente profesionales para comprender el efecto que estos comportamientos de época están teniendo en la praxis artística. Por esta razón el aparato metodológico se estructura en base a las conversaciones con las artistas Anthea Hamilton y June Crespo, para dar con una posible red de desplazamientos con los que plegar/desplegar, interna/externamente, influencias/afectos, para emanciparme(nos) del inmovilismo mental y corporal que vivo(mos).

Las conversaciones han permitido proponer posicionamientos contingentes, no relativistas, desde los cuales aventurar acciones posibles en la tarea del arte, para nuevamente, “ser cuerpos allí donde tienen algo

hacer”, sin que esta cultura de la distribución de la imagen escinda la vivencia en corporalidad, espacialidad y conceptualización. Habitar de esta manera implica “tener lugar” en la autosuficiencia, siempre interconectada, requisito indispensable para hacer emerger la *Imagen* desde el aparato técnico del arte. Cuestiones estas por las que me interesa extraer conclusivamente indicadores de transgresión-contestación que interpe-lan nuestro devenir sin tiempo, valorado como indiferente, descarnado y consumista de experiencias en un presente continuado, para posibilitar un arte de creadores autónomos con deseo de no aislarse del mundo. Estas aproximaciones conclusivas han sido sintetizadas en los siguientes tres desplazamientos: 1) *Autonomía*: El rechazo de comprensión de la alteridad desde la negación. 2) *Intersubjetividad*: La ruptura del aislamiento aceptando la funcionalidad expansiva de la noción de intersubjetividad. 3) *Señalamiento*: La generación de presencias por situación y señalamiento en nuevas ubicaciones espaciales y temporales.

6. AUTONOMÍA

Entre las aportaciones recogidas por las fuentes correspondientes a la Parte I, como se ha visto, una de las mayores dificultades identificadas reside en el “tiempo real” -DeLlano y Gutiérrez, ya que adecuarse a la simultaneidad del acontecimiento pre-dirigido y al sometimiento de una continuidad mediática -Martín Prada, haría desaparecer el “tiempo en suspensión” -Moraza, haciendo desaparecer simultáneamente el aparecer en cuanto aparato dispositivo con el que señalar la presencia. Cuestiones estas que me permiten concluir que, sin señalamiento y sin aparato dispositivo no podrá ocurrir ningún acontecimiento por el cual renovar el pacto del aparecer, con el que proponer la “navegación con lo indecible” -Braidotti, porque tal renovación posibilitaría aquel transcurrir del vínculo abismal entre la inmediatez de la experiencia y la lógica de derivación del simulacro. Asimismo, la ausencia de un “tiempo en diferido” produce un “sujeto conductual interpasivo” según Brea, resultado de una debilitación cada vez más profunda de la distancia crítica subjetiva, descartando la posibilidad de reencuentro con el objeto, por el que proyectar el intervalo

donde transita la *Imagen*. La “indifférance” entendida por Moraza como la ausencia de filtros de la representación, parecería inmovilizar cualquier posibilidad de reconducir la orientación de la mirada para reposicionamiento subjetivo, de comportamiento y de acción. Dado este inmovilismo, la identidad se habría convertido en objeto de consumo y el sujeto pasaría a ser objeto de propiedad al tener que ser legitimado bajo valores enmascarados por la “homogeneidad de la heterogeneidad” -Braidotti.

Esta cadena de acontecimientos haría desaparecer el trance de variación que requiere dar con la entidad diferencial de ser dispuesto en relación, quedando anulada consecuentemente la posibilidad para el encuentro y el diálogo. Asimismo, según Belting y Braidotti tampoco habría ya ni cuerpo en proximidad, ni lugar en el que naturalmente se vive, ni temporalidad propia para la *Imagen*. Al habitar un sistema de información, los lugares de consenso y autoridad, sinónimos de cultura, no ocupan ya un lugar fijo, por lo que el devenir vuelve a transcurrir en el “espacio intermedio”, como también lo llamaron los artistas experimentales de los años 70 del pasado siglo. La diferencia entre aquellos espacios y los actuales estriba en la ausencia de correspondencia corporal inminente porque, “tener lugar” en aquel “espacio intermedio” suponía una inscripción localizada del cuerpo que debía abandonar el aislamiento periférico para adoptar una postura participativa de duración con la que estar físicamente en el momento del acto. El contexto actual, en cambio, ausenta el cuerpo de tal manera que llegamos a considerar los dispositivos tecnológicos mejores soportes para la mente que el cuerpo físico.

La resistencia de Anthea Hamilton por usar el término “ausencia” en el sentido de rechazo de comprensión de la alteridad desde lo que no es, o le falta, revela la *autonomía* como uno de los tres desplazamientos que, en relación con la praxis de las artistas, es propuesto a modo de respuesta conclusiva a los nuevos parámetros, “afásicos” -Braidotti, “desinteresados” -Moraza, deterministas, y en “permanente circulación” -Brea, establecidos en este *nuevo funcionamiento de la Imagen*.

Para Hamilton, seguir utilizando en arte el término “ausente” supone admitir la situación de disolución y abandono de la *Imagen* por efecto del “tiempo

real” -DeLlano y Gutiérrez, causado principalmente por dependencia del referente o significante, ya que implicaría para ella centrarse en aquellas entidades en las que la expresión se aplica -Krauss, y no en la “realidad objetual” -Marchán Fiz. Una suerte de fuerza extensiva recogiendo a Krauss y su artículo “En el nombre de Picasso” que devaluaría la condición estructural y la experiencia de esta. Por ello, prefiere hablar de objetos incompletos, porque del mismo modo que en el collage, propone un proceso en formación que es potencial por la apertura a una imbricación material e inmaterial más extensa. Cuestión ejemplificada con Michelangelo Pistoletto y sus trabajos con espejos donde decía la artista, “la línea es un signo de transformación de un estado a otro, en un espacio que invita a lo particular y a la expansión.” El posicionamiento propuesto por Braidotti —una subjetividad encarnada y nómada— se entiende análogo a la operación collage, ya que “La política del posicionamiento, de los saberes situados, se sirve de la ontología procesal para afirmar la primacía de las relaciones sobre las sustancias.”²⁰⁵ Un sujeto encarnado y nómada se reconoce en duración y en expansión, por lo que rechaza la alteridad como negación y la admite como potencial. Por un lado, este sujeto se reconoce emancipado de modelos de identificación definidos por leyes de semejanzas, preocupándose del mismo modo que en la subversión estructural de la tardomodernidad, por la manera en la que las cosas se insertan en la singularidad del mundo, reivindicándose a sí mismo como realidad autónoma, que no atado a la etiqueta de otra cosa, se interesa por la relación entre el constituyente material y el concepto inmaterial. Por otro lado, la propuesta de Carl Andre los años 70 del pasado siglo de la escultura como lugar, revela la correspondencia corporal y neuronal del acercamiento a la obra de arte que se experimenta a modo de un desplazamiento, haciéndonos tomar una posición de proximidad y cercanía que, ante la excesiva circulación del contexto actual, parece regresar de la mano de Hamilton y Crespo para reclamar una experiencia más transitable en el mundo y en el arte.

Posiblemente, a partir de 2016, el rechazo del concepto de “ausencia” generó en Hamilton la necesidad por recuperar prácticas de entrenamiento y de experiencia directa vivencial, como indicaba Marchán

205 Braidotti, R. (2018). *Por una política afirmativa*. Gedisa. p. 66

Fiz sobre el arte de comportamiento, tratando íntegramente el espacio expositivo y reduciendo toda forma de actividad a los condicionamientos de espacio y tiempo con el fin de producir lo que ella llama “presencialidad”; sin olvidar el trabajo estructural de sistematización de las condiciones de representación. Las instalaciones *Project for a door* (after Gaetano Pesce) (2016), *The Squash* (2018) y *The new life* (2018) fueron realizados en base a estos posicionamientos permitiéndole indagar acerca de la implicación del sujeto de percepción como cuerpo vivido y pensado en un espacio. No es de extrañar su propensión por la utopía que, etimológica y literalmente, significa “no-lugar”, insistiendo en la representación y no en la objetivación. La deslocalización en la que insiste al rastrear el linaje de materiales e imágenes correspondería a un cuestionamiento del entorno cultural y político, así como de sus circunstancias personales, escudriñando los significados cambiantes para elaboración de tipos alternativos de conocimiento. Ahora Hamilton, desviando la importancia del espectador como cierre del sentido, añadiría tipos alternativos de presencia.

Por su parte, June Crespo no se siente afectada por la mediatización, la frontalidad de la pantalla, o el supuesto abandono de una distancia crítica debido a la prisa o la sobreinformación. No cree importante el medio o el dispositivo utilizado, ya que el verdadero problema para dar con la *Imagen* es la operación técnica del arte. A saber, ese “modo sin modo” referido por Moraza, en el que dar con un levantamiento de forma comprometido con su autonomía (un simulacro, sin referente ni significante -Krauss) con el cual ofrecer al otro su presencia. De hecho, un aspecto característico del proceder de Crespo es la flexibilidad con la que utiliza los recursos reproductivos como moldes o siliconas para realizar vaciados en resina, bronce, escayola, cemento, organizados más tarde insistiendo en las posibilidades de los encuentros, demostrando lo transitorio de la estructura en tanto forma finalizada así como su potencialidad. Con esta lógica procesual consigue acumulaciones de maneras de hacer, señalando en la materia formativa la coexistencia entre lo contingente, la organicidad, el azar y la intuición de su experiencia artística como parte del proceso; con lo que también designa la “tensión inherente a una existencia fragmentada” de acuerdo con el comisario João Laia.

7. INTERSUBJETIVIDAD

El trabajo realizado por Crespo a partir de 2017 en sintonía al rechazo de constituir la alteridad desde la legitimación de lo que no se es, planteado por la negativa de Hamilton a utilizar el término “ausencia”, revela un doble posicionamiento entrelazado. El primer posicionamiento consiste en su interés por la intersubjetividad propiamente, en tal caso, uno no aparecería sino en relación con el otro. Un establecimiento relacional y material de este tipo rompe con el orden de objeto-sujeto, una segregación en alza en el pensamiento occidental actual, con la cual se ha ido construyendo el paradigma de un sujeto trascendental, distante y superior al objeto de observación. Una organización entre sujeto-sujeto como la defendida por Luce Irigaray y June Crespo, comprende el aparecer no separable de su materia, porque no es una fabricación ajena a su realidad y, en la misma medida, acepta la relación entre seres humanos diferentes. Tal pluralidad se repite en la subjetividad encarnada y nómada, cuya actividad confía en las comunidades autónomas, aunque interconectadas, incluso en lo no humano como, por ejemplo, la naturaleza.

El segundo posicionamiento, en sintonía a una alteridad más positiva, está relacionado con el modo de ser permeable con las formas. Cuestión esta que supone el desdoblamiento (o transubstanciación como lo llama Hamilton) entre el artista y su trabajo. Desde mi planteamiento estimo que tal porosidad funciona en una estructura reversible, identificada en el trabajo que vengo realizando por el concepto de seducción, porque, retomando a Moraza, el modo en el que uno se constituye a través del arte es el mismo que aquello que le constituye como sujeto; es decir, es una relación reversible e interdependiente.

Ambos posicionamientos otorgan a su obra una coordenada de señalamiento y otra de expansión. Ciertamente, las esculturas tituladas *expansión horizontal* pertenecientes de la exposición *Ser dos* (2017) no se producen por el contacto entre los objetos o la acumulación de capas que si lo hacían los trabajos anteriores. Lo que en esta ocasión busca la artista es crear un espacio mayor situado entre las placas de cemento. La disposición formal y conceptual se expande tanto que el sentido tiende a lo funcional, inclu-

yendo físicamente a las personas que recorren el lugar, estimulando de esta manera la reclamada intersubjetividad y la permeabilidad de formas. Se ha visto como Moraza convenía sustituir el monólogo del ventrílocuo por un diálogo de vínculos, y estas prácticas aquí comentadas parecen tender a ello. Entre las piezas más recientes de Crespo destacamos *Core*, (2020) una serie de esculturas públicas elaboradas desde la proposición de realizar un mobiliario urbano para la Plaça de Colom en Hospitalet de Llobregat, mediante las cuales el espacio y el usuario interactúan. El cuerpo que participa en el espacio, al sentarse, tumbarse o saltar en las esculturas/mobiliario cambia de posición, reorienta la mirada y, por tanto, descentra la percepción de la plaza generando una nueva, al mismo tiempo, formando un nuevo orden en su espacio de interioridad, desplegándose de la misma manera al exterior.

De tal modo, la *intersubjetividad* será el segundo de los tres desplazamientos propuesto a modo de respuesta conclusiva a los parámetros de este *nuevo funcionamiento de la Imagen*, porque permite integrar la complejidad del (re)encuentro de los componentes constituyentes en la obra de arte, dotándoles de entidad completa y de posibilidad relacional, permitiendo por ello su expansión, y el “llevar aparte” —*seducere*, desplazamiento, intercambio— donde producir relaciones entre el interior y el exterior, para llevar de nuevo el límite al límite -Moraza.

8. SEÑALAMIENTO

Hamilton no trata de exigir significaciones cerradas, sino de mediar más allá de los circuitos artísticos, recogiendo la potencialidad del principio operante collage, entre otros, para comprender la *Imagen* como relación con el mundo y no como una superficie reflectante. Aun así, reconoce que cualquier acto de reubicación, como el readymade o el mismo collage, por ejemplo, al ser una deslocalización de un señalamiento de uso, produce un acto de transferencia (Krauss). Actualmente, la apertura de un nuevo pensamiento para el objeto que, delata las actitudes del ser y que nos reclama un reconocimiento de cómo las cosas se insertan desde su singu-

laridad en el mundo, está supeditada a multitud de variables. Si en el arte objetual, la representación de la realidad objetiva se veía sustituida por la presentación de esta en la propia realidad objetual, ahora por el cambio de paradigmas tecnológicos, biológicos, políticos, el signo funciona desde estatutos infinitos que lo hacen inclasificable, por lo que las cosas no se insertan ya desde ninguna singularidad en el mundo, resultando que convención y legitimación quedarían supeditadas a las múltiples realidades donde se vive, produciendo un terreno de “precariedad referencial” -De Llano, y Gutiérrez. Ante la multitud de contextualizaciones y reubicaciones posibles, Hamilton determina que solo puede señalarse la falsedad de singularidad, cuestión por la cual el arte actual recurriría a la ficción y a la artificialidad. Todo ello parece evidenciar la dificultad del acto de transferencia con el que reconocer reubicaciones porque no hay ningún estamento fijo. Hamilton lo sabe, y reevalúa aquellos parámetros que han organizado sus preguntas y su quehacer, considerando obsoletos varios de los aspectos utilizados. Ello revela una menor necesidad de trabajar desde la apropiación con la que deconstruía técnicamente convenciones para perturbar la representación. Por ejemplo, no ve factible seguir con el empirismo implícito en sus *Imágenes*, creyéndose obligada a establecer una actualización en su trabajo. La creciente dimensión política e ideológica del mundo que nos sitúa en lo que parece “un momento decisivo de nuestras vidas” como dice, desemboca en su repaso de las obras realizadas y, en la reflexión del uso de valores pre-adquiridos, considerando, en algunas, una actitud irresponsable desde su perspectiva actual; por ejemplo, en lo referente a las cuestiones de género. El circuito simultáneo de referentes supeditado a multitud de variables ocurre en beneficio del poder, configurando viejos regímenes de la visualidad donde lo absolutista parecería estar regresando, acabando con el optimismo y la hospitalidad integradora que requiere el arte.

Otra cuestión sería que decir “lo que ves es lo que ves” resulta insuficiente. Con esta frase Frank Stella desplazaba la responsabilidad del autor al espectador; pero Anthea Hamilton, quien siempre ha cuestionado las condiciones para las formas visuales, reconoce que ahora no se trata de dar importancia a lo que otros reciben, sino de ubicarlos y señalarlos en nuevas posiciones. Señalamientos que no pueden hacerse desde el giro

de la simulación, sino por proposición de ejercicios de transición. Tales desplazamientos no transformarán la *Imagen* como en una codificación o socialización, sino lo que se produce es una imposición de una “presencia muda” o “cuasi-identidad”, como la llamaba Krauss, es decir, como una presencia de un suceso no codificado. Hamilton consciente de la problematización del concepto de referencia tiende a explorar nuevos lugares a través de aprendizajes físicos como son los dados en el teatro Kabuki o el hip hop. Son procesos de aprendizaje muy largos que responden al cuerpo, a la repetición y al legado, advirtiendo del peligro de la apropiación cultural bajo una mirada descarnada y jerarquizante de “testigo modesto” como llamaba Haraway a los científicos de la modernidad que se apartaban modestamente, enmascarando el problema de la mirada occidental, blanca y masculina.

La reflexión sobre las condiciones de las formas de visibilidad continúa en *The Squash*, instalación realizada para la Tate Britain en 2018. El proyecto se inicia desde la decisión de exponer la colección del museo, y, por lo tanto, desde la reflexión acerca del poder de una institución de “tal calibre” (así dicho por Anthea) y el establecimiento de legitimaciones en torno a la mediación y representación, factores indisociables de los planos estético y político según De Llano y Gutiérrez. Hamilton, recoge imágenes y proyectos de su archivo personal, edifica varios espacios en el interior de las salas principales del museo, con el fin de recrear modelos de arquitectura utópica, constituidos por habitáculos cuadrados llenos de azulejos blancos, reubicando allí las esculturas de la colección del museo, las cuales, en su mayoría, según ella las describe, son anamórficas. Entre la refuncionalización de estos espacios y objetos/esculturas, conviven unos seres vegetales los cuales se mueven lentamente. El trabajo de preparación para que los vegetales convivan en el espacio fue realizado desde la noción fenomenológica de “no contorno” de los vegetales. Su funcionalidad era establecer unos movimientos que no respondieran a ninguna regla exterior, más allá de la direccionalidad al sol y la percepción corporal a través del tacto con las esculturas. La recepción del espectador ante la performance también es importante, precisamente por poner en cuestión la función receptiva de la obra como establecimiento de una causa-efecto para el entretenimiento del otro. Si el público espera que estos vegetales actúen para él se senti-

rá confundido, pues esos seres no existen para nadie. Son el resultado de una experiencia física y colectiva entre los performers, producida en un proceso experiencial privado. El ser vegetal, si bien puede ser un parásito tomando en cuenta el sarcasmo de la artista, es un ser autónomo que responde al conjunto de condiciones contingentes de su situación vivencial. Las cuestiones superficiales del registro como la realización del vestuario o de los habitáculos, son meramente anecdóticos porque son creados por el ser vegetal en cuestión, así como el espacio privado experimentado por él. Un ser que se comporta fuera de los códigos y lenguajes convencionales evidencia que otro tipo de existencia fuera de la codificación humana es posible. El potencial político del existir de este ser se identifica al pensamiento acerca de lo posthumano que, consciente de su huella como especie reflexiona sobre los modos futuros en los que convivir.

En arte cada época sueña con otra nueva y para ello revisa la anterior. Los modelos del despertar -Benjamin, y de acción diferida -Foster, alternan anticipación y reconstrucción, reubicando trabajos del pasado en el presente, retornándolos desde el futuro.

Helmets (2020), última exposición individual de June Crespo hace referencia a una serie de obras tituladas *Helmets* (2019), las cuales a su vez reseñan la obra *Helmets and Heads* (1950-1960) de Henry Moore, exponente de la escultura británica y precisamente uno de los artistas elegidos en *The Squash* por Hamilton. La diferencia en las obras de Crespo radicaría en que estas no son cascos, sino torsos. Con ellos subraya la interconectividad del espacio interior y exterior, estableciendo una conciencia física de lo espacial y temporal. El uso de la sustitución de un cuerpo por otro cuerpo, que pasa a ser de bronce o hierro, produce también una recepción expansiva y metonímica, sacando a las esculturas fuera del código reflexivo. Incluso, el ejercicio, por el cual dispone las esculturas en el espacio, se refiere a esas maneras de trabajar estructuralmente las partes que se apoyan e invierten continuamente, reproduciéndolas y cambiándolas de posición o escala. Consciente de la disolución de límites del objeto artístico, invita a bailarines para que mediante el movimiento interactúen con las esculturas tituladas *Core*, ya que, al ser realizadas expresamente como mobiliario urbano de una

plaza, en el espacio expositivo quedan huérfanas del contacto directo con cuerpo. Estas “presencialidades”, como diría Hamilton, ocurren muy despacio, “como si uno no pudiera perderse nada” del mismo modo en el que Hamilton trabaja con sus bailarines. El movimiento se comprende como una actividad para un cuerpo sobrecogido ante el impacto de la pantalla actual. La temporalidad material que el movimiento genera en situación del cuerpo participante en relación con todos los elementos ha de ser dispuesta en estrategias de teatralidad, según Hamilton; y en continuidad o contigüidad de la totalidad, según Crespo. En la misma línea, el uso de lo arquitectónico de ambas artistas crea un itinerario espacial de escala corporal, donde el visitante requiere de un compromiso por permitirse, “llevar aparte” y “tener lugar” en un devenir, esta vez, con tiempo. Hamilton irónicamente nos dijo a tal efecto: “Todo lo que podemos hacer es llevar nuestro cuerpo con nosotros. Si tienes suerte, le sigue la mente”.

El último desplazamiento de los tres enunciados consistiría en la generación de presencias por situación y *señalamiento* en nuevas ubicaciones espaciales y temporales, como actividad de resistencia ante la problemática de una referencialidad desfasada y aisladora, que acaba con la distancia crítica intersubjetiva y satura el espacio de interioridad.

9. “LLEVAR APARTE” PARA TRANSITAR

Iniciaba la Tesis doctoral, afectada por el distanciamiento crítico y objetual al que nos somete la extrema experiencia mediática, con el fin de volver a “ser un cuerpo donde tiene algo que hacer”, definido por las acciones posibles de las condiciones materiales particulares y procedimentales de las operaciones de relación, que interacciona con el contexto desde una posición ideológica de estructura reversible. *Ante un nuevo funcionamiento de la Imagen* plantea la pérdida de complejidad y latencia de la *Imagen*, por el acto continuado e indiferente de consumir el presente como única finalidad.

El recorrido de esta investigación recupera la confianza en la operación técnica del hacer en arte, porque la permanentemente (re)construcción/contestación de sus condiciones presentes sobrepasa cualquier automatismo provocado por los dispositivos de comunicación y/o información, acentuando su naturaleza autónoma, resiliente y transgresora. Naturaleza que restablece las condiciones para un sujeto en mutua interdependencia entre su materialidad corpórea y la reflexión sobre su subjetividad contemporánea.

Sé que no se trata de aplicar los modos establecidos por las artistas en conversación, creyendo que así puede salvaguardarse la identidad diferencial del arte, pero los tres desplazamientos reconocidos en el capítulo conclusivo, sin querer cerrar el sentido, pueden servir para plantear nuevas posibilidades en la lógica estructural reversible (propia de la seducción), siempre atenta a la confrontación y al diálogo entre lo pactado y lo específico, por la que reconocirme e invertirme en cada situación como artista y sujeto. Las tres reorientaciones plantean: el “rechazo” de los posicionamientos definidos como diferentes desde lo que no son, la “ruptura” del aislamiento por integración de la intersubjetividad, y la “generación” de nuevas presencias por creación y señalamiento de ubicaciones; y es ahí, en la convergencia de estos “llevar aparte”, donde habré de partir y adonde habré de regresar.

PARTE 4

BIBLIOGRAFÍA

10. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.

Alba Rico. (2014). Adiós a las cosas. En *¿Podemos seguir siendo de izquierdas? Panfleto en sí menor*. Pol-len Edicions.

Alba Rico, S. (2017). *Ser o no ser (un cuerpo)*. Seix Barral.

Albarrán Diego, J. (2012). *Del fotoconceptualismo al fototableau*. Ediciones universidad de Salamanca.

Alberganti, M. (2001, 18 de junio). Lo virtual es la misma carne del hombre. *Le Monde*.

Andre, C., Vergne, P., & Raymond, Y. (2015). *Carl Andre. Escultura como lugar 1958-2010*. Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Arnaldo, J. & Fundación Mapfre (Eds.). (2003). *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Fundación Cultural MAPFRE Vida.

Bados, Á. (1993). *La escultura y su imagen*. [Tesis doctoral]. UPV/EHU.

Bados, A. (2008). *Laboratorio experimental*. Fundación Museo Jorge Oteiza

- Bados, A. (2010). Laboratorio experimental (o el trazo del escultor), en AAVV. *Oteiza y la crisis de la modernidad*. Fundación Jorge Oteiza
- Barthes, R. ([1980] 2004). *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- Barthes, R., & Marinas, J. M. ([1975] 2007). *El placer del texto: Y Lección inaugural*. Siglo XXI.
- Barthes, R. ([1984] 2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Barthes, R., & Fernández Medrano, C. ([1982] 2009). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Baudrillard, J., & Foster, H. (Eds.). ([1983] 1985). *La posmodernidad*. Kairós.
- Baudrillard, J. ([1979] 2000). *De la seducción*. Cátedra.
- Baudrillard, J., Vicens, A., & Rovira, P. ([1978] 2014). *Cultura y simulacro*. Kairós
- Bazin, A. ([1958] 2012). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Belting, H. (2010). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Benjamin, W. ([1935] 2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. ITACA.
- Benjamin, W. ([1934] 2016). *El autor como productor*. Casimiro.
- Blanco, P., & A.F.R.I.K.A. Gruppe (Eds.). (2001). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bohm, D. ([1980] 2018). *La totalidad y el orden implicado* (novena). Kairós.

- Bois, Y.A., & Krauss, R. E. (1997). *Formless: A user's guide*. Zone Books; Distributed by MIT Press.
- Boon, M., & Levine, G. (Eds.). (2018). *Practice*. The MIT Press.
- Bozal Fernández, V., & Arnaldo, J. (Eds.). (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 1. Visor.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.
- Braidotti, R. (2015) Sobre Lo Posthumano (2015) Recuperado en https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/sobre_loposthumano_rosi.pdf [Consulta: 1 agosto 2019]
- Braidotti, R. (2018). *Por una política afirmativa*. Itinerarios éticos.
- Brea, J. L. (1996). El inconsciente óptico y el segundo obturador: la fotografía en la era de su computerización. En José Luis Brea: Un ruido secreto: *El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal
- Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico: Del inconsciente óptico a la e-image. *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (04).
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: Imagen-materia, film, e-image*. Akal.
- Buck-Morss, S. ([1989] 1995). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (1. Aufl). Visor.
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda. Revista de antropología y arqueología*, (09).

- Butler, J. (2001) *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Cátedra.
- Carabí, A., & Segarra, M. (Eds.). (1994). Clarice Inspector. La palabra rigurosa. En *Mujeres y literatura* PPU.
- Català Doménech, J. M., & Argullol, R. (2005). *La imagen compleja: La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Univ. Autònoma de Barcelona, Servei de Publ.
- Christov-Bakargiev, C. (2014). *Arte Povera*. Phaidon.
- Conde-Salazar, J. (2011). El cuerpo como objeto. *EXIT*, (42).
- Connor, S. (s.f.). Topologies: Michel Serres and the shapes of thought. <http://stevenconnor.com/topologies.html> Consultado el 28 de octubre de 2019.
- Cousins, M. (2018). *Historia y arte de la mirada*. Pasado y Presente.
- Crimp, D. (2001). Imágenes. En Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal
- Curtis, P. (2017). *Sculpture vertical, horizontal, closed, open*. Yale University Press.
- De Luelmo Jareño, J. M. (2009). Carl Einstein o la historia casi imposible. *Quintana: revista del Departamento de Historia del Arte*, 08.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.
- Designboom. (2017, 19 de enero). *Designboom interviews Mario Bellini*. [video]. Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/200184359> Consultado el 22 de junio de 2021.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, Lo que nos mira*. Manantial.

- Diéz Montoya, S. (2018.). *Walter Benjamin y la imagen dialéctica: Una aproximación metódica*.
https://www.academia.edu/37376841/Walter_Benjamin_y_la_imagen_dial%C3%A9ctica_Una_aproximaci%C3%B3n_met%C3%B3dica
 Consultado el 22 de junio de 2021.
- Dubois, P. (2010). *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Paidós.
- Durand, R. (1998). *El tiempo de la imagen: Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Universidad de Salamanca.
- Edwards, E., & Hart, J. (Eds.). (2004). *Photographs objects histories: On the materiality of images*. Routledge.
- Einstein, C. ([1915] 2002). *La escultura negra y otros escritos*. Gustavo Gili.
- Elo, M., & Luoto, M. (2018). *Figures of touch. Sense, technics, body*. University of Fine Arts Helsinki.
- Elo, M. (2019). Paradoxes of artística research. En Fullaondo, U. y Sixto, R. (eds.) (2019), PISCINA. *Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios*. laSIA. p.183
- Evans, D. (Ed.). (2009). *Appropriation*. Whitechapel; MIT Press.
- Firenze, A. (2003). El problema de la percepción y la fenomenología de Merleau-Ponty. *Nodus VI. L'àperiòdic virtual de la Secció Clínica de Barcelona*.
- Fisgativa, C. (2016). Carl Einstein y las formas de lo visual en la historia del arte. *Cuadernos materialistas, (01)*.
- Fontán del Junco, M., Lebrero Stals, J., Zozaya Álvarez, M., Schmidt-Burkhardt, A., Lima, M., Fleckner, U., Carmona, E., Fundación Juan March, & Museo Picasso Málaga. (2019). *Genealogies of art or The history of art as visual art*.

- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía* (Primera edición). Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, J. (. (2017). *La cámara de Pandora: La fotografi@ después de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Foucault, M., Garzón del Camino, A., & Siglo Veintiuno Editores (Meksyk). ([1975] 2018). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno Editores.
- Gallano, C. (2011). *El deseo textos y conferencias*. Colegio de Psicoanálisis de Madrid.
- García Cortés, J. M. (1996). *El Cuerpo mutilado: La angustia de muerte en el arte*. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Museus i Belles Arts.
- Gombrich, E. H. (1987). *La imagen y el ojo*. Alianza.
- González Flores, L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Gustavo Gili.
- Grupo de estudios estéticos (2009, 20 de julio). De la visibilidad a la visualidad [Publicación de blog]. Recuperado de: http://grupodeestetica.blogspot.com/2009/07/de-la-visibilidad-y-la-visualidad_4974.html
Consultado el 22 de junio de 2021.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Haraway, D. (2004): Testigo_Modesto@Segundo_Milenio, Extraído de Haraway: The Haraway Reader, New York, Routledge: 223-250.] Recuperado de https://www.academia.edu/6991115/Donna_Haraway_Testigo_modesto_at_segundo_milenio_Modest_Witness_at_Second_

Millennium_?auto=download. Consultado el 31 de octubre de 2019.

Haraway, D. J. (2004). *The Haraway reader*. Routledge.

Herrero, Y. (2013,18 de julio) *Yayo Herrero: Propuestas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible*. [video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Eq-jysIgnIs> Consultado el 22 de junio de 2021.

Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.

Irigaray, L. (1998). *Ser dos*. Paidós.

Jalawahid. (s.f.). [Instagram]. Recuperado de <https://www.instagram.com/jalawahid/> Consultado el 13 de agosto de 2019.

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.

Krauss, R. ([1985] 1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza.

Krauss, R. ([1993] 2015). *El inconsciente óptico*. Tecnos.

Krauss, R. (2000). *A voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition*. Thames & Hudson.

Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.

Krauss, R. ([1977] 2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Akal.

Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI

Lange-Berndt, P. (Ed.). (2015). *Materiality*. Whitechapel Gallery; The MIT Press.

Le Guin, U. K. (2018). *Contar es escuchar: Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Círculo de Tiza.

Le Guin, U. K., & Naimon, D. (2018). *Conversaciones sobre la escritura*. Alpha decay.

Lefebvre, H. (1983). *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. Fondo de cultura económica.

Lippard, L. R. ([1973] 2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Ediciones Akal.

Llano, P. de, & Gutiérrez Failde, X. L. (2001). *En tempo real: El arte mientras tiene lugar*. Fundación Luis Seoane.

Lyotard, J. F. ([1986] 2012). *La posmodernidad explicada a los niños*. Gedisa.

Macuga, G., & Schöttle, R. (2019). *Variationen über das Theater der Grausamkeit =: Variations on the Theatre of Cruelty* (R. Schöttle, Ed.). Verlag der Buchhandlung Walther König.

Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori España.

Mangion, É., Brugerolle, M. de, & Galerie de la Villa, Villa Arson (Eds.). (2010). *Not to play with dead things*. JRP Ringier.

Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974*. Akal.

Martín Prada, J. (2012). *Otro tiempo para el arte: Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Sendemà.

- Merleau-Ponty, M. ([1945] 1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta Agostini.
- Mitchell, W. J. T. ([1994] 2018). *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal.
- Moholy-Nagy, L. ([1925] 2015). *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Gustavo Gili.
- Molesworth, H. A. (2005). *Part object part sculpture*. Wexner Center for the Arts, The Ohio State University; Pennsylvania State University Press.
- Monleón, M. (1999). *La experiencia de los límites: Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.
- Moraza, J. L. (1990). *Seis sexos de la diferencia. Estructura y Límites, Realidad y Demonismo*. Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Gipuzkoa.
- Moraza, J. L. (1991). *Un Placer. "Cualquiera, todos, ninguno" (Más allá de la Muerte del autor) Vol. 1*. Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Gipuzkoa.
- Moraza, J. L. (2001). Indifférance. En Llano, P. de, & Gutiérrez Faílde, X. L. *En tempo real: El arte mientras tiene lugar*. Fundación Luis Seoane.
- Moraza, J. L. (2014, 3 de junio). *REPRESENCIALIDAD Escultura en la era de lo visual*. [video]. Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/101382697> Consultado el 22 de junio de 2021.
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual: La imagen en la historia*. Sans Soleil.
- Niculet, L. (2012). Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo. *Disturbis II*. pp 1-10. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/Disturbis/article/view/295899>. Consultado el 25 de junio de 2021.

Olmo, C. del. (2001). *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal.

Owens, C. (2001). El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal

Pallasmaa, J. (2014). *La Imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Gustavo Gili.

Pallasmaa, J. ([2012] 2019). *Los Ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili.

Posada Varela, P. (2017). *A contracuerpo: Bruce Nauman y la fenomenología*. Brumaria.

Picazo, G., & Ribalta, J. (Eds.). (2006). *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Gustavo Gili.

Privado-textos (2012, 5 de noviembre). Transformaciones conceptuales del arte: de la desmaterialización del objeto a la inmaterialidad en las redes Jacob Lillemose. Traducción: Iván Ordóñez. [Publicación de blog]. Recuperado de <https://privadotextos.wordpress.com/2012/11/05/transformaciones-conceptuales-del-arte-de-la-desmaterializacion-del-objeto-a-la-inmaterialidad-en-las-redes/>

Real Academia Española. (2018). Camp. En *Diccionario de la lengua española* (edición de tricentenario). Consultado el 31 de octubre de 2019. <https://dle.rae.es/camp> Consultado el 22 de junio de 2021.

Río, V. del. (2008). *Fotografía objeto: La superación de la estética del documento*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Rohy, V. (2009). *Anachronism and its others: Sexuality, race, temporality*. SUNY Press.

- Salas-Guerra, M. C. (2016, 1 de julio). Latencias de la imagen: Anacronismo y síntoma. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* no. 4.
- Schaeffer, J.-M. (1990). *La imagen precaria: Del dispositivo fotográfico*. Cátedra.
- Sin, V. (s.f.). [Instagram]. Recuperado de <https://www.instagram.com/sinforvictory/> Consultado el 13 de agosto de 2019.
- Sixto, R. (1997). *Instante y duración: Aproximación a la temporalidad fotográfica*. [Tesis doctoral]. UPV/EHU.
- Sixto, R., & Fullaondo, U. (2019). *Piscina: Investigación y práctica artística, maneras y ejercicios = Swimming pool : artistic practice-based research, manners and exercises*. laSia.
- Smithson, R. (1993). *Robert Smithson: El paisaje entrópico: una retrospectiva, 1960-1973*. IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- Sontag, S. ([1987] 2017). *Sobre la fotografía*. DeBolsillo.
- Steyerl, H., Berardi, F., & Expósito, M. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra.
- Thompson, M., Ellegood, A., Porter, J., & Aspen Art Museum (Aspen, Colo.) (Eds.). (2011). *The anxiety of photography*. Aspen Art Museum.
- Vila-Matas, E. (2019). *Cabinet d'amateur, an oblique novel =: Cabinet d'amateur, una novela oblicua*. "la Caixa" Foundation : Whitechapel Gallery.
- Visser, B. (2008). Rosi Braidotti. Necesidades éticas. *Exitbook*. 09
- Vogel, R. (s.f.). [Instagram]. Recuperado de https://www.instagram.com/rada_vogel/ Consultado el 9 de noviembre de 2019.

Xa, Z. (s.f.). [Instagram]. Recuperado de <https://www.instagram.com/zadiexa/?hl=es> Consultado el 13 de agosto de 2019.

Wall, J. (2007). *Fotografía e inteligencia líquida*. Gustavo Gili.

Wallis, B. (2001). *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal.

Wittkower, R. ([1977] 2006). *La escultura: Procesos y principios*. Alianza.

Zumthor, P. (2009). *Atmosferas: Entornos arquitectónicos : las cosas a mi alrededor*. Gustavo Gili.

Zumthor, P. (2010). *Pensar en arquitectura*. Gustavo Gili.

11. BIBLIOGRAFÍA DE LAS ARTISTAS EN CONVERSACIÓN

11.1 - Anthea Hamilton

Arte Contemporanea Oggi. (2021, 17 de abril). ANTHEA HAMILTON “The Squash” 2018—#IMOCA. [video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZWpYKOJOc70>. Consultado el 21 de diciembre de 2020.

Barnard, I. (2016, 7 de octubre): Anthea Hamilton’s journey through Kettle’s yard. *Apollo Magazine*

Bellmann, K. (2018, 1 de diciembre). Anthea Hamilton. *Art in America*.

Benson, L. (2019). Anthea Hamilton Wants You to Question How You See the World. *Elephant Magazine*, (40).

Biennale de Lyon / Art. (2015, septiembre 15). 2015—*Rencontre avec Anthea Hamilton—13e Biennale de Lyon “La vie moderne”*. [video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5DaOBkUYLac> Consultado el 12 de abril de 2017.

Biennale Arte 2019 (2019, 29 de diciembre). *The New Life by Anthea Hamilton*. [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sHQaspPZ518> Consultado el 21 de diciembre de 2020.

British Art Show 8. (s.f.). *Anthea Hamilton*. Recuperado de <http://www.britishartshow8.com/artists/anthea-hamilton-1500> Consultado el 4 de enero de 2019.

Bowman, R., & Hoffmann, J. (2005). *Beck's Futures 2006*. ICA Exhibitions. Charlesworth, J.J. (2019, 1 de mayo). The Prude. *Art Review*.

Chisenhale Gallery. (s.f.). *Anthea Hamilton – Chisenhale Gallery*. Recuperado de <https://chisenhale.org.uk/exhibition/anthea-hamilton/> Consultado el 12 de marzo de 2018.

Fleiss, E. Scrimgeour, A. (2013, septiembre). A Dandy Flavor. *Texte Zur Kunst (91)*.

Hamilton, A. (s.f.). *Anthea Hamilton*. <https://antheahamilton.com/> Consultado el 22 de junio de 2021.

Hamilton, A., Revolver ein Label der Vice Versa Distribution GmbH, & Vereinigung Bildender KünstlerInnen Wiener Secession. (2018). *Anthea Hamilton*.

Hamilton, A., Bonacina, A., Powell, J., Hepworth Wakefield (Gallery), & Kettle's Yard Gallery. (2017). *Anthea Hamilton reimagines Kettle's Yard*.

Hamilton, Channer, A., A. (2009). ~ Full Frontal: Because We Can't Think in Three Dimensions. *Mousse Magazine*, (33).

Hamilton, A., & Cotton, M. (2012). *Anthea Hamilton: Sorry I'm late*. Firstsite.

Hamilton, A. (2013). *Flatness*. Recuperado de <http://archive.flatness.eu/some-antecedents.html#> Consultado el 22 de junio de 2021.

Hamilton, A. (2017). *Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard*. Kettle's Yard Gallery.

Hamilton, A. (2018). *Anthea Hamilton (Secession)*. Publisher Revolver Publishing.

Herbert, M. (2011, junio 1). Body image. *Frieze magazine*, (140).

Herman, Laura. (2020, 10 de abril). Standing the test of Time. Anthea Hamilton. *Mousse Magazine* (71).

Januszczak, Waldemar. (2019, 17 de marzo). Not For the Prudish, *The Sunday Times*.

Katrib, R., & Reines, A. (2013). *Better Homes*. Sculpture Center, Incorporated.

Katrib, R. (2015). *Anthea Hamilton: Lichen! Libido! Chastity!* SculptureCenter.

Kettle's Yard (2016, 28 de septiembre) *Interview with Anthea Hamilton* [video]. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/WEA6g0UgG-w>

Labarge, E. (2019). Interview with Anthea Hamilton. *White review* (24).

Maitland, H. (2019, 13 de marzo). Anthea Hamilton Might Not Be Excited About Her Latest Exhibition – But You Really Should Be. *Vogue*.

Manacorda, F. (2008). *Martian Museum of Terrestrial Art: 7*. Merrell Willcox House.

- Messinger, K. (2015, 18 de septiembre). Scope the New Butt the Art World Will Soon Be Talking About. *PAPER*.
- Morris, A. (2018, 28 de marzo). Loewe and Anthea Hamilton design costumes for Tate Britain Installation, *Dezeen*.
- Morton, T. (2018, 1 de Agosto). Questionnaire: Anthea Hamilton, *Frieze*.
- Muhammad, Z. (2018, 26 de mayo). Anthea Hamilton: The squash @ Tate Britain. *White Pube*.
- Ozerkov, D., & Ellis, P. (2010). *Newspeak: British Art Now: From the Saatchi Gallery, London*.
- Random Acts. (2019, 2 de octubre). *Venice collage visual art | Venice: Exploring Disco by Anthea Hamilton | Frieze Film | Random Acts*. [video]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kvgbkgZn1Jc> Consultado el 22 de junio de 2021.
- Rudd, N., Barlow, P., Begum, R., Blacker, K., Calle, S., Chadwick, H., Channer, A., Clark, L., Emin, T., & Frink, E. (2020). *Breaking the Mould: Sculpture by Women since 1945*.
- Rugoff, R. (2019). La Biennale di Venezia. 58a Esposizione internazionale d'arte. *May You Live in Interesting Times*. Ralph Rugoff.
- Saatchi Gallery, Ellis, P., Messenger, J., Zagala, M., & Art Gallery of South Australia (Eds.). (2011). *Saatchi Gallery in Adelaide: British art now*. Art Gallery of South Australia.
- Scrimgeour, A. (2013, noviembre) Notes on Neo-Camp, *Artforum*.
- Serpentine galleries. (s.f). *The Magazine Sessions 2016: Anthea Hamilton: Grasses*. Serpentine Galleries. [video]. Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/198357344> Consultado el 29 de septiembre de 2018.

Seymour, T. (2019, 13 de marzo) Anthea Hamilton is a force to be reckoned with at Thomas Dane Gallery, *Wallpaper*.

Tate. (s.f.). *Anthea Hamilton: The Squash* Recuperado de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/squash> Consultado el 4 de abril de 2019.

Tate. (s. f.). *Art Now: Strange Solution: essay*. Tate. Recuperado 18 de junio de 2021, de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-now-strange-solution/art-now-strange-solution-essay>

Tate. (2012, 26 de octubre). *Performance Year Zero – Anthea Hamilton and Nina Beier / The Tanks*. [video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sPm793WiyVE> Consultado el 22 de junio de 2021.

Tate. (2018, 19 de diciembre). *Anthea Hamilton – The Squash / Tate Britain Commission*. [video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tXoD3wOz4Mo> Consultado el 22 de junio de 2021.

The Hepworth Wakefield. (s. f.). *Artist Anthea Hamilton*. Recuperado de <https://hepworthwakefield.org/artist/anthea-hamilton/> Consultado el 6 de marzo de 2017.

Thomas Dane gallery. (s.f.). *Anthea Hamilton*. Thomas Dane Gallery. Recuperado, de <http://www.thomasdanegallery.com/artists/275-anthea-hamilton/video/> Consultado el 29 de abril de 2021

Vogel, W. (2015). Anthea Hamilton. *Art in America, Vol. (103)*.

Vaughan Sutherland, R. (2012). *Anthea Hamilton: Sorry I'm Late, Firstsite, 8 September - 25 November 2012*. [video]. Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/50823614> Consultado el 22 de junio de 2021.

Young, L. (2016). *Turner Prize*. Tate Publishing.

11.2 - June Crespo

Aguirre, P. (2010, 3 de septiembre). Crítica y metacomentario. [Publicación de blog]. Recuperado de <http://www.xn--crticaymetacomentario-u7b.net/2021/03/> Consultado el 22 de junio de 2021.

Aguirre, P. (2012, 8 de agosto). Crítica y metacomentario. [Publicación de blog]. Recuperado de <http://www.xn--crticaymetacomentario-u7b.net/2021/03/> Consultado el 22 de junio de 2021.

Aguirre, P. (2018, 12 de febrero). Poética escultórica de lo informe. *Babelia*. El País.

Aguirre, P. (2021, 3 de febrero). Crítica y metacomentario. [Publicación de blog]. Recuperado de <http://www.criticaymetacomentario.net/search/label/Escanografiase> Consultado el 22 de junio de 2021.

Alfaro, L. (2018, 19 de enero). *Conversación entre Lorea Alfaro y June Crespo a partir de la exposición Ser dos / Lorea pregunta | MAMBO*. [Publicación de blog]. Recuperado de <http://www.tea-tron.com/mambo/blog/2018/01/19/conversacion-entre-lorea-alfaro-y-june-crespo-a-partir-de-la-exposicion-ser-dos-lorea-pregunta/> Consultado el 22 de junio de 2021.

Artium. (s.f.). *June Crespo. Helmets*. Recuperado de <http://www.artium.eus/es/exposiciones/item/61093-june-crespo> Consultado el 21 de diciembre de 2020.

Art Viewer (2016, 10 de agosto) *Hyperconnected at MMOMA. Art Viewer*. Recuperado de https://artviewer.org/h-y-p-e-r-c-o-n-n-e-c-t-e-d-at-mmoma/?utm_content=buffer15b8f&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer Consultado el 21 de diciembre de 2020.

Catalogue Deep State / Offspring show De Ateliers 2017, Pablo Larios. (2017, enero 25). *June Crespo*. <https://junecrespo.com/texts/pablo-larios-catalogue-deep-state-offspring-show-ateliers-2017/> Consultado el 22 de junio de 2021.

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. (2018, 23 de abril). *Pero...¿ESTO ES ARTE?* - *June Crespo*. *Una escultura haciéndose*. [video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uLlrVdz5uPY> Consultado el 23 de junio de 2018.

Crespo, J. (s.f.). *June Crespo*. <https://junecrespo.com/> Consultado el 29 de abril de 2021.

Crespo, J. (s.f.). Texto. [Publicación en plataforma].<http://texto.non.bz/?p=junecrespo> Consultado el 29 de abril de 2021.

Crespo, J., & Aguirre, P. (2009). *Escanografías*. CO-OP.

Crespo, J. & Fundación María José Jove. (2020). *Helmets*. Fundación María José Jove.

Espejo, B. (2015, 4 de agosto). June Crespo, fragmentos de un discurso amoroso. *El Cultural*. *El Mundo*.

Espejo, B. (2016, 2 de diciembre). Escultura mental. *El Cultural*. *El Mundo*.

Fiumelli, F. (2018, febrero 12). *Foreign Bodies*. Wall Street International. <https://wsimag.com/it/arte/35934-foreign-bodies> Consultado el 22 de junio de 2021.

Flowers, cement and the tree on which you grew, Rosa Lleó. (2017, enero 25). *June Crespo*. <https://junecrespo.com/texts/flowers-cement-and-the-tree-on-which-you-grew-rosa-lleo/> Consultado el 22 de junio de 2021.

'Hitting It Off' at P! (2014 ,5 de febrero). *Observer*. <https://observer.com/2014/02/hitting-it-off-at-p/> Consultado el 22 de junio de 2021.

Imaz, I. (2017). June Crespo e Iñaki Imaz en conversación. *Eremuak*, 04.

Into a Halted Exercise, Sarah Demeuse. (2014, diciembre 14). *June Crespo*. <https://junecrespo.com/texts/sarah-demeuse-jc-open-house/> Consultado el 22 de junio de 2021.

Jaio, M. (2016, febrero). Varios acercamientos formales a una escultura de June Crespo. *Un estado mental*, 6. Recuperado de <https://elestadomental.com/revistas/num6/varios-acercamientos-formales-una-escultura-de-june-crespo> Consultado el 22 de junio de 2021.

June Crespo at CarrerasMugica – Art Viewer. (s. f.). Recuperado 18 de junio de 2021, de <https://artviewer.org/june-crespo-at-carrerasmugica/> Consultado el 22 de junio de 2021.

Laia, J. (2018, 31 de marzo). John Coplans and June Crespo “foreign bodies” at P420, Bologna. *Mousse Magazine*. Recuperado de <http://moussemagazine.it/john-coplans-june-crespo-foreign-bodies-p420-bologna-2018/> Consultado el 22 de junio de 2021.

latamuda. (2016, febrero 6). Entrevista a June Crespo con motivo de Kanala, su intervención en el MARCO. *Latamuda*. <http://latamuda.com/entrevista-june-crespo-motivo-kanala-intervencion-marco> Consultado el 22 de junio de 2021.

Lozano, C. (2017, 29 de marzo). Future greats: June Crespo. *ArtReview*, *January and february issue*.

Lozano, Catalina. (2018, 14 de febrero). June Crespo “To Be Two” at CarrerasMugica, Bilbao. *Mousse Magazine*.

Mousse magazine (s.f.) The Paulo Cunha e Silva Art Prize at Galeria Municipal do Porto, Portugal. Recuperado de <http://moussemagazine.it/paulo-cunha-e-silva-art-prize-galeria-municipal-porto-portugal-2018/> Consultado el 22 de junio de 2021.

Navarro, M. (2016, 24 de noviembre). *June Crespo. Forma cerrada pero rota*. Recuperado de <https://elestadomental.com/diario/june-crespo-forma-cerrada-pero-rota> Consultado el 22 de junio de 2021.

The Green Parrot Barcelona. (s. f.). The Green Parrot Recuperado de <http://thegreenparrot.org/> Consultado el 22 de junio de 2021.

11.3 - Naia Del Castillo

Actes sud (Firm) (Ed.). (2002). *Fragilités: Printemps de septembre: Toulouse, 27 sept-13 oct 02*. Actes sud.

Alfaro, A., Calvo Serraller, F., Calvo Serraller, F., Museo de Bellas Artes de Bilbao, & Museo de Bellas Artes de Bilbao. (2014). *El museo del prado y los artistas contemporáneos: the museo del prado and the contemporary artist : museo de bellas artes de bilbao, del 23 de septiembre de 2014 al 12 de enero de 2015 = september 23, 2014-january 12, 2015* (Ser. Museo de bellas artes de bilbao). Fundación Amigos del Museo del Prado.

Anaut, A., Berástegui, P., & Photo España (Eds.). (2004). *Historias: PHE04 ; [PhotoEspaña 2004]*. La Fabrica.

Barcenilla H. & Del Castillo, N. (2015) *Naia del Castillo*. Sala Rekalde.

Calvo Serraller, F., López-García, A., & Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Eds.). (2009). *Escultura española actual: El reino del silencio entre el objeto y su ausencia, 2000-2010: Segovia, del 29 de septiembre de 2009 al 21 de febrero de 2010*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

Campbell-Johnston, R. (2008). Top five galleries. *The Times*, (27).

Castillo, N. del, (s.f.). *Naia del Castillo*. Recuperado de <https://naiadelcastillo.com/> Consultado el 22 de junio de 2021.

Castillo, N. del, Bella Piñeiro María, Bilbao Arte, Bella Piñeiro María, & Fundacion Bilbao Arte Fundazioa. (2001). *Naia del castillo : atrapados : bilbao arte, ekainak 3-24 junio, 2001* (Ser. Bilbao arte, 20). Bilbao Arte.

Castillo, N. del, González de Durana Javier, Combalia Dexeus Victòria, Artium (Vitoria-Gasteiz), González de Durana Javier, & Combalia Dexeus, V. (2004). *Naia del castillo : [erakusketaren katalogoa = catálogo de la exposición]*. Artium.

Castillo, N. del, Combalia Dexeus, V., Madrid (Comunidad Autónoma), & Consejería de Cultura y Deportes. (2004). *Trampas y seducción: [Sala de exposiciones de la Consejería de Cultura y Deportes, del 12 de mayo al 15 de agosto de 2004]*. Consejería de Cultura y Deportes.

Castillo, N. del, Castro Flórez, F., Ibáñez Álvarez, J., & Sala Amós Salvador (Logroño). (2008). *Naia del castillo: [exposición] 13 de marzo-27 de abril de 2008, sala amós salvador*. Sala Amós Salvador.

Castillo, N. del, Fundacion Bilbao Arte Fundazioa, Fundacion Bilbao Arte Fundazioa, & Castillo, N. del. (2014). *Flu-jos* (Ser. Bilbao arte 2014, 2). Fundación Bilbao Arte Fundazioa.

Castillo, N. del (2018 del 11 al 12 de enero) Lo abyecto. Nexo entre fotografía y sujeto contemporáneo en la practica artística propia [Presentación]. *laSIA*. Sala Rekalde.

Castillo, N. del (2018) Lo abyecto. Nexo entre fotografía y sujeto contemporáneo en la practica artística propia. En Linaza, V. y Sixto, R. (eds.) (2018), *Investigación artística basada en la práctica. Jornadas laSIA 2018. Comunicaciones*. Ediciones laSIA. Recuperado de <http://www.lasiaweb.com/es/materiales/> Consultado el 22 de junio de 2021.

Castillo, N. del, (2018). Relaciones entre escultura, fotografía y acción en la práctica artística propia. [Presentación]. BEPHOTO 2018 Congreso Internacional de Fotografía Contemporánea. Territorios fotográficos: Entre el camino de la acción y el espacio de participación. 15- 18 de marzo de 2018 / Centro Cultural Las Cigarreras

Castillo, N. del, (2018). Relaciones entre escultura, fotografía y acción en la práctica artística propia. *Miguel Hernández Communication Journal*, 09. Recuperado de <https://doi.org/10.21134/mhcj.v0i9.247> Consultado el 22 de junio de 2021.

Castillo, N. del (2019) Feldenkrais para artistas. En Fullaondo, U. y Sixto, R. (eds.) (2019), *PISCINA. Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios*. laSIA.

Castillo, N. del (2021 del 26 al 31 de marzo) June Crespo: Respuestas al funcionamiento de la Imagen. [Presentación]. CSO 2021 XII Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras

Fondation Marguerite et Aimé (Eds.) (2007) *Maeght Barcelone 1947-2007*.

Fundación Amigos de Museo del Prado (Ed.) (2007) *Doce Artistas en el Museo del Prado*.

Gual Núria, Gual Solé Núria, Larrea, Q., Peran Martí, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, & Museo de Arte Contemporánea de Vigo. (2003). *Indisciplinados: a posición da arte nas fronteiras do deseño = la posición del arte en las fronteras del diseño : museo de arte contemporánea de vigo, 11 xullo-19 outubro 2003*. Fundación MARCO

Kulturhuset & Hatje Cantz (Ed.) (2009) *Nuevas Historias. A New View of Spanish Photography and Video Art*. Hatje Cantz.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ed.) (2008). *Adquisiciones 2007*

Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia), & Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia). (2009). *El reino del silencio: escultura española actual : entre el objeto y su ausencia, 2000-2010: segovia, del 29 de septiembre de 2009 al 21 de febrero de 2010*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

Olivares, R., & Olivares, R. (2005). *100 Fotógrafos españoles: 100 spanish photographers*. Exit Publicaciones.

Pardo, T. (2003) *Dressing, vestido y arte. Lápiz 197*.

Ramírez J. & Weber S. (Eds.) (2008) *Figura humana y abstracción*. Museo Würth.

Rubio Oliva María, Rubio Oliva María, Chiappe Doménico, Chiappe Doménico, & Alés Rocío. (2013). *Diccionario de fotógrafos españoles : del siglo XIX al XXI*. La Fábrica.

Viar, J., González Pérez Begoña, González Pérez Begoña, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, & Viar, J. (2017). *Historia del arte vasco: de la guerra civil a nuestros días (1936-2016)* (Vol. I). Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Villa, M., & Villa, M. (2006). *Arte emergente en España: 50 nuevos talentos = emerging art : 50 new talents* (1ª). Vaivén.

VV. AA (2010) *Estancias, Residencias, Presencias*, TEA Tenerife Espacio de las Artes.

VV. AA. (2010) *Colección CA2M*, Centro de Arte Dos de Mayo.

VV. AA. (2014) *La imagen fantástica*, Kutxa Fundazioa.

VV.AA. (2019) *Viaje a Roma. Fotógrafos becarios en la Academia de España en Roma*, Centro Niemeyer y AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el desarrollo.

Wright, Sarah, *Tales of seduction: the figure of don juan in spanish culture*. (2007). Tauris academic Studies.

PARTE 5

ANEXOS DOCUMENTALES

12. BREVES BIOGRAFÍAS

12.1 - Anthea Hamilton

Anthea Hamilton (Londres, 1978) estudió en Wimbledon College of Arts, University of Arts London, Leeds Metropolitan University (ahora Leeds Beckett University) y obtuvo su maestría en Royal College of Art (2005). Ha expuesto internacionalmente en exposiciones individuales, colectivas y bienales. Entre las exposiciones individuales destacamos: *The Prude* (2019) Thomas Dane Gallery, Londres; *The New Life* (2018), Secession, Viena; *a is for...and, am, anxious, apple, adore...* (2018), kaufmannrepetto, Milan; *The Squash* (2018), Tate Britain, Londres; *Anthea Hamilton Reimagines Kettle's Yard* (2016) The Hepworth Wakefield, UK; *Lichen! Libido! Chastity!* (2015) Sculpture Center, Nueva York. Recent group exhibitions; *The Paradox of Stillness, Art, Object and Performance* (2021) Walker Art Center, Minneapolis; *Living Things* (2020) JTT, Nueva York; *May You Live In Interesting Times, 58th Venice Biennale* (2019) Venecia; *Public Fiction* (2018) MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles; *Footnotes* (2017) Whitechapel Gallery, London; *Ummannarsuaq* (2017), 1857, Oslo; *Disobedient Bodies* (2017), The Hepworth Wakefield; *That Continuous Thing* (2017), Tate St Ives, UK; *History of Nothing* (2016) White Cube, Londres; *8 Femmes* (2016) Office Baroque, Bruselas; *La Vie Moderne* (2015) 13th Biennale de Lyon, Francia; *British Art Show 8* (2015) Itinerante, UK. Hamilton fue nomina-da al Turner Prize en 2016, con *Project for a door (after Gaetano Pesce)*.²⁰⁶

²⁰⁶ Información facilitada por la artista y traducida por la autora.

12.2 - June Crespo

June Crespo (Pamplona, 1982) es licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco en 2005 y participó en el programa de residencia De Ateliers (Amsterdam 2015-2017). Entre sus exposiciones individuales destacan: *Helmets* (2020) en Artium, Vitoria-Gasteiz; *Voy, sí* (2020) galería Heinrich Ehrhardt, Madrid; *No Osso* (2019) en Uma Certa Falta de Coêrencia, Oporto; *Ser dos* (2017) y *Cosa y Tú* (2015) en la galería CarrerasMugica, Bilbao; *Chance Album nº1* galería etHALL (Barcelona 2016) y *Kanala* en MARCO (Vigo 2016). Ha participado en exposiciones colectivas como: *En caída libre*, CaixaForum (Barcelona 2019); *Una Dimensión Ulterior* en el Museo Patio Herreriano, (Valladolid 2019) ; *La Plaça* (Hospitalet de Llobregat 2019); *Parentescos* en la Galería Nordenhake (Ciudad de México 2019); *ahogarse en un mar de datos*, Casa Encendida (Madrid 2019); *internal view*, galería Stereo (Varsovia 2018); *foreign bodies* en la galería P420 (Bologna 2018); *escucho tus pasos venir* galería Heinrich Ehrhardt (Madrid 2018); *Generación2017* en La Casa Encendida (Madrid 2017); *fluxesfeverfuturesfiction* en Azkuna zentroa (Bilbao 2016); *Wild Things* en The Green Parrot (Barcelona 2014); *Hitting it off* en P-exclamation (New York, 2014); *Pop Politics* en CA2M (Madrid 2012); *Antes que todo* en CA2M (Madrid, 2010).²⁰⁷

12.3 - Naia Del Castillo

Naia del Castillo (Bilbao, 1975) es licenciada por la Universidad del País Vasco en 1998 y obtuvo la maestría con honores por Chelsea College of Art & Design en Londres (2000). Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en el ámbito nacional e internacional. Entre ellas sobresalen, *El Viaje a Roma* (Casamerica 2020, Centro Niemeyer 2019), *Durante Después* (Sala América, 2019), *Naia del Castillo* (Sala Rekalde, Bilbao, 2015), *Nuevas Historias. A New View of Spanish Photography and Video Art*, (Kulturhuset de Estocolmo, National Museum of Photography de Copenhague, Kuntsi Museum Of Modern Art en Vaasa, Stenersen Museum de Oslo, 2008),

²⁰⁷ Información facilitada por la artista.

Doce Artistas en el Museo del Prado (Museo del Prado, Madrid, 2007), *Take me with you* (Círculo de BBAA, Madrid y Mori Museum, Japón, 2006), *PHotoEspaña04* y *PHotoEspaña05*, año en el que ganó el premio a la Mejor Exposición en el Festival OFF, *Parisphoto 05*, *Trampas y Seducciones* (Sala Alcalá 31, Madrid, 2004) *Naia del Castillo* (Museo ARTIUM, Vitoria-Gasteiz, 2004), *Fragilities* (Festival Printemps de Septembre, Toulouse 2001), *Pasos de cebra*, muestra Injuve (Círculo de Bellas Artes. Madrid 2001) o *Gure Artea 2000* (Koldo Mitxelena 2000).

13. PREGUNTAS PARA CONVERSACIONES

En este apéndice se adjuntan las preguntas entregadas a las artistas para dar inicio con las conversaciones por las que se intercambian preocupaciones sobre la posición de sujeto, la adecuación técnica en arte, procedimientos u operaciones de relación, usos derivados de la tecnología de la imagen, y aproximaciones en la práctica de términos clave.

13.1 - Para Anthea

—Anthea, tras leer diversas entrevistas tuyas, compruebo que sueles mencionar a menudo un fuerte interés hacia el arte povera. Una cuestión interesante del arte povera es la gran divergencia entre artistas. El punto de partida de cada uno de ellos admite lo personal, lo artesanal y el uso libre de la técnica. Además, de este modo consiguen una materialidad que expone su propio carácter. Todo ello se aparta bastante de otro movimiento de la misma época, el arte minimal. Estos artistas sí que insistían en un uso riguroso de la técnica y en cierta manera eran más homogéneos. Y, sin embargo, esta neutralidad mecánica y técnica también es fuertemente poética para mí. ¿Cómo recoges tú estos dos movimientos?

—Mika Elo en su artículo “Paradoxes of artística research”²⁰⁸, aunque está escrito dentro de una reflexión sobre la investigación académica, explica con 7 paradojas, la praxis artística que, define como “el proceso mediante el cual una teoría, una lección o una técnica es representada, encarnada o realizada.”²⁰⁹ El texto me interesa por esta cuestión de encarnación que únicamente puede ser tramitada por el proceso de la práctica. Lo curioso, según Elo, es que en finlandés no existe la palabra práctica, por lo que cuando se refieren a ella tienen que utilizar otros términos como ensayo, ejercicio o entrenamiento. Todos ellos se relacionan directamente con el hecho de experimentar un proceso que, trasciende el cuerpo de una forma fluida y cambiante. Apunta que esto requiere de un compromiso no solo físico por parte del ejecutante, sino también mental. Todo ello, en relación con tu trabajo me hace recordar las premisas del arte povera, y su compromiso por atender la intersección entre arte y vida, o entre naturaleza y cultura; resultando en una nueva reflexión sobre los elementos que definen el arte y su relación con la vida. La pregunta en este punto vuelve a la praxis. En este sentido: ¿Cómo comprendes tu la praxis? y ¿Cómo la vinculas con la vida?

—Por otro lado, has comentado que más que construir te interesa confeccionar. ¿Qué supone para ti la palabra construir? ¿En qué sentido cambia tu trabajo si lo confeccionas?

—Hablas de las imágenes desde la posición del espectador. Las llamas telones de fondo, clichés, imágenes preacordadas, como las que un turista puede ver al ir de viaje. Si las imágenes son de este modo y producen un espectador pasivo, como mencionas a veces. ¿Cómo afecta ser pasivo? En relación con lo cual, dices que quieres que el espectador tome sus propias decisiones. Pero, ¿cómo tomar decisiones desde una postura pasiva?

208 Elo, M. (2019). Paradoxes of artística research. En Fullaondo, U. y Sixto, R. (eds.) (2019), *PISCINA. Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios*. laSIA. p. 183

209 Ídem

—Tirando del mismo hilo, comentas que el teatro Kabuki y Noh es un aprendizaje físico. Son una serie de códigos y rituales que se aprenden por imitación. Me comentaste la última vez que estuve contigo, que cuando viste por primera vez esas imágenes y esos trajes fue en un museo en París, y que no las podías entender porque todas las cartelas estaban en francés o en japonés. Quizá te suponga una ventaja no conocer el significado o la simbología de estos elementos del teatro, por lo que así puedes recogerlo como material plástico, como formas, o como dinámicas sin relación a otra cuestión cultural. ¿De este modo entiendes el kimono? ¿Algo así como un folio en blanco en el que puedes introducir tus propios códigos, que suelen ser imágenes de películas, comic, obras de otros artistas, sobre todo de los años 70? Cuando un kimono, al que tú has introducido tus propias imágenes, es puesto en escena, ¿cuál es la correspondencia de los performers con él? ¿Están también los movimientos de los performers apropiados del teatro Kabuki? ¿Cambian con relación al kimono?

—En este sentido, sueles comentar que generalmente tus performances son anotaciones o conversaciones que anteriormente has tenido con tus colaboradores. Estas permiten un acercamiento más profundo de la pieza. ¿Por qué crees que profundiza mejor sobre la pieza? ¿Qué supone una conversación para ti?

—He leído²¹⁰ que cuando quieres colaborar con alguien enseñas la imagen documental del proyecto de Gaetano Pesce, que luego retomaste, y pides que te la explique. Si te gusta su respuesta empezáis a trabajar. ¿Qué buscas que te respondan? ¿Cuál debe de ser la mirada de quien colabore contigo?

—En tus performances me llama la atención la velocidad que empleas. Es una velocidad muy lenta. Parece casi un slow motion de una película. ¿Es el slow motion un aumento realista? ¿O es un guiño al hiperrealis-

210 “Whenever I have conversations with people I might work with, I show them this image (...) If you can understand this image, we can work together. [The model] was a proposal, but it also represents a proposal for how to react, and how I want the audience to react to the show as a whole.” Messinger, K. (2015, 18 de septiembre). Scope the New Butt the Art World Will Soon Be Talking About. *PAPER*.

mo tecnológico? El slow motion, el retener el movimiento, el permitir que veamos el comportamiento físico sin perdernos detalle, me hace recordar tus ampliaciones fotográficas, que llegan a ocupar un edificio entero. ¿Qué supone una ampliación a gran escala? ¿Es un aumento realista también? ¿De qué tipo? ¿De integración en una escena urbana de tipo vivencial?

—Mencionas que la fotografía históricamente ha funcionado para ver más allá. El ojo mecánico de la cámara permite reconocer realidades no apreciables por el ojo. Utilizas el ejemplo de Eadweard Muybridge y su descubrimiento a través de la cámara del movimiento del caballo. Walter Benjamin también menciona que la cámara permite una independencia con el original, ya que la distancia focal, el punto de vista, la ampliación, la reproducción, etc. imprimen un carácter único en el resultado, potenciando la desocultación de aquello que queda bajo lo cognoscible, dando lugar al inconsciente óptico. En este sentido, asocio tu trabajo con la distancia focal. Nos dejas acercarnos a lo más cercano, como un líquen, pero luego diría que cambias el objetivo y nos alejas para ofrecernos una imagen general. ¿Es la fotografía un medio de efectuar movimientos entre la distancia y proximidad? ¿Qué procedimientos de las tecnologías de la imagen usas? ¿Buscas la pulsión del inconsciente óptico? ¿Qué se consigue utilizando prácticas de desvelamiento, que eran propias de la fotografía y de las prácticas artísticas de principio del siglo XX? ¿Cuál es su estado ahora?

—Me pregunto también sobre la transición entre los recortes de archivo que me comentas que tienes y su posterior materialización, encarnación y espacialización. ¿Qué ocurre cuando una fotocopia, idea u proyecto utópico se encarna en un lugar? ¿Cómo trabajas las ampliaciones? ¿En función de qué parámetros las agrandas, recortas o imprimes? Pensar materialmente fotografías o archivos, nos ayuda a organizar procesos de elaboración, de distribución, de reciclaje, de descartes ¿De qué manera organizas tus archivos? En esta línea, ¿cómo trabajas el cuerpo de cada elemento? Me refiero al cuerpo de la pieza, el cuerpo del conjunto, y el cuerpo de la audiencia/participante.

—Sobre las tres dimensiones, cuando te conocí en 2004 en la Cité Internationale de Paris, aún estabas estudiando y tenías muy reciente tu relación con la pintura. Tus primeras piezas estaban pensadas en ser vistas desde un único punto de vista frontal porque no concebías que las tres dimensiones no te dejaran ver la imagen completa. *The piano Lesson* de 2007 es un ejemplo de ello. En la pieza de 2019 titulada *The new life*, sin embargo, conviertes todo el espacio expositivo, suelos, paredes, techo en una imagen en tres dimensiones. Parece imposible ver la imagen completa desde un único punto de vista porque dentro de la imagen ya no existe un único punto de vista. ¿Podrías explicarme el recorrido entre la vista frontal de tus primeras piezas y la experiencia inmersiva de la nueva instalación? ¿Supone un descentramiento de los objetos y una aceptación del cuerpo como integrador de experiencias corporales? ¿Que es ver para ti? ¿Cómo miras en 2007 y como miras en 2019? Me da la sensación de que tu mirada siempre ha permanecido fiel en tu obra. Sin embargo, antes te detenías en unos aspectos y ahora en otros. ¿Me puedes explicar qué aspectos has ido valorando cada vez?

—En este sentido, en la instalación *Project for a door (after Gaetano Pesce)* (2016) hay una habitación con fotografías de nubes en un cielo azul que parecen virtuales. Me recuerdan al trabajo titulado *Equivalentes* de Alfred Stieglitz, quien en 1931, en sus últimos años de vida saca fotografías de nubes para mostrar la premisa de la fotografía con la que había trabajado toda su vida. Dice:

He querido fotografiar las nubes para descubrir lo que me habían enseñado cuarenta años de fotografía. A través de las nubes, poner sobre el papel mi filosofía de la vida —mostrar que mis fotografías no se debían al contenido ni a los temas: a los árboles singulares, a los rostros, a los interiores, ni a datos particulares—, las nubes ahí para todo el mundo —hasta ahora no hay impuesto sobre las nubes— son libres.²¹¹

211 Dubois, P. ([1986] 2010). *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Paidós. p175

—¿En qué modo utilizas tú las nubes? Las nubes digitales me hacen recordar “la nube”, ese disco duro online. ¿Varía el pensamiento de Stieglitz si relacionamos una nube con estos nuevos sistemas de información?

—Como hemos avanzado, sueles indicar que los referentes principales en tu trabajo son el arte povera, el diseño radical italiano de 1970, o la época Disco. Todos ellos son movimientos de gran impacto iconoclasta. ¿Revisitas estos movimientos con alguna intención iconoclasta? ¿Articulas tu trabajo con alguna intención crítica? ¿Cuáles crees que son las nuevas (o viejas) connotaciones que supone encarnar en este momento una pieza prevista para 1970? El antropólogo Hans Belting en *Antropología de la imagen* (2009) expone que en la actualidad las imágenes no se recuerdan, sino que ocupan un lugar en el recuerdo. Por ello, para acceder a ellas hay que buscarlas y activarlas conscientemente. Diría que tu manera de activar las imágenes es a través del anacronismo ¿De qué manera comprendes tu lo anacrónico? ¿Es para ti un término negativo o positivo? Valery Rohy en *Anachronism and its others*²¹²(2009) apunta que Judith Butler en *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (1993) llamaba a una metodología crítica resistente a un discurso del poder ¿Utilizas lo anacrónico para ficcionar sabiendo que subrayas el falseamiento? En este sentido, ¿es al anacronismo una manera de romper con un analogismo impuesto, o un discurso desde establecido o legitimado? En otra entrevista has mencionado a como Éric Rohmer animaba a los actores de *Perceval le Gallois* (1978) a que actuaran como si estuvieran en otra parte; narrando su propia acción y operando en pantalla bajo un lenguaje por capas. ¿Podríamos calificar esto de un montaje anacrónico? ¿Es el mundo actual anacrónico? ¿O es lo anacrónico la opción más humana? ¿Podríamos refugiarnos en lo anacrónico para enfrentarnos a este tiempo tan convulso? Como dice Rosi Braidotti:

“Nosotros”, los habitantes de este planeta en este momento del tiempo, nos hallamos confrontados por un determinado número de contradicciones dolorosas. Una panhumanidad electrónicamente conectada que, sin embar-

212 Rohy, V. (2009). *Anachronism and its others: Sexuality, race, temporality*. SUNY Press.

go, está más fragmentada que nunca y recorrida por fracturas internas convulsas, disparidades económicas y temores y violencias xenofóbos.²¹³

—La exposición *Sorry I'm late* (2012), en mi opinión, muestra un posicionamiento a favor ante la condición humana, en donde la imperfección, la desobediencia, el accidente o el error es condición del ser humano. Situar tu trabajo en el campo de lo ordinario es un quiebro intencionado para desbancar la *Imagen* de una representación cerrada. Ya conoces mi trabajo, para mí fijarse en lo ordinario y darle relevancia es parte de una observación intencionada hacia lo infravalorado. Con ello, creo que se reafirma el derecho y el poder de lo insustancial y de lo insignificante. Es un acto que, desde un principio, he realizado conscientemente buscando desmoronar la categoría de lo pleno para desmitificar los códigos y así, cómo apuntaba Bataille “bajar el significado de su pedestal y devolverlo al mundo”²¹⁴

—Por otro lado, has dicho que te fijas en sucesos habituales o personas concretas que llegan tarde, o andan con tacones sobre azulejos, o que su melena blanca destaca en una pared azul, lo cual me hace preguntarme nuevamente, el papel del ser humano en tu reflexión. Hans Belting comprende como amplio y complejo el término de imagen. El enfoque antropológico más que detenerse en la imagen se detiene en el ser humano, porque considera que una imagen es una concepción y por lo tanto una relación y no un producto. De tal modo, una imagen puede ser intercultural e interdisciplinar. Pero comprendida como producto se la ha definido y constreñido en 4 grupos separados. El primer grupo de definiciones de lo que es una imagen la creen sin cuerpo, y por ello olvidan la materialidad de las imágenes, y también la de nuestro propio cuerpo que es donde estarían las imágenes internas, es decir, las ideas o los recuerdos. Un segundo grupo restringe al campo de lo visual todo lo referente a la imagen, obviando así el significado simbólico. Un tercer grupo, atiende únicamente la imagen en su faceta de signo icónico, como si no pudiera ser otra cosa que semejante

213 Braidotti, R. (2015) Sobre Lo Posthumano (2015) Recuperado en https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/sobre_loposthumano_rosi.pdf [Consulta: 1 agosto 2019]

214 Krauss, R. ([1993] 2015). *El inconsciente óptico*. Tecnos. p. 170

en su apariencia. Por último, el cuarto grupo, se refiere a que las imágenes a tener en cuenta son solo las artísticas, olvidando las profanas. Además de defender la interdependencia de los cuatro grupos la imagen no es solo una definición, es el resultado de una relación viva, de modo que, si el ser humano es voluble las imágenes también lo son. Mi pregunta vuelve a ser, ¿Es la imperfección humana parte operativa de tu trabajo?

—En este sentido, me interesa tu complicidad con el espectador al mostrarle situaciones comunes, o “democráticas” como tú lo llamas. Una llave o una bota son objetos que se pueden encontrar en cualquier lugar ¿Con que intención los usas? ¿Consideras los objetos como imágenes? ¿Son las imágenes props? ¿Proponen una acción?

—Has comentado que en tu propio trabajo se exhibe la ausencia de límites que por ello la ambigüedad es clave:

La ambigüedad es clave para mí. Se trata de ubicar posiciones dónde no se puede responder, debido a la multitud de respuestas posibles, por lo que no hay mucho que decir frente a un trabajo. Hacer la pregunta de “quién está en la imagen” o “de dónde sacaste eso” es más una conversación incómoda frente al trabajo porque es visualmente explícito: lo que ves es lo que ves.²¹⁵

—Frank Stella fue quién utilizo “lo que ves es lo que ves” por primera vez para explicar su obra en 1964. Con ella describe la necesidad planteada por el minimalismo de trabajar con el anti-ilusionismo, elaborando piezas que ocupen el espacio real y respondan a su naturaleza. En un momento como el actual, donde lo visual se ha hibridado y complejizado tantísimo, me pregunto ¿Es obvio, lo obvio? ¿Qué somos capaces de ver? ¿Qué nos gustaría ver? ¿Qué podemos ver? Son preguntas que el propio Stella

215 Traducción de la autora. Texto original: ambiguity is key for me. it's very much about locating positions where you can't respond because of the multitude of possible responses, so there's not much to be said in front of a piece of work. to ask the question of “who's that in the picture,” or “where did you get that from” is more like awkward, polite conversation in front of the work because it's visually explicit—what you see is what you see. Hamilton, Channer, A., A. (2009). ~ Full Frontal: Because We Can't Think in Three Dimensions. *Mousse Magazine*, 33. p. 188

planteaba junto a su famosa sentencia. En un tiempo donde el presente se reproduce constantemente, parece que la presencia y la ausencia se entrelazan de forma nueva. Parece que la presencia en vez de ser representada es auto presentada. Las imágenes llevan mucho tiempo comprendidas no desde su interpretación sino para su hibridación. Rompen desde la modernidad con cualquier esquema lineal, temporal, espacial o de uso. En posmodernidad, W. J. T. Mitchell, referente fundamental del panorama de los estudios visuales, utiliza el término “metaimágenes”²¹⁶. Escribe así: “Las metaimágenes son imágenes que se muestran a sí mismas para conocerse a sí mismas: ponen en escena el ‘autoconocimiento’ de las imágenes”. Decir “Lo que ves es lo que ves” en la actualidad, ¿es estar asumiendo la potencialidad y los límites ilimitados de la imagen más allá de cualquier funcionalidad? En la misma frase también hablas de “ubicar posiciones que no puedes responder por la multitud de respuestas posibles”. En un tiempo donde el presente se reproduce constantemente, las imágenes que nos rodean también se organizan del mismo modo, así que esta ausencia de contornos de cualquier límite en arte y vida parece obligarnos a buscar algo que nos haga de ancla, como un punto fijo. Mencionas la gravedad de Newton y física básica ¿Cuáles son las posiciones que quieres ubicar? ¿Qué importancia tiene para ti la física?

—Por último, enlazándolo con el uso operativo de la estructura de lo anacrónico, realizaste un performance apropiándote del prototipo de un vehículo utópico diseñado por el diseñador Mario Bellini que llamo *Kar-A-Sutra* en 1972. También de un proyecto no realizado de Gaetano Pesce. Titulas ambos proyectos con el título original, pero añades entre comillas: (*after Gaetano Pesce*) y (*after Mario Bellini*) ¿Es un momento de reflexión o ha quedado todo atrás? ¿Dónde queda la utopía? ¿Hay cierta nostalgia por una praxis que rompa con lo establecido? ¿Es necesario abrir un nuevo territorio? ¿En qué situación contemplas el arte contemporáneo?

216 Mitchell, W. J. T. ([1994] 2018). *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal.

13.2 - Para June

—June, en la ponencia titulada *Una escultura haciéndose* que realizaste en abril de 2018 dentro del programa educacional del C2M bajo el título *Pero...¿Esto es arte?*, justo al final haces referencia a un libro para dar cuenta de una duda relacionada con tu trabajo escultórico. El libro que mencionas es *La escultura negra y otros escritos* (1915) del historiador de principio del siglo XX Carl Einstein. En este libro se recogen 119 páginas de esculturas y máscaras de arte “primitivo”, nombre que atribuyeron en la misma época, a las obras de arte procedentes de África y de Oceanía. Sobre la reflexión a este libro dices textualmente:

Lo que yo quería resolver es una duda que tengo (...) Es sobre un libro de Carl Einstein sobre la escultura africana, en el que él describe la tradición europea en escultura y como se ha orientado casi más a la impresión y a lo pictórico. (...) Al tener que percibir los objetos o las esculturas desde el movimiento, pero también la identificación, (...) del escultor con el objeto y el espectador. Ese trasvase. Ese encuentro que también de alguna manera he mencionado con lo de Oteiza. Y luego, él contrapone la escultura africana diciendo que (...) no está pensada para un punto de vista, ni para un espectador, ni para un movimiento alrededor. Sino que es presente, que tiene la presencia y es así por la función que tiene; y porque está vinculada a que es un objeto que no se hace para ver. Es un objeto para estar a oscuras. Como un dios digamos. Sustituye a un dios. Entonces no tiene la misma función. Mi duda siempre es, si en la escultura que nosotros hacemos – he insistido tanto en esto de rodear, y verlo desde esas impresiones -para mí, deben darse entre esas dos vertientes, digamos. Para mí, el objeto debe de tener esa autonomía y esa tridimensionalidad objetiva, (...) que propone, o que dice que se encuentra en la escultura africana.²¹⁷

A este respecto ¿podrías desarrollar algo más lo que comentas? Lo dices justo al final y es una cuestión muy importante también en mi propio tra-

²¹⁷ CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. (2018, 23 de abril). *Pero...¿ESTO ES ARTE? June Crespo. Una escultura haciéndose*. [video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uLlrVdz5uPY>

bajo, porque creo que se refiere a la insuficiencia de una obra puramente formalista; aunque también a dos conceptos aparentemente opuestos. ¿Podrías explicar en qué consisten estos dos conceptos que mencionas? Es decir, la cuestión de rodear, según lo que vas comentando, parece que implicaría una impresión visual, y la cuestión de la tridimensionalidad objetiva, implicaría la cuestión de la presencia, como dice Einstein, una autonomía. Intuyo que son nociones clave en tu praxis.

—Para esta conversación convenimos leer *Ser Dos* de Luce Irigaray y tratarla conjuntamente. Además, es también el título de tu exposición en la Galería Carreras Múgica del año 2017. ¿Qué papel juega *Ser dos* en el contexto de construcción de *Imagen* en tu obra?

—Cuando hablas de *Imagen* hablas en realidad de cuerpo. Porque la cuestión todo el rato es encarnar. ¿No es así? Al menos a mí me lo parece. Me viene a la cabeza la frase de Irigaray: “Ni cuerpo ni lenguaje simplemente, sino encarnación entre nosotros; el verbo es carne y la carne, verbo.”²¹⁸ Esta frase, al menos en el momento actual en el que estoy, es la clave de todo. Mi práctica se desarrolla en la interdependencia entre escultura, acción y fotografía, motivada por la necesidad de reflexionar acerca de la condición humana como individuo y como ser social; por lo tanto, comprometido a diversas interpelaciones colectivas. Me he enfocado siempre en lo próximo, interesándome en desvelar el componente perverso que, por cotidiano, parece invisible. Hace poco más de tres años empecé con la escritura de la Tesis doctoral y como docente en la facultad de Bellas Artes del País Vasco. Acontecimientos que producen un cambio intelectual y perceptivo completo. El estudio, la lectura intensiva, la práctica de la escritura y la docencia imbrican una experiencia intelectual y una experiencia práctica desde otra perspectiva. El trabajo ahora no acontece en un cuerpo otro, (aunque también, ya que ahora, la obra es la Tesis o el alumnado mismo); sino que percibo que soy yo misma el producto de este proceso de cambio, aunque realmente sé que eso ocurre siempre. Sin embargo, el texto, la guía, o la escucha profunda están generando la necesidad de trabajar en la acción performativa, cuyo campo se establece

²¹⁸ Irigaray, L. (1998). *Ser dos*. Paidós. p. 21

en el cuerpo/mente del espectador. “El ejercicio como herramienta. Tres meditaciones para un happening interior”, que tendrá lugar en diciembre del 2019 en el Centro de Arte Contemporáneo de Huarte, es una pieza sonora que ha de ser practicada. El ejercicio, la respiración y la resignificación de conceptos que la práctica plantea, utiliza el cuerpo, desde su interioridad como medio para encarnarse. La guía de voz debe de ser seguida en busca de una transformación de afuera adentro y de adentro afuera. Se genera un recorrido localizado y expansivo, espirar e inspirar, en el cuál, por un momento, todo te pertenece, porque te haces uno con el espacio. Y lo haces porque el lenguaje transformado a través de la voz, se hace carne en ti. Debes dejar que ocurra. ¿Qué papel juega el cuerpo en tu obra? Sobre el cuerpo apuntas:

Es un interés que ha ido tomando diferentes formas. Durante un tiempo inscribía el cuerpo en la escultura trabajando a partir de posturas básicas trasladadas a verticales y horizontales, y vinculándolo a cuestiones de escala, peso y dirección. Para ello construía elementos como columnas o tuberías, o en el caso del grupo de esculturas *Cheek to Cheek*, que superpone elementos antropomórficos, culos. La evolución de esa serie de esculturas derivó hacia una definición más simple y abstracta en la que utilizaba únicamente piernas que apenas eran reconocibles. Esto supuso una nueva vuelta de tuerca.²¹⁹

¿Puedes hablar algo más de esta derivación?

—También comentas que buscas la distancia. Yo, por mi parte, comprendo la distancia como extrañamiento. Walter Benjamin en *El autor como productor*²²⁰, plantea que las situaciones que Brecht provoca en el teatro épico buscan una distancia crítica con el espectador y lo hace interrumpien-

219 Ídem

220 “El teatro épico, sostiene Brecht, no tiene que desarrollar acciones tanto como representar situaciones. Pero la representación no significa aquí reproducción en el sentido de los teóricos naturalistas. Se trata ante todo de descubrir las situaciones. (podría igualmente decirse: Se trata de alejarlas.) Ese descubrimiento (distanciamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del discurrir de la acción”. Benjamin, W. ([1934] 2016). *El autor como productor*. Casimiro. pp. 50-51

do tramas. La interrupción tiene una función organizadora. “Al detener la trama, obligan al espectador a tomar partido ante lo que sucede, y al actor respecto de su papel.” ¿Dónde interrumpes? ¿Tus moldes son esa distancia para ti? Ser sujeto-sujeto requiere una distancia opina Irigaray:

...tu aparecer a mi exige una distancia, una perspectiva que mantiene el dos. Acercarte a través de un método solamente fenomenológico no basta para constituir una relación ética entre nosotros. Se impone una dialéctica entre el aparecer de uno y el aparecer del otro.” (...) “es necesario un poco de metodología”.²²¹

—*Cabinet d’amateur, una novela oblicua* (2019) es un librito-catálogo de Enrique Vila-Matas por el que explica la selección de un grupo de obras para una exposición en la *Whitechapel Gallery* de Londres (2018) invitado por esta y por la *Fundación laCaixa*. Las obras elegidas son el resultado de lo que ocurre al “trabajar el negativo”²²² dice Vila-Matas: “una tarea de tinieblas que exige salir siempre en busca de la emoción no visible.”²²³ Ese trabajo consiste, según él, en “excavar zanjas”²²⁴, incluso en “el foso de Babel”²²⁵. Hablemos un poco sobre *Escanografías volumen I y volumen II* (2010-2011).²²⁶ En estas obras las imágenes se toman por contacto directo con el escáner de la impresora. Aunque sea una imagen en positivo; es decir, un contacto directo, sí existe un archivo reproducible, ya que, de hecho, con las imágenes haces un libro de artista que tiene una tirada. ¿Importa hoy en día la cuestión del positivo-negativo, que sería lo mismo que decir original o reproducible? ¿Te importa a ti en este trabajo? ¿Qué encuentras en el contacto directo del escáner? ¿Es el contacto directo, su reproducción en positivo, una manera de acercarte o de distanciarte del referente? ¿Se refiere el negativo a la ausencia? ¿Lo positivo a la presencia? ¿Lo utilizas

221 Irigaray, op. cit., p. 59

222 Vila-Matas, E. (2019). *Cabinet d’amateur, an oblique novel =: Cabinet d’amateur, una novela oblicua*. “la Caixa” Foundation : Whitechapel Gallery. p. 41

223 Ibidem p. 42

224 Ídem

225 Ídem

226 Crespo, J. (s.f.). *June Crespo*. <https://junecrespo.com/> Consultado el 29 de abril de 2021.

tú de este modo? En este sentido, me gustaría volver a la charla con la que comenzamos esta conversación ¿Es el hablar aludiendo a tus colegas / amigos artistas, o incluso trasladando su voz a la tuya, una forma de atacar el centro por la periferia?

—En toda la publicación existe una operación estructural de las imágenes en forma de fotomontaje. Peio Aguirre en su texto *Escanografía de June Crespo* (2011) menciona los fotomontajes de Laszlo Moholy Nagy y su intención de producir nuevos sentidos, para referirse a tus intereses. Transcribo:

...se trata del acoplamiento de diversas fotografías, de una tentativa metódica de representación simultánea: superposición de juego de palabras y visuales; una fusión extraña e inquietante, a nivel imaginario, de los procedimientos imitativos más realistas. Por ellos pueden al mismo tiempo narrar algo, ser sólidos y concretos, más veraces que la misma vida.²²⁷

Representación simultánea y superposición visual dice Moholy-Nagy sobre su obra. En *Escanografías volumen I y volumen II*, ¿qué te permite la reproducción de cuerpos ya existentes? ¿Qué encuentras en su reproducción como imagen escaneada? ¿Qué te aporta multiplicar una imagen? ¿Qué encuentras? ¿Qué produces? Sueles hablar del término “bricoleur” de Levi Strauss. Has dicho:

Siempre me he identificado con la descripción que hace Levi Strauss del bricoleur en *El Pensamiento Salvaje*. En un momento dice que el bricoleur “habla” no solamente con las cosas, sino también por medio de las cosas y las elecciones que hace entre los objetos heteróclitos que constituyen su tesoro. Sin lograr totalmente su proyecto, el bricoleur pone siempre algo de sí mismo.²²⁸

227 Laszlo Moholy Nagy citado por Aguirre, P. Crespo, J. (s.f.). *June Crespo*. <https://junecrespo.com/publications/escanografias-vol-1-y-2/> Consultado el 29 de abril de 2021.

228 Navarro, M. (2016, 24 de noviembre). *June Crespo. Forma cerrada pero rota*. Recuperado de <https://elestadomental.com/diario/june-crespo-forma-cerrada-pero-rot>

—¿En la apropiación de estos objetos y su posterior recontextualización, dónde pones lo propio? ¿En qué consiste tu acoplamiento? ¿Qué encuentras en este tipo de disposición?

—La cuestión de la reproducibilidad lleva dándose en escultura desde hace más de 2000 años a través de las máscaras funerarias, para así mantener presente el cuerpo del difunto. Entre romanos y griegos la lógica funcional de la máscara era muy diferente. Si los griegos mantenían el aspecto icónico (Eikon) del difunto como imagen (memoria) de un cuerpo sin vida; los romanos lo hacían como doble del cuerpo (Imago)²²⁹, cumpliendo de este modo con todos los aspectos sociales de éste. Cuando Benjamin habla de la singularidad de la imagen fotográfica me viene siempre a la cabeza estos dos usos de la máscara como una sola cosa. Sobre la imagen, Carl Einstein, que tú mencionas, diferenciaba entre lo visible y lo visual. Lo visible es lo que se ajusta a lo conocido; lo visual es lo latente o lo desconocido. Llamaba a la *Imagen* “Cristal de tiempo”²³⁰, debido a su involucración en todas las dimensiones del tiempo, condensando formación y presentación. Lo visual integra ambos usos.

—Por otro lado, Hans Belting en su libro *Antropología de la imagen* tiene un capítulo muy interesante sobre la máscara. También menciona la obra de Coplans, con el que tú has expuesto. Opina que, al fotografiar su propio cuerpo fragmentado, el artista pretende reflejar la imposibilidad de la escenificación del yo. ¿Porque crees que has expuesto con John Coplans? ¿Ves relaciones en vuestro trabajo?

—Me interesa mucho cuando empiezas hablar del cuerpo como canal. Incluso todas las cerámicas que vidrias por dentro y que dices que son cuerpos transmisores. Es verdad que tus anteriores piezas (2013-2014) se organizan mucho más en verticales, por ejemplo, en las disposiciones en andamios, y después te expandes. ¿Puedes hablarme de ello?

229 González-Flores, L. (2005). La fotografía como imagen. En *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Gustavo Gili.

230 Salas-Guerra, M. C. (2016, 1 de julio). Latencias de la imagen: Anacronismo y síntoma. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* (4).

—Me gusta mucho el suelo de la exposición *Kanala* que es una impresión en un vinilo. Me parece que enfría mucho las piezas y las contemporiza, además de conjuntarlas. El mismo gradiente de blanco a gris oscuro, y el ruido de la fotografía le va muy bien. ¿Cuál es su uso? Algo que a mí me preocupa mucho es esto precisamente. Mis últimas fotografías son a bordados y collages de nidos de abeja y todo parece que se haya trasladado hacia los años 50. Son como piezas de un pasado que ve el futuro como posibilidad. Esto en sí me gusta, pero me digo que puede que el conjunto pase a hablar desde un tiempo que no quiero. Sin este vinilo, quizá las piezas se te colocarían en un pasado demasiado lejano ¿Qué opinas?

—He tenido la oportunidad de ver ponencias tuyas a lo largo de los años y hay “una puesta en escena” performativa muy interesante. En el año 2012 en la librería *Anti* de Bilbao presentaste *Escanografías volumen I y volumen II*. Parte de la presentación transcurre por tu disposición de imágenes impresas y repetidas sobre una mesa. Utilizas “el tiempo real” de colocación del material como explicación del trabajo y su proceder. En 2014, realizaste una presentación de tu trabajo y tus intereses en Bulegoa, también en Bilbao. Las imágenes que presentabas de tu trabajo de máster se superponían entre fotocopias en DIN A3, proyecciones de grabaciones de vídeo tomada a libros y textos en directo, o proyecciones de documentos de vídeo o imágenes de tu propio ordenador. En la ponencia en el paraninfo de UPV/EHU que tuvo lugar en 2018, vas abriendo archivos de vídeo y multiplicando imágenes de vídeo que se superponen y entrelazan en un tiempo simultáneo y discontinuo. En la ponencia en el CA2M haces lo mismo, pero en vez de ir añadiendo pantallas nuevas, las abres todas en un principio para ir cerrándolas a medida que vas hablando sobre ellas. ¿Qué pretendes con este tipo de presentaciones? ¿Qué importancia tiene la acción sobre el tiempo en tu trabajo?

—En 2018 participaste en *II Seminario Internacional. Docencias, investigaciones y creaciones compartidas entre arte - arquitectura y sus efectos* al que asistí. Enseñas vídeos y fotografías de Brancusi que las utilizaba para comprender el espacio vital de la pieza en el estudio. ¿Haces lo mismo? ¿Cómo miras a través de un dispositivo? ¿Utilizas un móvil o una cámara para relacionarte con las piezas? ¿Te ayuda a comprenderlas? En Instagram, por

ejemplo, subes pequeños vídeos en los que rodeas tus piezas. Parece que persigues toda la piel de tus esculturas para comprenderlas más en detalle ¿es así? Lo que me interesa de estos videos además de añadir una mirada necesaria para ti, es su publicación. Ya lo hemos hablado alguna vez. Grabas videos de tus procesos y los haces públicos. Haces partícipe al usuario de Instagram de los descubrimientos que vas encontrando en las piezas mientras trabajas. ¿Qué buscas al compartir imágenes en proceso? Brancusi decía que sus fotografías cumplían el papel del médium: “aquello que permite el paso hacia otras formas, otros modos de percepción”²³¹ ¿Utilizas la posibilidad de la difusión de la imagen que permiten las redes sociales como un paso a otras formas de colectividad? ¿Es un posicionamiento a favor de un uso de la técnica como transformación más que en busca de un producto final? ¿Qué implica traspasar el escenario privado de tu estudio a otro, el público, sin salir del primero? ¿Es más una estrategia de marketing? ¿Son las redes sociales constructores de imágenes personales? ¿Existe una intencionalidad en debatir el papel que juegan los contextos de construcción de *Imagen*?

—En tu obra utilizas técnicas que conllevan tiempos de ejecución distintos, cómo comentas en tu entrevista con Marc Navarro. Hay un tiempo de ejecución más directo, por ejemplo, en el uso del torno para las piezas de arcilla; y hay un uso más lento (aunque relativamente rápido comparado con otros métodos) en los encofrados y vaciados en escayola o cemento. ¿Cómo influye el tiempo de ejecución en tu trabajo? ¿Qué buscas al reproducir un cuerpo y trasladarlo al cemento o a la escayola? Un día charlando, me comentaste que te gusta mucho Isa Genzken y sus “accidentes” creo que dijiste. Cuando en las obras tituladas *Bild* (1989) o *Forum* (1988) por ejemplo, la artista alemana vierte el cemento en varios tempos diferenciados, cada vertido se hace notar porque el cemento tiene su propia consistencia, ritmo o color. La forma aparece como estratos, dando un tipo de cuerpo que muestra su propia constitución. Me da la sensación de que puedo ligar esto, a tu consideración del cuerpo como canal. Dices:

231 Durand, R. (1998). *El tiempo de la imagen: Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Universidad de Salamanca.p92

Aquello que he descubierto en la medida en que he ido trabajando, que en lo que hago reside una voluntad de traducción. Durante un tiempo he estado muy concentrada en lo físico, en aquellas sensaciones físicas que me acompañan durante el proceso de trabajo, pero para las que muchas veces no encuentro palabras. Tenía que ver con algo parecido a la velocidad, y con percibir el cuerpo como un canal. También puede suceder que trabaje en las esculturas sin nada concreto en mente y cuando las termino sean las propias piezas las que manifiesten esa necesidad de traducción, o que ellas mismas desencadenan una serie de resonancias físicas.²³²

—¿Cómo usas la condición temporal? Ya, por último, ¿Que te mueve ahora en tu obra actual? En tus torsos vacíos, los que les dejas los bebederos ola suciedad, ¿cuál es la premisa o su arranque?

232 Navarro, op. cit.

