

# **Discursos pacíficos en la era de la saturación productiva**

**Alejandro Gopar Pérez**

**Tutora: Jèssica Jaques Pi  
Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny  
Curs 2013/2014**

**EI  
NA** EINA Centre Universitari  
de Disseny i Art de Barcelona.  
Adscrit a la UAB

**DISCURSOS PACÍFICOS**



**EN LA ERA DE LA  
SATURACIÓN PRODUCTIVA**



Alejandro Gopar, 2014





# ÍNDICE

EL DISCURSO PROGRAMADO	PAG. 6
LA MÁQUINA ENIGMA	PAG. 28
MANET FRENTE A MANET	PAG. 32
LA POSESIÓN	PAG. 46
PROVE YOU ARE A HUMAN	PAG. 48
DENTRO DEL CUBO	PAG. 58
LA CONSERVACIÓN DE LO ANTIGUO	PAG. 63
ATENTADOS	PAG. 69
PROYECTO IMAGINARIO	PAG. 94
DISCURSOS PACÍFICOS EN LA ÉPOCA DE LA SATURACIÓN PRODUCTIVA	PAG.114
JUSTIFICACIÓN	PAG.115

## EL DISCURSO PROGRAMADO

De los límites del arte hay mucho escrito. Diversas barreras parecen haber sido rebasadas tras las vanguardias, al menos en cuanto a los modos de hacer. Sin embargo, a pesar de las extensas teorías desarrolladas en torno a los límites y el lenguaje, seguimos apresados en una forma cultural que aún percibida no parece traspasable. Entre la retórica y la cultura visual hoy quizás nos ubicamos dentro de un marco formal escaso de novedad, y en el, accedemos a extender una desmedida cantidad de variaciones reflexivas y sensoriales, que lejos de esclarecer cualquier propósito colectivo, sólo aporta mas información. Todos los discursos posibles resultan mas o menos previsibles, pocas parecen las formas capaces de intrigar a las imaginaciones más modestas de los que aún miran a lo muerto.

Una prueba representativa de que el perímetro del arte se encuentra restringido la podemos encontrar en la red. Existen diversas herramientas capacitadas para producir automáticamente marcos teóricos admisibles como; biografías, declaraciones de artistas o discursos críticos con cierto nivel de complejidad. Desde tablas en las que aleatoriamente podemos combinar palabras para configurar un título de una exposición, hasta complejos generadores de textos de artista. Estas herramientas son capaces de describir de modo bastante preciso, alguna problemática relacionada con términos pre-establecidos por el autor al que referencia.

La web mostrada en la captura de pantalla está compuesta por una interfaz muy simple, equivalente a la estética de un cuestionario. Una vez cargada el usuario-autor a modo de NJ' (Net-Jockey) señala su posicionamiento con unos pocos clicks, dando forma un encargo bastante concreto. En cuestión de milésimas de segundo, este generador online propicia un discurso en considerablemente válido y que, en apenas quinientas palabras resuelve un desarrollo retórico para una fórmula preestablecida. Los usuarios van definiendo la ordenación del pensamiento al interior del cuadro de esta convención virtual representativa de nuestro modelo cultural, que a modo de archivo, establece vínculos entre signos, códigos y pensamientos a través de un lenguaje de programación.

Otros generadores de texto más esquemáticos son capaces de establecer una formulación verbal que da lugar a frases dignas de ser titulares de exhibiciones, publicaciones o textos artísticos. Éstos probablemente no despertarían sospechas entre los que desconocen estas aplicaciones. Ambos modos evidencian una serie de cuestiones que atañen al entorno del arte.

Parece que en muchas ocasiones, las convenciones se construyen con una base lingüística tan rígida que pueden vislumbrar ideas sobre conocimientos verdaderos y fiables. Esta inflexibilidad no parece compatible con los ideales culturales de nuestro tiempo, pero en numerosas ocasiones queda expuesto el anclaje al que muchos proyectos se aferran. Tal es la semejanza discursiva, que resulta difícil de distinguir las bibliografías de un proyecto de arte social generado en África y una exposición de pintura en centro-Europa.

[back to the first letter](#)   [back to the biography form](#)

### 1. Personal Data

Gender:  Male  Female

First name:

Surname:

Date of birth:  Birthplace City:

Country:

Workplace City:

### 2. Media

I mainly work with:  
(select 1 medium)

- Painting
- Photography
- Drawing
- Sculpture
- Performance
- Media art
- Installation art
- Film
- Mixed media
- Conceptual
- I work in a variety of media*

I also work with:  
(not required, select multiple)

- Painting
- Photography
- Drawing
- Sculpture
- Performance
- Media art
- Installation art
- Film
- Mixed media
- Conceptual

### 3. My main themes are ...

pick three (each theme generates 100 words or 500 letters)

- |   |  |  |
|---|--|--|
| <input type="checkbox"/> Abstraction              | <input type="checkbox"/> Form                      | <input checked="" type="checkbox"/> Post-modern      |
| <input checked="" type="checkbox"/> Aesthetics    | <input checked="" type="checkbox"/> Interpretation | <input checked="" type="checkbox"/> Presentation     |
| <input type="checkbox"/> Alienation               | <input type="checkbox"/> Irony                     | <input type="checkbox"/> Referential                 |
| <input checked="" type="checkbox"/> Appropriation | <input type="checkbox"/> Landscape                 | <input checked="" type="checkbox"/> Representation   |
| <input type="checkbox"/> Archive                  | <input checked="" type="checkbox"/> Language       | <input type="checkbox"/> Romanticism                 |
| <input type="checkbox"/> Chance                   | <input type="checkbox"/> Memory                    | <input type="checkbox"/> Semiotics                   |
| <input checked="" type="checkbox"/> Concept       | <input checked="" type="checkbox"/> Minimalism     | <input type="checkbox"/> Situation                   |
| <input type="checkbox"/> Confusion                | <input type="checkbox"/> Movement                  | <input checked="" type="checkbox"/> Social criticism |
| <input type="checkbox"/> Craftsmanship            | <input type="checkbox"/> Poetics                   | <input checked="" type="checkbox"/> Strategy         |
| <input type="checkbox"/> Everyday                 | <input type="checkbox"/> Pop-culture               | <input type="checkbox"/> Urbanity                    |
|   |  | <input type="checkbox"/> Utopia                      |

His works focus on the inability of communication which is used to visualise reality, the attempt of dialogue, the dissonance between form and content and the dysfunctions of language. In short, the lack of clear references are key elements in the work. With the use of appropriated materials which are borrowed from a day-to-day context, he tries to approach a wide scale of subjects in a multi-layered way, likes to involve the viewer in a way that is sometimes physical and believes in the idea of function following form in a work.

His works never shows the complete structure. This results in the fact that the artist can easily imagine an own interpretation without being hindered by the historical reality. By replaying the work for each exhibition and pushing the evocative power of the work a little further, he plays with the idea of the mortality of an artwork confronted with the power of a transitory appearance, which is, by being restricted in time, much more intense.

His works are an investigation into representations of (seemingly) concrete ages and situations as well as depictions and ideas that can only be realized in conceptual art. With Plato's allegory of the cave in mind, his works references post-colonial theory as well as the avant-garde or the post-modern and the left-wing democratic movement as a form of resistance against the logic of the capitalist market system.

He creates situations in which everyday objects are altered or detached from their natural function. By applying specific combinations and certain manipulations, different functions and/or contexts are created. By examining the ambiguity and origination via retakes and variations, he tries to grasp language. Transformed into art, language becomes an ornament. At that moment, lots of ambiguities and indistinctnesses, which are inherent to the phenomenon, come to the surface.

His practice provides a useful set of allegorical tools for manoeuvring with a pseudo-minimalist approach in the world of conceptual art: these meticulously planned works resound and resonate with images culled from the fantastical realm of imagination. Alejandro Gopar currently lives and works in



Como si de repente fuese más imprescindible que nunca mencionar teorías concretas, en todos los proyectos artísticos se citan a los cuatro filósofos franceses, a dos neo-marxistas italianos, algún alemán... Y mientras asentimos, el giro de nuestro cuello genera inercia al movimiento circular que potencia a los discursos con los que nos encontramos en las diferentes instituciones del arte.

Los efectos aparecen en la presentación de diversos proyectos. Muchos comisarios se ven obligados a hablar de sus intenciones siguiendo un programa teórico detallado, casi tan estricto como el que ha de mostrar un patinador en una prueba mundial de patinaje artístico para completar una buena actuación, algo parecido al funcionamiento del 500Letters.

En una visita guiada a una exposición en un museo de arte contemporáneo de España pude percibir muchas incoherencias de nuestras convenciones. Durante el discurso de bienvenida a una visita guiada por una exposición, la joven comisaria que protagonizaba el evento decidió pre-justificar la visita. Además de hablar del proyecto también aprovechaba la carta de presentación para definirlo y limitarlo a un discurso que rápidamente se redujo estas citas textuales:

- Se trata de un proyecto colectivo que no pretende ser un monólogo. Estamos en un lugar para la discusión en el que yo no quiero hablar tanto y sí escuchar vuestras reflexiones...

- Es un proyecto de investigación llevado a cabo durante meses, que no finaliza con esta exposición, ya que seguirá desarrollándose a pesar de estar expuesto.

- Además esto no es una exhibición en el sentido convencional, estamos ante un dispositivo abierto ...

Una extensa fracción de hora después, la justificación de la comisaria concluyó y pude acceder a la sala de exposiciones. Allí fui capaz de presenciar el contenido de tan defendida exposición: una muestra convencional de arte, incluso tan formal como cualquier otra. A primera vista se observaban imágenes y objetos presentados de diversas formas, alguna mesa de lectura y una zona con pintura de pizarra en la que cualquiera podía escribir, pero que pocos usaban con motivos relacionados con el evento.

No parece preocupante que una exposición de arte parezca una exposición de arte común, lo absurdo es que deba fingir ser otra cosa para que encaje dentro del estándar teórico. Es alarmante ver a una joven comisaria dejar sus ideas de lado, o al menos su sinceridad, para dar unas explicaciones que seguramente le han permitido entrar en el museo. La institución podría ser entonces una herramienta que genera tendencias de la misma manera que lo hacen las herramientas online mostradas anteriormente. Y tendríamos que elegir con cuál de los escasos ideales vamos a desarrollar nuestra pre-limitada propuesta, que lejos de ser débil por previsible lo sería por incoherente.

Es la dinámica a la que muchos se ven condicionados para aspirar a ser amparados por el arte. En ocasiones da la sensación de que algunos productores y pensadores se alejan de sus pensamientos para acercarse a los que por convención son los que resaltan. Tampoco obviar a los autores destacados es una opción, no se trata de restar importancia a los pensadores que tanto nos aportan, al contrario, sin ellos el arte no tiene tanto sentido. Pero no sirve de mucho confirmar constantemente que hemos leído sus escritos y sabemos utilizarlos.

En estas circunstancias, parece que cualquier contribución próxima a lo personal podría ser considerada contraproducente y comprometer todo un trabajo. Tampoco quiero afirmar que el arte deba tener un fuerte componente personal, es importante que los discursos sean muy profesionales, pero la sistematización dada actualmente tampoco parece aportar descubrimientos. ¿Es posible que los artistas hayan quedado atrapados en el mecanismo retórico que automatiza la producción artística? De ser así, una característica básica del arte sería la robotización. Cyborg-artistas programados para obviar cualquier interés o inquietud "interior", dispuestos a enfrentarse a las misiones que el propio lenguaje de programación autoriza.

Lazycurator es otra aplicación que automatiza la retórica. Rebecca Urchill, del MIT, ha inventado un productor de títulos de exposiciones del que se pueden extraer muchas conclusiones.

Entre las primeras impresiones que brotan al jugar con el lazycurator se da la de sentirse parte de una broma. Una burla que pone en entredicho

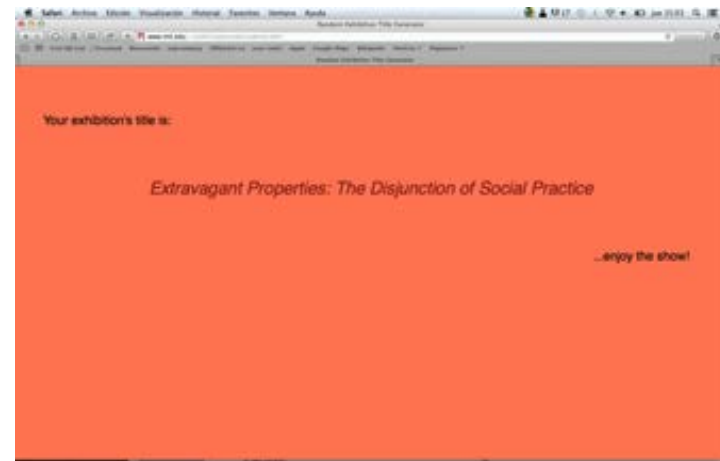
todo un sistema de convenciones. Pero Lazycurator no es una broma, al menos no es el fin de esta investigación. Los títulos que forma son productos de un azar previamente programado. La suerte de sus combinaciones no es del todo compleja, pero de ellas trascienden títulos excéntricos y sin embargo, verosímiles; válidos para el arte del presente. La sofisticación de los títulos sorprende. Además, ninguno de ellos ha sido utilizado o copiado de alguna exposición anterior y en cambio, todos parecen tópicos de la cultura actual. Es ahí donde está el humor retorcido capaz de hacernos reír con unos títulos que en su contexto no hacen tanta gracia. Detrás de cada una de estas frases se esconde nuestro imaginario, la mirada filtrada tras muchas convenciones que han permitido generar innumerables proyectos que pueden ser clasificados de una manera tan simple. De algún modo hemos silenciado el ruido secreto de Brea transformándolo en una variedad limitada de formas de mirar. El ensamblaje del artista, obra de arte – espectador se encuentra oxidado tras años de pensamientos convencionales. Las infinitas posibilidades de cada obra de arte parecen comprimidas ahora que podemos hacer automatismos con nuestros pensamientos.

Rebecca Uchill's

# Random Exhibition Title Generator

curate me!

Programmed by Ben Guaraldi.



Your exhibition's title is:

*Mediating Media: A*

*A Remix of Gender*

...enjoy the show!

# the Queer and now



Talk  
Talk Talk  
Talk Talk  
Talk Talk Talk  
Talk Talk  
Talk

# REMIX ©ULTURE





*“Un ruido secreto” es el secreto ruido que toda obra segrega: pero esté no depende sino de que con qué otro dispositivo la obra se ensamble, haga máquina. Sin espectador que la agite, en efecto, no hay obra. Pero también el espectador que la observa muda a través de la vitrina puede “escuchar” su sordo ruido. Es el ruido que produce el objeto secreto que el espectador sabe -aun cuando no pueda escucharlo- que está en su interior: es el ruido de la cultura que abarca a ambos, obra y espectador, introduciendo infinitas veces el enigmático objeto dentro del ovillo -y su ruido, sordo y secreto, en el pensamiento de quienes lo observamos. Un ruido que se dice sin estar ahí, desde una ausencia de la que lo que vemos no es sino puro eco, huella, apenas muda marca.”<sup>1</sup>*

Las combinaciones rozan lo incalculable, las posibilidades de atar diferentes obras de arte de distintos individuos a un título o a un discurso propician diferentes ordenaciones del conocimiento y, al mismo tiempo, reduce a unas pocas contingencias lo que cada obra ofrece por quedar contextualizadas en un discurso. Esto no es nada malo, concretar usando las obras de arte para propiciar ideas y pensamiento es una buena manera de establecer un límite necesario para poder centrarse en algo. Pero al mismo tiempo todos los planteamientos posibles se quedan en pocos cuando obras y discursos tratan de contraer unión. Quizás el número de obras de arte excede con desbordante mayoría al número de pensadores comprometidos con cada obra. No se intuye posible que cada obra de arte pueda contar con una gran variedad de reflexiones que generen ideas entorno a ellas, esto parece alejarse cada vez más de la responsabilidad de los agentes del arte. Pero tampoco es probable que

<sup>1</sup> BREA, José Luis: Un ruido secreto: El arte en la era póstuma de la cultura. Ed. Mestizo. Murcia, 1996.

los discursos que se dan puedan abarcar al menos una pequeña parte de la superproducción artística.

Durante la investigación en este tema, han aparecido textos, aplicaciones y artículos relacionados con este problema que afecta a todos los creadores, instituciones y pensadores. Es inquietantemente anecdótico el caso del coleccionista Antoine de Galbert, quien tras una ocurrencia, decidió dar a luz toda su colección exponiéndola al completo. La polémica no tiene nada que ver con el rebosamiento en las paredes, sino que la muestra quería plantear un sinsentido discursivo. Motivos aleatorios sin atender a razones temáticas, cronológicas o autores. Todo ordenado basándose en el Método Montecarlo- un generador simple de números aleatorios llamado así por el casino de la ciudad que le da el nombre. La capital del juego del azar. Más sencillo, todos habréis usado este método si algunas vez jugaron a Hundir la Flota, antes de saber donde está situado el enemigo se hacen unos disparos elegidos aleatoriamente al principio hasta dar con el acierto.

*[“Que me perdonen por esta forma de exponer, que puede parecer irrespetuosa. No quiero que vean una puesta en duda de su legitimidad”, se excusa De Galbert. Pero resulta innegable que su muestra permite abrazar el arte de manera inusualmente lúdica y liberadora en un contexto tan solemne como las cuatro paredes de un museo.]*

Alex Vicente (reportero de ELPAÍS.COM)

Sus disculpas aunque respetuosas no son necesarias. No veo motivo por

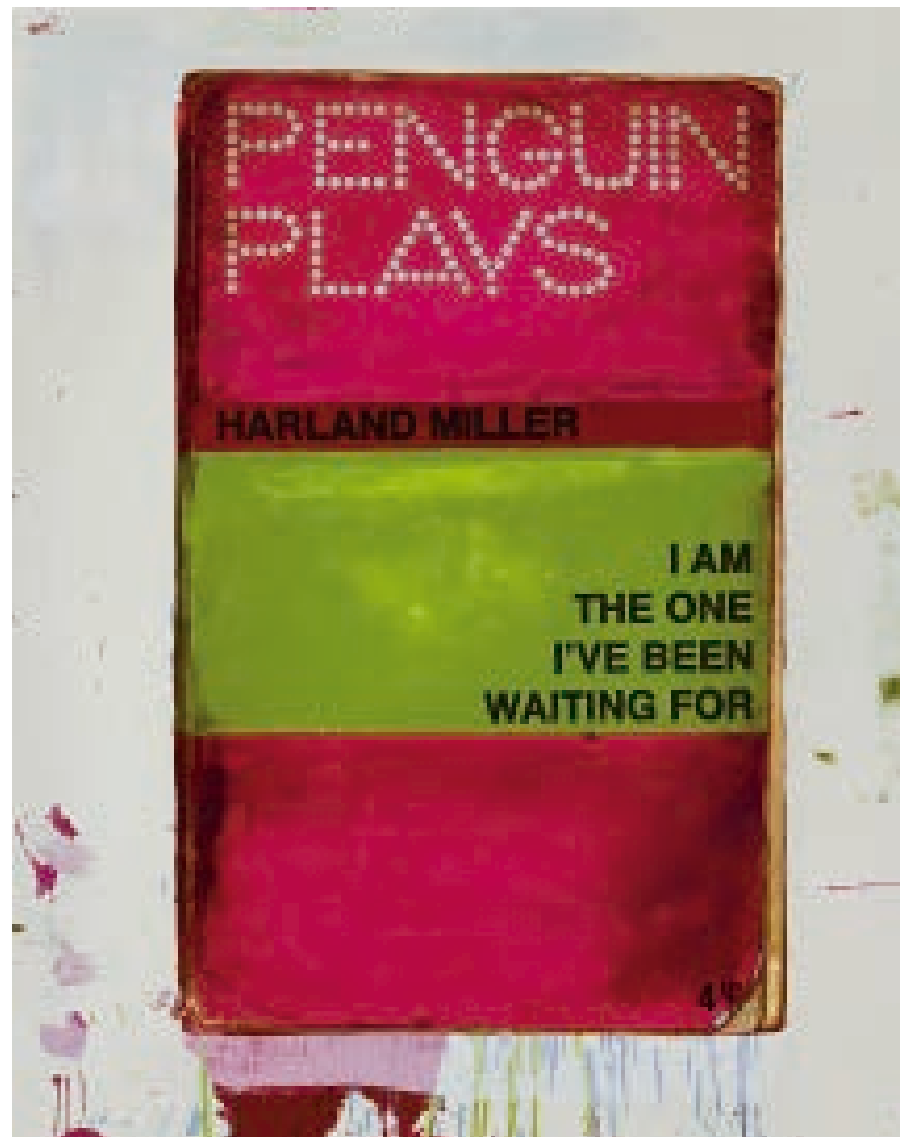
el que ningún creador se pueda ver ofendido ante esta práctica. Muchas veces queremos otorgarle a la obra de arte la ideología del que la hace o el pensamiento de quien reflexiona sobre ella, obviando que quizás nada de esto pertenece a esta obra. Muchas reflexiones pueden surgir de un trabajo artístico pero esto no las define, no quedan introducidas dentro del cuerpo de cada trabajo. Pensar lo contrario no se aleja mucho de la obsoleta idea del aura de las obras de arte.

Harland Miller es un artista y escritor -si pretendemos que existe alguna diferencia-, sus pinturas tienen como base portadas de libros basadas en la antigua editorial Británica Penguin book. Esta editorial era conocida por ofrecer libros con literatura de calidad a un precio relativamente barato: tan asequibles para el lector como una cajetilla de tabaco. Según Miller, sus pinturas buscan un juego entre el Pop Art, la abstracción y la figuración.

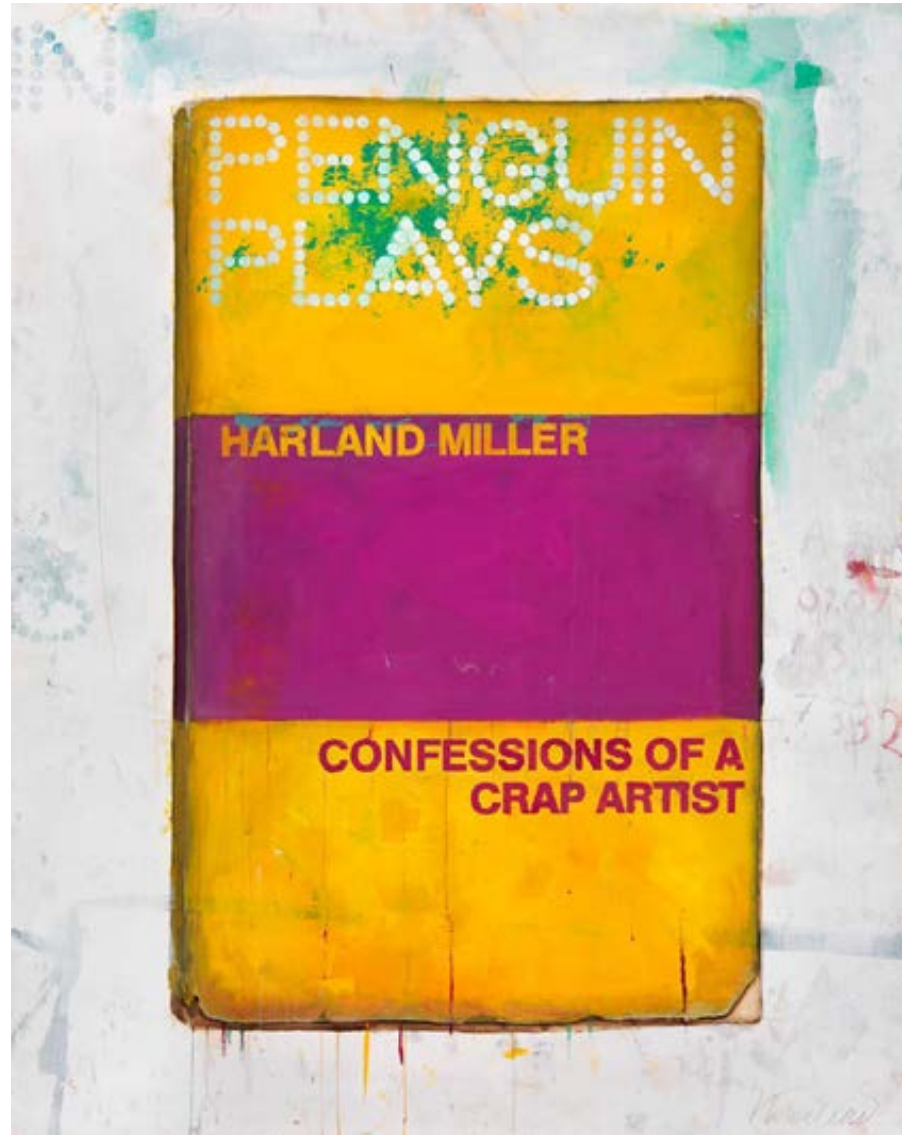
Pero pintar libros connotados con palabras puede dar mucho más de sí. Miremos las imágenes de sus pinturas en las siguientes páginas. Prestemos atención al fondo decorativo de la base de los libros que pinta. Normalmente estas tapas minimalistas y económicas tratan de funcionar como diseño sin tomar riesgos con decoros. Pero al pintarlos cambia su aspecto, su fondo bicolor parece tomar más profundidad al llenarse con sus gestos. Recuerdan bastante a los Color Field Painters; concretamente, a las pinturas abstractas de Mark Rothko. Los juegos de color que presentan no distan mucho de los del místico pintor Letón arropado por Estados Unidos.

Salvando las diferencias y las intenciones entre ambos tipos de pintores,

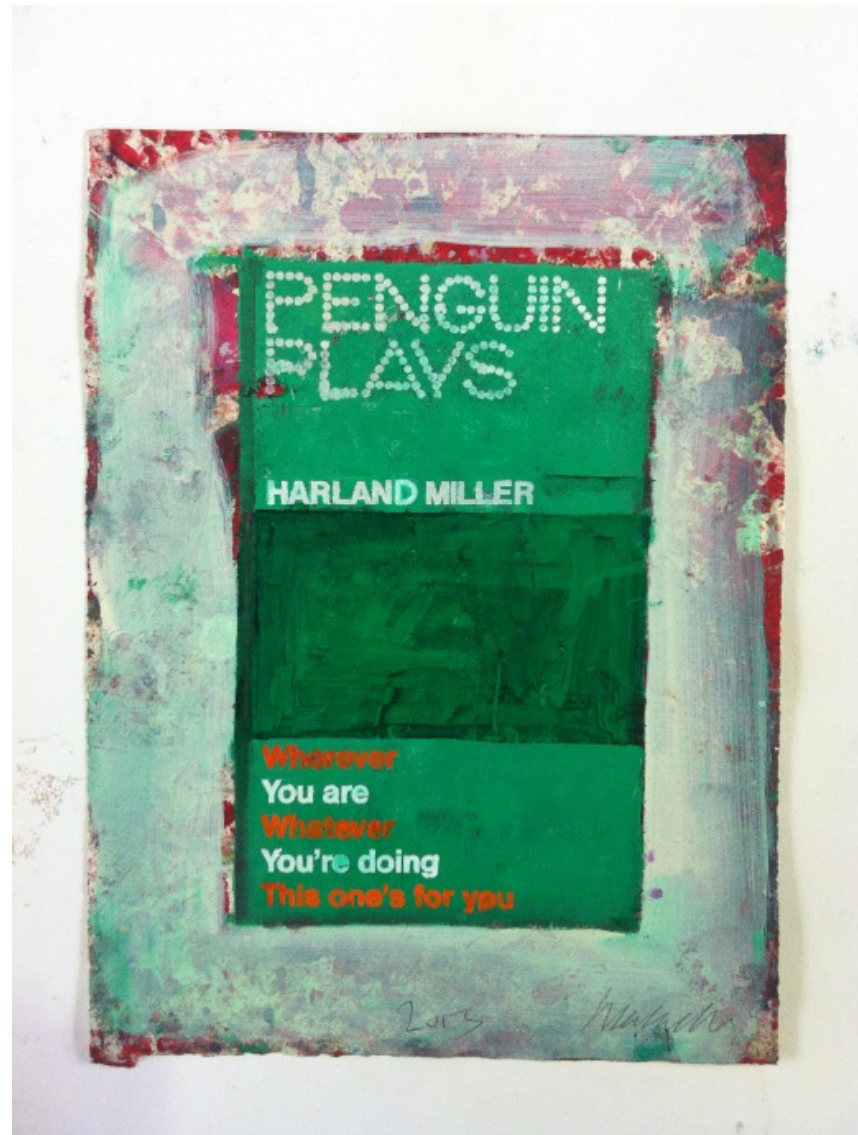
ambas pinturas guardan cierta relación. Mientras que Rothko buscaba la simpleza que llevara al espectador a mirar sus cuadros para introducirse en un abismo profundo cargado de ideales místicos; Miller planta las portadas con sus títulos y subtítulos que juegan con la retórica del arte y la escritura frenando la atención en la superficie. Pero los juegos de los títulos insinúan lecturas cómicas y melancólicas sobre el arte, que al quedar unidos a la idea de estar pintados sobre un fondo abstracto como el de Rothko, parecen vacilar con la exactitud de los discursos que se adhieren a los óleos.



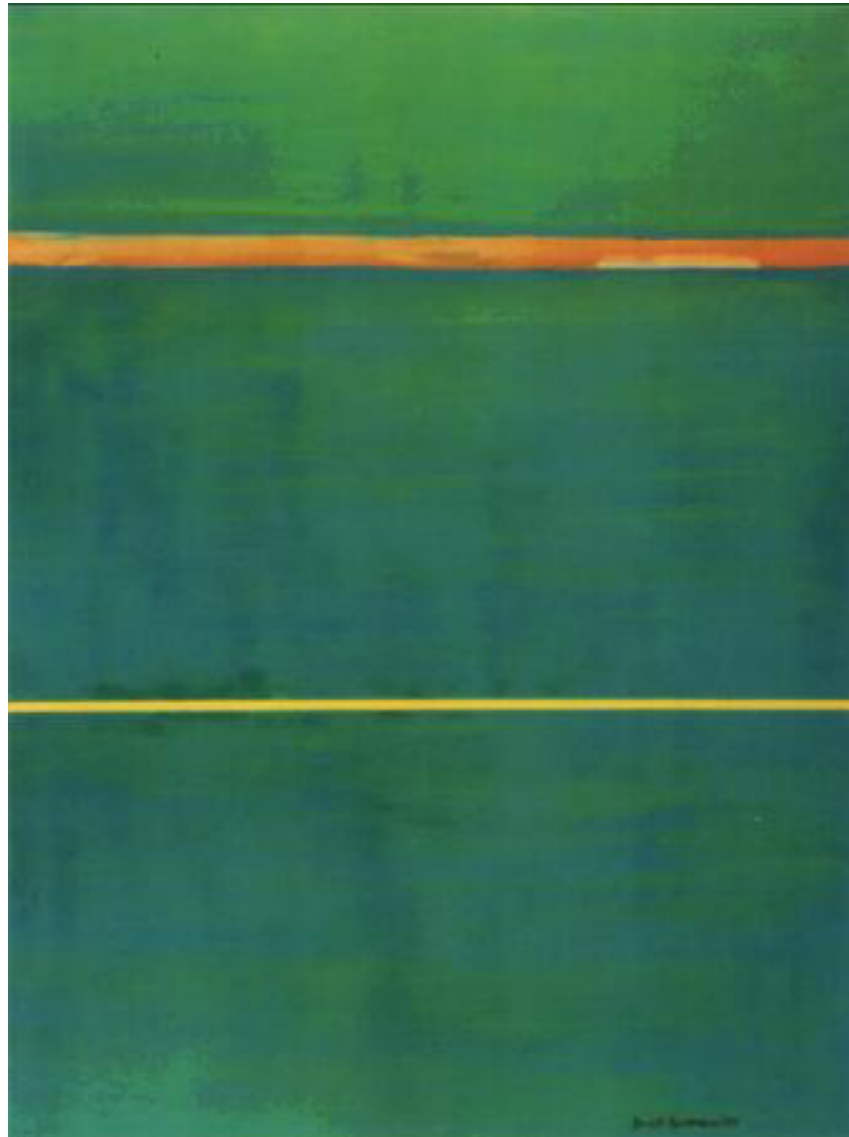














Isidoro Valcárcel Medina escribe en salonkritic en su texto *Sin títulos*\*

*[ Un título, generalmente, tiene una función informativa, aclaratoria...]  
Pero [...el título, no pasa de ser una descripción reducida de lo que es el tema, pero carente de pretensiones creativas en sí misma...] [...frente al tratamiento del asunto conocido, la propuesta es desviar por sobre el tema desconocido, por sobre la materia disponible en su prístina originalidad.] [Pero claro, hay excepciones, siempre las hay. Pienso en Luz en movimiento o, mejor, en Objetos colocados según las leyes del azar, pieza en la que algo faltaría si no tuviera ese título, pero a la vez, pienso en otras posibles obras con esos objetos situados de otra manera y a las cuales el título les vendría también estupendamente, pues el azar bien podría haber elegido colocarlos así.]*

¿Qué clase de combinación literaria saldría de recortar libros elegidos al azar para luego pegarlos unos con otros?. La narración sería sin duda un caos, o quizás no. Puede que de entre tantas palabras que se dan dentro de las páginas de un libro ensamblado a lo frankenstein pueda sorprendernos.

De su azar podría darse una combinación irracional difícil de ser imaginada para el orden de la narración controlada.

Tal vez no existan muchas diferencias entre plantear una exhibición de una manera calculada, comprometida con la estética y las lecturas coetáneas, y otra muestra distribuida por el espacio de manera aleatoria. Puede que proponerse reflexionar en base a una exposición derivada

del azar rompa de alguna manera con la constante confirmación de las teorías colindantes a los tipos de arte expuestos. Quizás el juego de casualidades que brinda la aleatoriedad sea un modo de liberar los rastros de los discursos que filtran la mirada y que en consecuencia bloquean otras posibles maneras de mirar y pensar. No porque estas sean inválidas, al contrario, si no que sería más sensato dejar abierta la posibilidad de que otras formas de entender la cultura visual sean posibles.

El vacío profundo del color field painting podría parecer ahora el oscuro y expandido universo del lenguaje que se adentra en cada obra de arte. Y tal vez los títulos que le aporta Miller captan esas alucinaciones que, lejos de adentrarse en la mística, tratan de trivializar las sensaciones subjetivas que el pintor británico presencia ante la pintura.

Bajo estas ideas no parece tan absurda la idea del coleccionista francés de fingir la aleatoriedad de su comisariado al que, por cierto, tituló El muro.

Del abismo abstracto al muro han pasado apenas unas décadas. La propagación de las ideas por el tiempo del arte ha consumado el colapso rápidamente. Todo parece agrupado bajo el título del arte, pero no todo encaja en esta formación. La saturación de las ideas no parece conectar muy bien con la rápida productibilidad de arte. Comisarios, artistas y pensadores parecen alejados a pesar de que todos han roto los límites de sus disciplinas y se han adentrado en todos los campos. No me refiero a que no sean capaces de unirse para hacer un proyecto, sino que lo que abarcan es un mínima parte de todas las combinaciones que serían posibles de abarcar. La distancia es física, en su mayor parte. La incapa-



cidad para unir varios artistas con distintos pensadores y comisarios se iguala con la escalada piramidal que propone el capitalismo. Dejando en su base a las nuevas ideas que se pierden en la magnitud del vasto contenido de imágenes y pensamientos, que aplastados por la cúpula, no consiguen desestabilizar los cimientos.

Este sentir por parte de los jóvenes emprendedores del arte ha incitado a ideas como Curatron. Se trata de una aplicación online que recopila artistas y comisarios para unirlos en proyectos.

*“Curatron es una herramienta de software en línea que involucra artistas directamente en los procesos curatoriales de las exposiciones en las que participan. Curatron es un sistema anónimo de evaluación por pares y la selección, que permite a un grupo de artistas seleccionar los co-expositores de entre un grupo de solicitantes de los que forman parte. El premio buscado por el software Curatron es el algoritmo para la perfecta exposición colectiva temática, al menos, perfectamente coherente. Solo con la colaboración de artistas humanos, esto sólo puede ser factible.”*

Extracto Traducido de la web del proyecto <http://curatroneq.com>

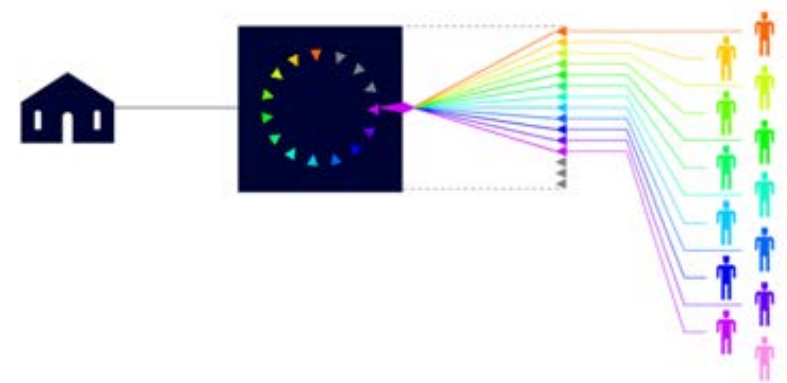
Las ilustraciones ya alertan con sus esquemas similares a los de las empresas multinacionales, de que estamos ante una producción desmedida. Una cadena de producción artística que necesita de un algoritmo para hacer eficiente la creatividad.

*“El algoritmo que selecciona los participantes se basa en dos valores que llamamos “auto cohesión” y “la cohesión del grupo”. Cada vez que una persona selecciona un grupo que preferirían a exponer con tanto se crean valores de cohesión de auto y de grupo.”*

Extracto Traducido de la web del proyecto

Son los artistas y los comisarios quienes eligen a sus compañeros. Generándose un registro que el software recoge para formular otras combinaciones posibles.

Es curioso cómo, a medida que avanza la investigación, se percibe mejor el desbordamiento que lleva a los agentes del arte a hacer cuentas haciendo usos lógicos de un enemigo de la retórica. Un proceso matemático para dar lógica a un estancamiento humanístico. Y es que los números se nos escapan al tratarse de cifras tan inmensas que necesitan fórmulas para captarlas. De todas formas, hemos pasado de citar el estancamiento por previsible y al colapso por superproducción. Paradójico pero cierto, nunca se había producido tanto, y aún así, todo sigue apestando a muerto. Hay fluido pero no fluye, se dan combinaciones nuevas pero todo parece descubierto.



Hemos visto algunos tipos de formas y tecnologías digitales que simulan la apariencia del universo del lenguaje. Pero puede que la representación más verosímil sea un instrumento analógico.



all the applying participants

all possible combinations of participants and their combined coherence value



final selection based on the highest coherence value

$$10 + 9 + 9 + 6 + 3 + 11 = 48$$

## LA MAQUINA ENIGMA

Este artilugio lo inventó Arthur Scherbius, un ingeniero alemán hará unos cien años. Apareció Tras la Primera Guerra mundial, pero suele ser conocida por su uso durante la Segunda Guerra mundial para codificar el lenguaje. Su actividad consistía en generar códigos basándose en el intercambio de signos. La base de su funcionamiento radicaba en mediar mensajes encriptados que alteraban la forma pero no su contenido con el fin de evitar que las encriptaciones fueran deducidas en caso de ser interceptados por el enemigo. Entender su código era improbable para todo aquel que no poseyese una de estas máquinas, que a la vez servían como decodificadoras. Esto suponía, que aunque el bando aliado tuviese el comunicado en su poder, era prácticamente imposible que lo entendieran sin la herramienta.

El operador tenía que teclear las letras de su mensaje y anotar las letras que devolvía la máquina (a través de un alfabeto que se iba iluminando). El código a usar se fijaba con las posiciones de los cilindros que constaban, cada uno, de 26 cables que se conectaban al teclado pero con la particularidad de que el primer cilindro giraba un veintiseisavo de vuelta después de cada pulsación. De tal manera, la posición de las conexiones iba cambiando con cada entrada del teclado obteniendo un cifrado poli-alfabético. Además, para dar mayor robustez, el segundo cilindro sólo daba un giro cuando el primero había completado 26 giros y el tercero, cuando el segundo había dado sus correspondientes 26. También añadió la posibilidad de que los rodillos pudiesen ser intercambia-

dos de posición, con el fin de que el número de posibilidades aumentase. Las combinaciones de la máquina eran limitadas, tenía un repertorio de 105.456 alfabetos de sustitución para cualquier combinación y orden. También permitían introducir modificaciones, ya que podrían conectarse a 26 lugares (representando a las 26 letras del alfabeto de Enigma), lo que producía 100.391.791.500 maneras distintas de conectar los cables que unidos a los 105.456 alfabetos arrojaba:

3.283.883.513.796.974.198.700.882.069.882.752.878.379.955.261.095  
.623. 685.444.055.315.226.006.433.616.627.409.666.933.182.371.154.  
802.769.920.000.000.000 posibilidades distintas de codificación.

Sus límites, aunque descomunales, están marcados. No es de extrañar, ya que en el fondo es una máquina que genera metalenguaje. Su origen es el lenguaje y su destino es representar diferentes variantes de éste. Del mismo modo que usamos el lenguaje para representar nuestra mirada del mundo. Tal vez enigma simula el complejo mundo de la palabra como si de una muestra semejante a una partícula del cosmos se tratase. Y al igual que sucede con esta histórica máquina, el lenguaje es tan solo una herramienta de combinación de signos que de manera limitada nos permite generar diferentes encriptaciones para transmitir e interpretar numerosos aspectos de nuestra existencia.

Animación programada; por tanto, hay que recordar constantemente que el lenguaje es creación humana -un medio-. Se trata de la relación humana con el mundo y el resto de mortales, pero como sucede en toda creación propia de lo humano hay un trasfondo relacionado con el control.

Es curioso cómo, de alguna forma, hemos capturado con las palabras todo lo que apreciamos del universo. Otorgamos simpleza y similitud a cada acto y forma que se nos presenta. Concretamos un sentido a todo lo que por supervivencia es necesario mantener definido y le otorgamos a las definiciones el poder simbólico, capaz de alterar nuestra experiencia directa con el entorno. En algunas ocasiones, se puede dar el caso de ampliar la propia experiencia llegando a expandir lo percibido a través del imaginario; generando imágenes o invocándolas, dando lugar algún tipo de relación experiencia-creación. No obstante, tendemos a reducir hasta minimizar la percepción. No se puede ejercer de pensador cada minuto del día, las energías necesarias que cada ser humano gasta con la mente en cada pensamiento imposibilitan estar abierto a la profundización constante de ellas. Lo extraño es que en lugar de soltar la mente y obviar lo simbólico para no tener que reflexionar, sigamos adelante generando un código programado que nos permite ver y actuar con los signos por filtro sin hacer de cada experiencia abstraída un desgaste energético.

Es sorprendente cómo la carga significativa y simbólica puede llegar a superar una experiencia espontánea -si es que eso se puede dar aún-, incluso cuando las palabras son demasiado abstractas como para sustentar una definición perdurable (derechos humanos, libertad, democracia...). No es de extrañar afirmaciones como sin libertad la vida no tendría sentido.

Sin (convención abstracta) la (convención abstracta) no tendría (convención abstracta)

Juguemos, haciendo una clasificación relacionada con los conceptos que el lenguaje permite atribuir a cada palabra. Podríamos dividir los términos según el nivel de complejidad de abstracción requerido. Como si alternáramos términos que no pueden automatizarse por la fuerza de su convención (sin, la, no, tendría) con palabras que intentan definir situaciones o ideas abstractas y de significado inexacto (libertad, vida, sentido). Imaginemos ahora que fuésemos capaces de prestar atención a todo lo que decimos y pensamos, siendo metafísicos cuando los términos no están nada claros.

Sin libertad la vida no tiene sentido

Automatismo (imaginario) automatismo (imaginario) automatismo  
automatismo (imaginario)

0 1 0 1 0 0 1

El juego es sencillo, el resultado de reducir a binario una oración nos permite ver una secuencia. En ella el valor 0 deshabilita nuestra atención al no tratarse de un palabra vinculada a una carga simbólica. Sin embargo al mencionar un vocablo como libertad todas las alarmas saltan y se activa el valor 1, que en código binario afirma ser verdadero y traducido a analógico se convierte en activado -lo que vulgarmente conocemos como ON-. Si entendiéramos la secuencia binaria como el lenguaje primario en el que los valores 0 dinamizan la secuencia sin introducir cambios y entendiésemos los 1 como la activación de una alteración del programa,

obtendríamos un software muy interesante.

Los valores 0 serían siempre constantes, mientras que los 1 harían que cada secuencia de códigos fuera siempre diferente aunque ésta se repitiera.

Algo parecido sucedería si hiciéramos uso de la frase sin libertad la vida no tiene sentido en distintas épocas de la humanidad. Esta sentencia ha cambiado mucho a lo largo de la historia y tras la segunda guerra mundial, su significado ha ido transformando sus interpretaciones. Gritar libertad a finales del siglo XIX hubiese impulsado un movimiento de energía con carga positiva que llenaría de valor al más cobarde de los revolucionarios. No obstante, el cambio ha sido tan considerable que si saliéramos a la calle y gritásemos libertad tal día como hoy, podríamos llegar a hacer reír a alguien. La palabra está cargada de ironía, de complicaciones, de usos interesados que hacen del término algo confuso y peligroso.

Difiere del resto del lenguaje convencional, tras la palabra libertad se esconde todo un sistema de códigos comparable al que podemos percibir cuando nos presentamos ante un cuadro. El vínculo que cada ser humano mantiene con lo simbólico a través del lenguaje es bastante fuerte, pero no es posible estar consciente de este fenómeno cada minuto. Esto lo sabía Chris Burden, cuando en 1971 realizó la performance Shoot. Es posible que su intención fuera atentar contra todo lo que representa la obra de arte, devolver la violencia a la imagen. Él sabía que disparar a una pintura no era suficiente, la relación público-lenguaje-obra de arte no es tan evidente como para que el público pudiese empatizar con un

lienzo. Era necesario mostrar el cuerpo como protagonista principal de la posesión. Cuando recibe el tiro Chris Burden está enfrentado a su amigo, frente a frente, cara a cara en un semblante similar y silencioso. No es un posicionamiento muy diferente del que tendrían los mismos protagonistas al presenciar una pintura. Uno dispara y el otro recibe el tiro, pero ambos son parte de un mecanismo de representación mientras que el público presencia algo insólito. No me refiero a presenciar un disparo, sino a la posibilidad de ver representada todo ese ruido silencioso que se da en presencia una imagen. Aquello que no se puede percibir cuando encaramos dóciles y abiertos a la receptividad de un espejo que finge ser una ventana. El que se presta sumiso con fantasías de ilustración y progreso se vuelve víctima de un atentado. Su credo en la mirada no le deja ver su propia apariencia ante el espejo, su vínculo con la obra de arte.







## MANET FRENTE A MANET

Miremos atrás, o quizás mejor hacia delante, ya que en el reflejo también podremos ver lo que hay detrás. En el espejo uno no sabe bien qué es lo que ve, es una cuestión que incita al existencialismo, pero sin duda es un asunto importante. La mirada siempre ha estado presente en la historia del arte y sobre todo en la pintura. Sería maravilloso contar con los innumerables escritos sobre pinturas, realidades, ventanas y espejos a los que muchos pensadores han dedicado unos cuantos tomos. Tener en cuenta sus palabras comparando miradas daría muchas claves para entender cómo el lenguaje se camufla para fingir ser un pensamiento externo. El lenguaje muchas veces simula entrar por los ojos, aunque ya estuviese dentro cuando fingió entrar. Su estrategia es compleja, ya que normalmente los lenguajes nos poseen paulatinamente hasta que, por sorpresa, un día deja de ser extraño. Y algo que lleva mucho tiempo dentro formando pensamientos parece estar exteriorizado por todas partes. Muchos entenderán esta obviedad como un tópico del arte post-moderno. Lo cierto es que estas premisas son aún más influyentes fuera del cubo blanco.

A muchos les pareció obvio cuando vieron las imágenes visiblemente producidas y post-producidas que los televisores de todo el mundo mostraron hace casi trece años. La trampa era evidente para los desconfiados, para los que no se dejan sorprender por unas explosiones ya frecuentes en la

cultura visual hollywoodiense. Pero la mayoría de los que mirábamos aquel día solo apreciamos lo que se veía desde la ventana. Toda una retórica de apología al terrorismo y heroísmos militares que colmada de símbolos consagrados a lo largo de la década, permitieron que algo que ya estaba dentro simulara atacarnos desde fuera. Antes de que las Torres aparecieran en pantalla aquel día ya todos teníamos el lenguaje necesario para poder mirarlas. El contexto estaba previamente formado e instalado dentro de cada uno de nosotros y formaba parte de la cultura visual televisiva. Años de noticiarios, textos de periódico, imágenes descontextualizadas... y, sobre todo, una sociedad que presumía de crear lo que veía configuraron el mecanismo que hizo real una ficción virtuosa. ¿El ruido secreto de Brea controlado? Ese día, las infinitas posibilidades que cada imagen contiene quedaron reducidas al lenguaje que cada espectador posibilitaba.

Todavía hoy muchos piensan en lo escabroso que suena tal acusación. Parece imposible culpar a la víctima de atentar contra sí misma, como si no fuera muy humano utilizar el cuerpo propio para reivindicar una causa. Pero no es ningún invento el atentar contra uno mismo para producir un efecto; y de esto son bien conocedores los Estados Unidos. A lo largo de su historia, la nación capitalista por excelencia ha llevado a cabo muchos conflictos y a pesar de ello, no es mirado con los mismos ojos que esos países a los que acostumbramos a señalar como bárbaros por sus guerras. Ellos saben sobre la importancia de la Historia y desde el comienzo conocían la importancia de narrar historias al pueblo. Textos e imágenes, palabras y símbolos, bandera, barras y estrellas... Es difícil lograr el contexto para que palabras y cosas queden bien atadas. Nece-

sitas un buen hilo para lograr que los cabos se aten automáticamente. Un algoritmo que conceda argumentos posibles e historias que rocen lo estrambótico sin dejar de ser verosímiles. Necesitas ficción.

Por ello, creer que el atentado se produjo cuando el primer avión atravesó la Torre Sur nos convirtió en víctimas. La ficción estaba bien construida en su forma literaria y en su estructura imagen-cultura-espectador no había otra cosa que concebir. El ruido no parecía ser ningún secreto. Las voces internas y externas se compaginaron para dar credibilidad a una historia que fingió ser Historia. Fuimos víctimas del ruido que escondimos en secreto, que ensamblado a la televisión, permitió reducir el infinito imaginario a unas pocas respuestas. Sucedió otro Shoot.

¿A dónde mirábamos aquel 11 de Septiembre? Pues a todos los lugares que conocíamos. Lo extraordinario hubiese sido que vislumbráramos más allá de donde alcanza nuestro universo cultural.

El alcance de la vista también guarda relación con nuestro contexto. Hace más de dos siglos la pintura se miraba, se observaba con una idea clara: la tenemos enfrente, nos está mirando. También la forma en la que los cuadros miraban era muy importante. Sobre todo, cuando el deseo de ver enfrentaba los ojos del público con los ojos de la pintura. Para esto fue clave la extensa representación de mujeres. El retrato del género permitió entender muchos malentendidos a través del mirar. La reconfiguración de los códigos gestuales y visuales fue motivo de transgresión y el fin de muchos problemas demasiado complejos como para ser solucionados atajándolos directamente. Cuando E. Manet presentó El almuerzo sobre la hierba, la incredulidad de los que estaban enajenados

en la cultura de por entonces, sólo podían ver el escándalo. El atentado contra la moral que suponía ver a esa dama desnuda en presencia de hombres y por si fuera poco, se atrevía a mirar cara a cara al espectador fijando esos ojos cargados de seguridad perversa contra el respetado. Podían ver todo eso en una imagen, una imagen que hoy no exaltaría a ninguna abuela. Pero eso es trampa, hoy podemos ver el ensamblaje que ese complejo cuadro presenta, y la perspectiva con la que miramos nos permite un alcance de visión más amplia que el del posicionamiento que se había establecido en aquella época. Los códigos de construcción de la imagen estaban claros, pero no presentes en el cuadro que incitaba a adentrarse en él.



¿Intuiría esto Manet? ¿Se daría cuenta de que no era en la imagen en sí donde se transgredía? Si lo sabía o no es irrelevante, pero ayuda a introducir su intención. El punto de vista y la capacidad de ver abstractamente de Manet fue muy importante para su imaginario. Ya había comprobado lo que pasa cuando una obra de arte te mira, algo sucede. Enfrentarse a la mirada del cuadro es peor que enfrentarse a uno mismo conscientemente. Las imágenes llegan a lo profundo, a la zona donde la perversión del lenguaje hace anclaje con las emociones. Pero, ¿y si por un momento dejamos de mirar en referencia a nosotros y apuntamos con nuestro silencio, a lo que no está interiorizado?

Veamos El almuerzo sobre la hierba, esta imagen bien podría ser un corte de una realidad interpretada y grabada miméticamente en óleo. Esa dama que nos mira desde la pintura tuvo que ver algo mientras era retratada, es evidente. No iba a mirar a los voyeurs que recorrían los pasajes, pero tampoco estaba en presencia de los que recorrerían las salas de arte. Esta evidencia, si es posible que la captara, se repite diecinueve años después cuando termina A Bar at the Folies-Bergère. Otra dama se protagoniza centrándose en la imagen y llevando la tensión una vez más hacia el espectador, sólo que esta vez ya no tiene motivos para sentirse ofendido, pues en la imagen puede verse que hay una rareza. ¿A quien mira la dama? Sus ojos señalan fuera del cuadro, pero a su espalda, un espejo la muestra enfrente de un cliente del bar en el que ella sirve. La sutileza de este juego de miradas permite una defensa literaria mucho más estable que la del almuerzo.

Ya no es ella la fisgona osada, sino que no queda claro quién mira a

quién. Es la posición la relevante para observar el cuadro y según la mirada del espectador la escena podría ser una historia u otra.

La insinuación esta vez no es la de enfrentarnos con nuestra propia perversión, ahora lo enrevesado resulta ser que detrás de toda imagen hay una historia que al ser mostrada corta su contexto y solo muestra lo que desea que veamos.

Esta pintura resulta tan excepcional por las posibilidades que ofrece a la comprensión de las relaciones de las personas con la cultura visual y literal. En ningún caso pretendo insinuar lo que el pintor francés pudiera concebir o no al producir esta imagen, hablar de la intención del artista es parte del juego retórico interior. Para entender las intenciones de Manet habría que ser Manet, es una obviedad, hablar de pensamientos ajenos no pasa de ser un prejuicio, pero su imagen funciona también a través de nuestras interpretaciones.

Las reflexiones sobre las miradas cuentan con muchísimas palabras, es una batalla hereditaria que acompaña al arte en sus causas. Incluso cuando Manet había pintado estas dos imágenes ya había precedentes-

Gombrich, el historiador de arte, académico e ideológicamente conservador, en su libro Arte e ilusión de 2003, plantea la falacia de la mirada inocente. Es interesante el esbozo que hace a través de los grabados de Durero, Health años más tarde y una fotografía de un rinoceronte. Gombrich narra como Durero planteaba un rinoceronte (el grabado superior). No quería hacer una imagen surrealista o plantear algún tipo de ficción, para el grabador lo que representaba era la imagen de un rinoceronte tal y como el lo veía literalmente. Impresiona saber que Durero planteo

una mimesis del animal, la cantidad de errores que se aprecia dieron que pensar a Gombrich que más adelante compara el rinoceronte de Durero con el de Health (imagen inferior izquierda). Este grabado sorprende aún más al saber que estaba planteado como una mimesis, siendo Health observador directo de un rinoceronte de distinta especie, el primero estaba basado en el rinoceronte asiático, este último en el africano. El parecido entre ambos grabados y la diferencia que ambos distan del de la fotografía no es casual. Health había caído en la trampa de mirar en lugar de ver el rinoceronte. La cultura visual con la que Health se enfrentó al animal influyó mucho en su percepción de su forma y como resultado inventó un espécimen propio de fábulas mitológicas.

Lo interesante del análisis de Gombrich es la relación que mantienen estas imágenes en el tiempo con respecto a sus autores. Como cada autor planteaba una mirada con la convicción de estar ante una evidencia visual. Eran ajenos a cualquier reflexión sobre lo que su cultura influía en ellos. Sus ojos veían, pero su mirada les convenció de que sus grabados eran representaciones reales, toda una contradicción.

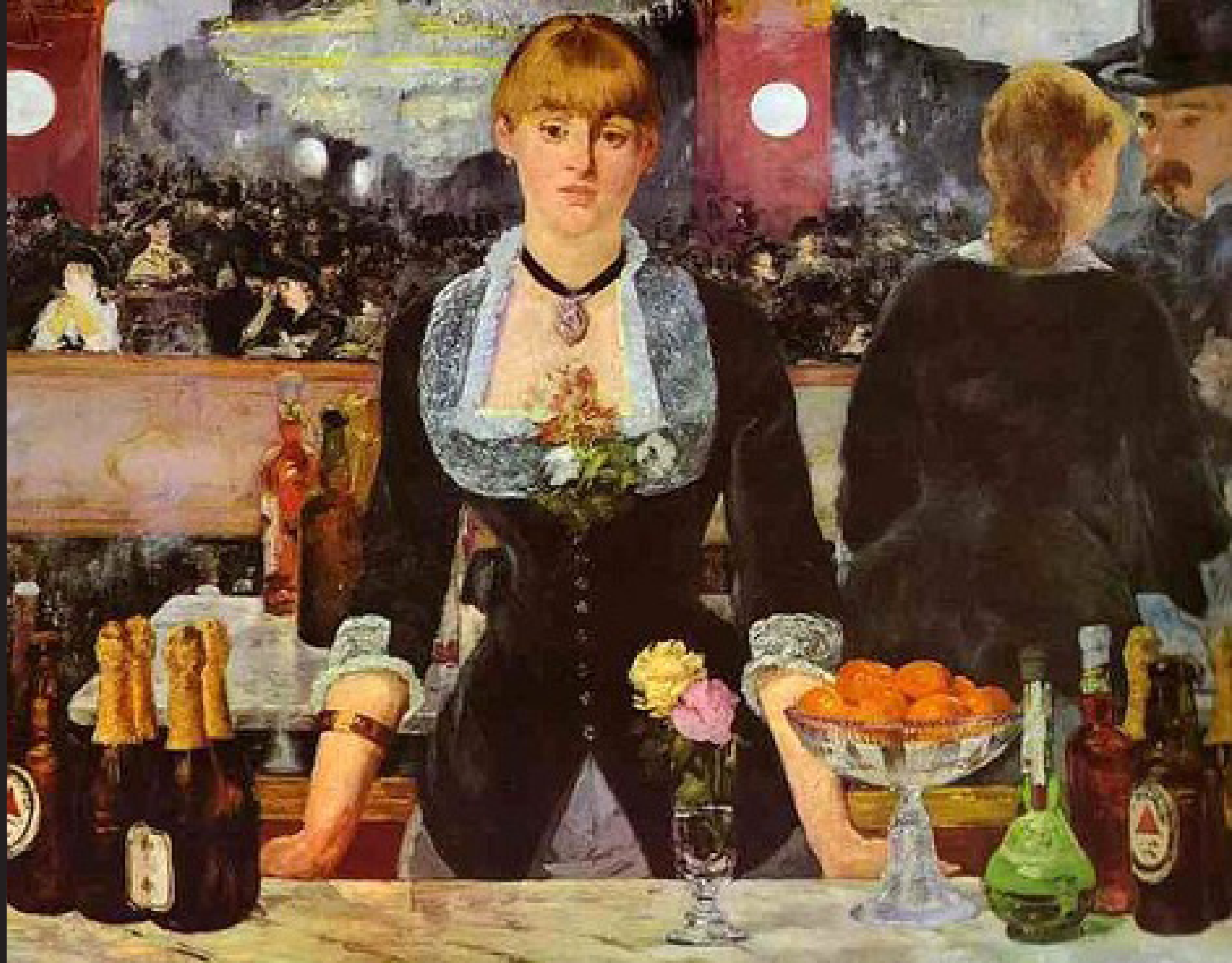
Hay tres claves para entender porque no es posible ver (planteado como mirada inocente o carente de cultura previa) cuando se está mirando:

1) El acto de ver una imagen es histórico, es cultural. La representación de la realidad trata de salvar el abismo entre la realidad y su representación. El arte trata de aprehender la realidad, si el arte fuere la propia realidad ya no constituiría arte.

2) El observador debería saber siempre cuando se trata de una representación o cuando constituye realidad, como por ejemplo el ready-made de Duchamp La Fuente, cuya contextualización en una sala de arte de un urinario eleva un vulgar objeto industrial a arte y por tanto constituye una representación.

3) Para que exista una obra de arte debe existir un corte, un contexto artístico que descontextualice el objeto de su entorno natural. El arte cambia con la sociedad y con la cultura. El elemento constituyente de un cuadro, sin el cual no podría entenderse que se trata de un cuadro es el marco, que constituye un corte o delimitación de la imagen.

Estos argumentos resumen vagamente cientos de pensamientos de diferentes autores. Mi intención no es apropiármelos, tan solo invocarlos para poder avanzar deduciendo despacio y descriptivamente.



Retomemos a Manet, a sus imágenes sabiendo ahora que 100 años antes de sus pinturas el problema de la mirada no era concebido. Incluso cuando aparecen sus cuadros la inconciencia del espectador seguía otorgando poder a las imágenes.

Como de retorcido hubiese sido en aquella época ver a Manet contra Manet, ver al pintor presente dentro de su juego de miradas, pintado con sus intenciones postradas en el cuadro explícitamente. Como si en el reflejo se hubiese pintado a sí mismo registrando su imagen con sonrisa pernicioso. Mostrando inquietud por terminar su artificio para mostrarlo al espectador más conservador. Seguramente hubiese sido demasiado pirueta y la comprensión de los fenómenos consecuentes no hubiera sido tan amplia.

Manet sanamente no llegó a estrujarse hasta obtener ese enrevesamiento, pero hay una obra que capta muy bien esta posibilidad. *Picture for women*, 1971 de Jeff Wall.

La imagen muestra una vez más a una dama que intencionadamente recuerda a la que aparecía en la barra del Folies -Bergère, pero esta vez entra en escena el resto de los personajes posibles incluidos el espectador. Finalmente aparece el autor, el terrorista que reivindica los actos y entonces llega el momento en que no es trascendental si la dama mira a unos u otros. Sus ojos nos reclaman, pero ella no es el asunto. El protagonismo de la figura principal queda en segundo plano para construir un nuevo código que afecta a la forma de mirar. La perspectiva que muestra el fotógrafo es compleja- el plano frontal engaña pues realmente no

estamos enfrentados directamente a lo que vemos. Ante nosotros tenemos una imagen reflejada, la cámara captura el reflejo en el espejo. La joven mira hacia el frente presenciando el aparataje de construcción de la imagen, nada nuevo, las jóvenes anteriores también tenían delante a sus pintores. Lo curioso es que ella misma se ve dentro de la imagen en la que va a quedar plasmada. Por otra parte Wall se muestra en el momento exacto de la captura que cierra la construcción de la foto. La captura deja ver todo el dispositivo por el cual esa imagen fue posible.

El juego de espejos se complica más al ser una fotografía, la imagen es tomada de espejo a espejo- el espejo en el que la escena se refleja que es proyectado en el espejo de su cámara réflex donde se produce la captura. ¿Qué vemos pues? , ¿El reflejo del reflejo del reflejo?. Lo que está claro es que es una imagen construida en un estudio, como casi todas. Una imagen que permite emplazarse en la posición del espectador, pero también en la del representado y en la del autor. Una representación entendida como una suerte de reflexiones que deja ver el enmarañado mundo de la formación visual. No es casual que al fondo se vean unas ventanas, atrás quedaron oscurecidas, donde la luz no es suficiente para ver a través de ellas, alejadas del plano principal que acerca la imagen a su origen, su espacio-tiempo, del que fue seccionada. Queda expuesto el imposible de mirar hacia fuera a través de un marco de representación, enfrente un sin fin de reflejos filtrados por cada imagen que presencia el espectador.







*“Pasa un coche y no vemos un coche pasando, sino la frase: “pasa un coche”: primer acto de apropiacionismo sobre Lo Real, ejecutado por un dispositivo abstracto. La única manera de “ver” la imagen es leyéndola. Las imágenes son lenguaje verbal, no visual...”*

¿Vemos una obra de arte y vemos la frase obra de arte?. Parece absurdo, la sintaxis no funciona igual con el arte que con un coche pasando ya que tras una obra de arte siempre hay muchas posibilidades. Es toda una paradoja, pero que hace al arte diferente, ¿Porque no vemos una obra de arte ante una obra de arte?. Cada vez que una persona se planta ante una obra artística se da por echo que algo ha de suceder. Día a día pasan millones de imágenes delante de nuestros ojos pero la mirada no atiende a todas, como si el arte propusiera un aquí y ahora para activar el nexo entre lo visual y el seso. Esto sucede incluso en los menos interesados por el arte, quienes no dudan en preguntar “¿Qué ---- significa esto?”. Se da por echo que todo arte tiene un sentido, una reflexión a descubrir o reinventar, un trasfondo oculto linkado al cuerpo de cada obra.

No es ningún descubrimiento el vinculo entre la imagen y el lenguaje, este tema fue muy extendido en el conceptualismo, tampoco estamos revelando la diferencia entre ver y mirar. Pero llegados ha este punto ya comienza a vislumbrarse que hay un hilo conductor que relaciona muchos de estos argumentos con las palabras programadas citadas al comienzo del texto.

---

<sup>1</sup> FENÁNDEZ MALLO, Agustín: Apropiacionismo hoy, multiplicación del accidente. Artículo para Salonkritik.com, 20 Septiembre de 2012.

Por lo tanto, cuando algo sucede en nuestra rutina queda reducido al ver, y a la sencillez automatizada que anula la atención cerebral. Pero cuando lo acordamos, cuando se da el momento y el lugar, por ejemplo un museo... Es cuando realmente estamos mirando y entonces ya no vemos una obra de arte, lo que vemos son las ‘infinitas’ posibilidades que cada obra de arte propone. Pero al mismo tiempo hay que recordar que todo lo visto no es mas que una ilusión, una fantasía, un pensamiento que no solo por su definición ya deja de ser real, es además imaginación y aunque esta respaldada por la obra de arte que la estimula, es en nuestro interior donde ese ruido secreto resuena. La obra de arte solo propicia el eco de este ruido, lo que nosotros escondemos impacta contra cada imagen dejando a la vista lo que antes no podíamos percibir.

No se puede generalizar ya que en cada espectador hay una intención y una forma de presenciar arte. Aún así el inmenso calendario de eventos artísticos que se pueden dar en un año, sumado a las publicaciones y la variedad de formas de acercarnos al arte que existen, dificultan la posibilidad de mirar. Ante tanta cultura visual todos pecamos de ver en lugar de mirar, y como sucede con el coche de que pasa dejamos que las obras de arte pasen como obras de arte. De modo que vemos pasar un social media, vemos un artista Queer, un ciberpunk, un posthumanista, un documentalista...

Y con ello todo lo que las palabras han podido decir de cada convención.

Tal vez la fluidez con la que surgen las dinámicas teóricas no concilia con las contingencias temporales en las que se da la producción artística.



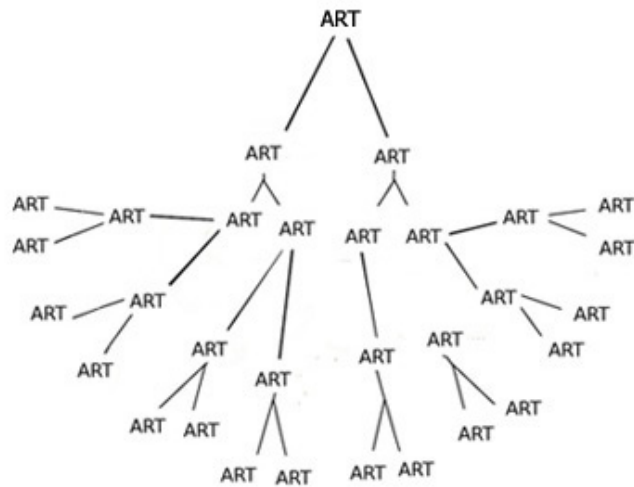
La inmediatez se ha impuesto y es muy difícil pensar en un desarrollo a largo plazo. En consecuencia pararse a reflexionar, a mirar, ha dejado de ser una opción. Algunos proyectos quedan desfasados en pleno núcleo de su evolución al no cumplir con las expectativas y la fluidez de las cambiantes narraciones del arte, que continúan con perseverancia en la búsqueda de otra convención que sustituya lo antes posible a la anterior.

Percibido el nexo tan importante entre el lenguaje y la imagen, no es difícil imaginar que al igual que hay un archivo para las imágenes lo hay para el lenguaje. Un generador automático de títulos de exposición es posible, o un generador de 500 palabras de arte. Todo está clasificado y definido dando forma a una enorme convención cuya forma necesita ser revisada.

Toda la información parece haber sido archivada dentro de una caja, y su contenido se manifiesta dividido y etiquetado, compendiando un sentido y un modo de acceso a la información que posiblemente condicione de manera notable nuestra mirada y pensamiento.

El problema de sistematizar el pensamiento unificando miradas es que constantemente brotan infinidad de problemas que requieren revisión separada del lenguaje proyectado para el arte, pero no cabe duda de que si se diera algún tipo de normalidad en la que nuestra existencia no se viera amenazada y nada interrumpiera nuestro confort todo el lenguaje tendería a canalizar de manera eficiente nuestros esfuerzos intelectuales minimizando la voluntad hasta la parálisis.

Se me ocurre una relación que sucede con el espectador fortuito del arte, el público no introducido en el pensamiento artístico, el que está indisciplinado como diría Rancière. Este tipo de espectador entra a la sala de arte vacío de programación artística, esto incluso podría resultar ventajoso para sus habilidades, pero nunca se está libre de toda disciplina. Desde que el arte se presencia, su vinculación al refinamiento ha reglamentado todo un procedimiento que empuja al espectador a enfrentarse a un cuadro de manera incómoda. Observan mientras su cuerpo tenso busca una postura molesta que ayude a fingir una actitud reflexiva que alivie la tensión que produce el silencio delator. Admirar el arte es propio de seres humanos, todo lo que sucede mientras se mira una obra de arte es propio de la cultura y guarda relación con lo que le conviene al arte. Hasta hace relativamente poco el mito kantiano que especulaba con la ilustración permitía soñar con utopías de humanidad conducida por el arte.



La realidad pueda ser definida o no, pero tiene poco que ver con la creación humana. Sin embargo la influencia de la cultura en las vivencias de los seres humanos es atroz.

*“Lo que me interesa es el tiempo que pasa entre una obra y otra, a veces lo que se ve parece una sola línea pero en realidad empieza en una fecha y termina en otra, empieza en un espacio virtual y termina en uno real. Así es la realidad, todas las cosas pasan al mismo tiempo en diferentes niveles”.*

Liliana Porter

Tanto Liliana Porter como Michelangelo Pistoletto saben que algo sucede con las imagen. Pero eso ambos presentan en su obra la distancia entre los cuerpos. Pistoletto no es un artista que se deje emocionar ante una imagen. Su respeto por las mismas es ajeno a la Historia de una obra. Él logra generar historias usando obras catalogadas como históricas para desmantelar el discurso aurático que se proyecta sobre ellas.

La imagen anterior no corresponde con unos de sus readymades. Se trata de Backstage. Es una instalación repleta de pinturas en espejo distorsionados que ocupan el espacio interior del cubo blanco. Si Barnett Newman situaba la línea vertical enfrente del abismo espiritual que representaban sus pinturas abstractas, Pistoletto sustituye símiles para hacer uso de una metáfora parecida pero opuesta. En el espejo están pintados espectadores con la mirada orientada al interior del espejo. Esto hay que intuirlo ya que para nosotros están pintados de espalda. Una vez más un enigma

de la mirada, pero bastante mas explicito. Cuando miras la instalación te puedes ver reflejado en varias de sus pinturas, de manera que tu reflejo acompaña a los personajes representados formando una altero-realidad que percibimos distorsionada. Los espejos son cóncavos en algunos casos y convexos en otros, y nos advierten de que todo lo que vemos tiene que ver con instalache ilusorio.

Dentro de este cubo se dan las ilusiones, allí las fantasías de realidad son posibles. Pero fuera de ellas la situación no es muy diferente. Michelangelo consigue dar forma a un proceso inconsciente interiorizado en el espectador. Muestra como la ficción roza la lógica de lo verosímil y como esta se apodera del espacio-tiempo afectando a nuestra percepción. Hay que verse mirando arte, parece advertir el trasfondo.

Liliana Porter tampoco se fía de la mirada. Sabe que en ella se oculta un juego. Para quién no conoce el trabajo de Porter, ella suele trabajar construyendo relatos con juguetes cargados de connotaciones. El tamaño diminuto de sus trabajo y la sencillez formal que requieren permiten muchas variaciones. Pero Porter no se centra solo en un aspecto formal de su obra. A veces lo que empieza en un espacio virtual, termina en uno real anuncia en su cita. Y efectivamente en su serie Forty Years la artista presenta una línea dibujada hace cuarenta años y fue fotografiada con una mano contactando con el dibujo en diferentes puntos de su componente. Pero lo que vemos es la foto de otra mano tocando a su vez la foto de la foto anterior.

El juego en de espejos se da y en algún momento en el tiempo esa mano ha vuelto para hacer presencia. El juego de manos recuerda al que se da en la Capilla Sixtina. El contacto con la imagen sucedió, la imagen contacto con la mano y se hizo cómplice de nuestro pensamiento, del mismo que Dios fingió compincharse con la humanidad en la imagen de la capilla. Esas líneas de Liliana nos acercan a la Historia del arte, y sus manos nos trasladan en el tiempo recordando que en la Historia se dio un contacto. Sin embargo ya de vuelta la nueva mano que se monta sobre la anterior imagen no se asemeja a la de la mirada creyente. Está se presenta incrédula ante la línea, la mano, la fotografía para tratar de indagar. Esa mano parece ahora la de Santo Tomás de Aquino hundiéndose en la herida para comprobar que no hay trasfondo que ocultar. Esa mano investiga a pesar de ir en contra de ella misma y sus creencias buscando en cada nivel el momento en el que se cruza la línea que separa la representación de la realidad.



## LA POSESIÓN

Como si de un tratamiento Ludovico se tratara, la cotidianeidad de nuestro mundo se despliega en la continua captación de la vida a través de las imágenes. Con cierta receptividad estupefaciente, al igual que Alex DeLarge en *La Naranja Mecánica*, se crean formas de pensar, sentir e incluso de crear ideologías alrededor de una serie de micro-percepciones reflectantes que no cesan de rebotar imágenes de un reflejo a otro. Así, nacidos y criados en el acogedor destello de las mil pantallas, las reconocemos a ellas como una parte configurante de nuestra propia naturaleza.

Ellas son tan reales como lo que vemos al asomarnos a la ventana. Una ventana que ofrece un paisaje de árboles y arbustos correctamente dispuestos en cuadrícula, con un sistema de riego para sostener lo que el clima específico del lugar no permite. Un hueco de tierra entre el pavimento estratégicamente dispuesto en el plan urbanístico de la vida. Si el terror abarca la posibilidad de sentir un atisbo de realidad, el pavimento deja esta oportunidad enterrada bajo su sólida estructura.

De este modo, la percepción del mundo real -si acaso esto existiese o pudiera ser nombrado- y las imágenes sobre este mundo se casan en un mismo estrato cuyos límites son casi imposibles de distinguir. La representación de la vida y su captura se vuelven una sola, nuevamente a través de la mirada. Una mirada que acota la manera de ver el mundo al igual que una fotografía encuadra un espacio; y un espacio meta-ficticio es documentado entre el play y stop de una filmación.

Si partimos de la idea de que el mundo pasa por un doble filtro de ficción cuando es traducida a imágenes, el concepto de 'objetividad' es una ficción que se acentúa en su carácter de peligro. Miles de imágenes se reproducen bajo esta connotación verídica a través de los medios. Sólo es necesaria una misma estética para agruparse bajo la sacralización de lo documental. Y es en este filtro donde reside este peligro, este cinismo tan referenciado de 'las cosas son así, porque son así y punto'. Es este y punto el que limita la capacidad de entender la teatralidad que conllevan las interpretaciones de las cosas.

*"Se acostumbra a creer que la literatura moderna se caracteriza por un redoblamiento que le permitiría designarse a sí misma; en esta autorreferencia, habría encontrado el medio a la vez de interiorizarse al máximo (de no ser más que el enunciado de sí misma) y de manifestarse en el signo refulgente de su lejana existencia..."*

*...Todo discurso puramente reflexivo corre el riesgo, en efecto, de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad; irresistiblemente la reflexión tiende a reconciliarla con la conciencia y a desarrollarla en una descripción de lo vivido en que el "afuera" se esbozaría como experiencia del cuerpo, del espacio, de los límites de la voluntad, de la presencia indeleble del otro."*

¿Entonces que tipo de responsabilidad debería manejar el artista ante su

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel: *El pensamiento del afuera*. Ed. PRE-TEXTOS, Valencia, 2010

público a partir de ahora?

¿Cómo debemos advertir las imágenes quienes trabajos filtrándolas?

¿Cómo puede reinventarse la institución dejar de formar parte del tratamiento Ludovico?



## PROVE YOU ARE A HUMAN

Todo el pensamiento que desde antaño se preocupa por el pueblo y los que identifica como desfavorecidos parece ahora una parte más del discurso aleatorio que se da en las corrientes capitalista. No por sus intenciones, ni por los valores que defienden, los cuales serían deseables de ser alcanzables de la forma en que se plantea. Es en su causa paternalista donde veo fracaso, en su heroísmo adoptado de la cultura mas Yankee de todas, la de apropiarse con excesiva preocupación asuntos que no pertenecen a nadie. Un comportamiento propio de quien no confía en las posibilidades del otro y pretende condenarle al mismo modo de mirar.

Ese modo de pensar infantilizador y pretencioso se aferra a la retórica de las utopías artísticas fracasadas ante todo por la desmedida desconfianza en las capacidades de los que no suelen perderse en entornos artísticos ni filosóficos. Dudo mucho que quienes escriben o hacen arte pensando en cambiar la vida a su público haya descubierto el camino de su liberación siendo guiado por otro salvador emancipado. No es de extrañar que en numerosas ocasiones el espectador se haya sentido ridículo o engañado si ya desde un principio se le presenta como un ser defectuoso y perdido. Como si debiera demostrar algo durante y después de haber visto un dispositivo artístico o escuchado una conferencia de arte. No dejo de imaginarme al artista emancipador en la puerta de salida de su dispositivo preguntado uno por uno a su público si se siente más humano ahora que ha visto sus pinturas, o a sido parte de una representación. Tampoco le va mejor el resto de las variantes artísticas que

se dan en lo emergente y que consisten en obviar el arte por el arte, el museo, la estética... En su pragmatismo se muestra el mismo énfasis por mirar desde arriba, obviando la imposibilidad de ver de quien no tiene por objetivo desarrollar su mirada.

Zydek en *The pervert's guide of de ideology* usa extractos de *The Life de John Carpenter*. En ellos John Nada el protagonista se hace con unas gafas que le permiten ver la realidad como la ve la mirada crítica. A través de sus gafas Johns percibe el mundo en tonos grises, ve muertos caminando, ve mensajes ocultos en la publicidad... Consigue ver todo lo que se quedaba oculto con la mirada sin el filtro de las gafas de la crítica. Cuando John trata de mostrar este mundo a su amigo John Armitage intenta de manera fallida que este se ponga las gafas, y entonces comienza la violencia. Ambos intercambian a golpes su postura, John Nada insiste en que debe colocarse esas gafas mientras su amigo se niega una y otra vez intentando defenderse de su imposición. Tras una paliza, John Nada consigue ponerle las gafas obligándole a mirar a través de ellas, y entonces su amigo Armitage ve exactamente lo mismo que él.

No estoy en contra de las prácticas que intentan lograr una vida mejor para todos, al contrario, lo deseable sería convertir esta parte en deber de cada persona y no en un relato artístico ni filosófico. La violencia que Zydek describe aludiendo a *Ellos Viven* es exagerada, sus palabras son más acertadas al introducir la imposición de la mirada como un acto tenso y en cierta medida violento. Al igual que Armitage todo espectador tiene una sus valores, cuando estos ideales son cuestionados la receptividad del mismo no está abierta. Pocas personas son capaces de estar

tan receptivas ante los cambios constante que propone el pensamiento en general. Y aunque fuese de otro modo siempre habría que tener en cuenta que la relatividad de los valores a defender dependerá mucho de cada persona, tratar de imponer los propios puede ser un acto irresponsable por mucho que se confié en la causa.

Ya se preocupara el espectador de ayudarse y proponerse cambios, todo humano es muy capaz de construirse con su propio amaestramiento, libre de exigencias de los que se ven en mejores contextos, y también de los que tienen por profesión pensar sobre estas cuestiones. Todo el mundo puede realizar cualquier practica artista y filosófica, pero solo lo hará plenamente cuando forme parte de un proceso voluntario.

*“Canalizar la energía y el interés de los jóvenes por el arte es uno de mis objetivos”*

Gordon Matta-Clark

Quienes quisimos pudimos aprender de lo valores que mostraba G. Matta-Clark, capaz de unir en los 70 los contextos artísticos con su vida. Gordon sabía que en su FOOD, 1972 era arte. Allí servía comida a los que pasaban por allí, sus intereses no eran hacer del arte un bar, aunque esta sea una posibilidad mas para el arte, el planteaba una escena en la que el arte rodeaba a los presentes. Comer en el FOOD no significaba tener que soportar una verborrea artística, tan solo inclusión social sin fines didácticos.

Pretender ser mejor humano no implica ser artista, ni tampoco ser parti-

cipe del arte. Tampoco funciona a la inversa, no será en el cerco del arte donde se cumplirán las utopías, allí solo son representaciones o reflejos. Es en cada persona donde han de realizarse los valores que el arte se apropió.

Matta-Clark sabia compaginar su profesión como artista de galería con la práctica de los valores que su arte defendía. Esto no significa que cuando ponía en práctica sus valores fuera con fines artísticos, tan solo actuaba como humano. Tomemos como ejemplo el aprendizaje de Gordon M.C. para analizar como llego a sus ideales. Matta-Clark Nacio en la Nueva York post-moderna, su madre era artista, Anna Clark. Su padre Roberto Matta era un importantísimo arquitecto. En resumen una familia burguesa que vivía en un barrio de casitas con jardines a las afueras de la ciudad, como las que mas adelante se dedicaría a cortar. En esos tiempos la modernidad estaba en decadencia. Para que imaginemos el contexto, era una época donde todas las expectativas del capitalismo fordista habían chocado con sus problemas en al práctica social. Las mujeres pedían el divorcia hartas de estar encerradas en la casa con la minipimer, los maridos cansados de trabajar decían pues a la mierda, llevo meses sin echar un polvo. Los hijos que presenciaban las discusiones en la mesa cogían la vajilla pija ya rompían para amenazar con cortarse las venas delante de sus padres.

Tras años de colegios privados Matta-Clark se matriculó en Literatura la Universidad de Paris IV-Sorbonne. Allí conoció a Los Situacioncitas y a Guy Debord. Al volver a Nueva York siguió los pasos de su padre y se matriculó en la Universidad Cornell para estudiar arquitectura. En ese

momento la arquitectura Neoyorkina se dedicaba a levantar gigantes de vidrio, sellados al exterior, con la intención de recrear el exterior en el interior del edificio. Mientras sus compañeros presentaban proyectos de edificios herméticos, con zonas verdes interiores, tiendas, y acristalados para ver el exterior... Gordon pensó para su proyecto que lo mejor para un edificio que quería introducir la naturaleza, ya saben el aire fresco, era volar las ventanas de su universidad con una escopeta, así fluiría el aire y el exterior estaría presente en el interior. Así que lo expulsaron de todo lo expulsable.

En resumen, la obra de Gordon Matta-Clark, es muy interesante. En ella se unen muchos conflictos que hoy siguen teniendo representación en el arte. Es muy interesante el posicionamiento de este artista. Como podía estar un día en el Soho sirviendo comida en el FOOD, otras veces haciendo obra mucho mas formal. Y en ambos casos llevando sus practicas dentro y fuera de los escenarios previstos para el arte. Pero en su práctica no era un artista las 24 horas. A pesar de que sus prácticas eran documentadas, el no cocinaba para todos en el FOOD por producir arte. Independientemente de que lo fuera, lo que pasaba en FOOD era parte de su vida y no de su obra.

En los últimos años se han visto muchos trabajos en el arte, que ligados a los discursos relacionales y el arte social logran dispositivos en los que se propone dar solución a problemas sociales de un lugar. Es arte sin duda, pero ¿es siempre una práctica artística?. Gordon Matta-Clark no hacía arte siempre que estaba con sus amigos de la calle, el era así, su vida, su biografía estaba muy relacionada con sus modos de actuar. Su obra y

su vida apenas se diferenciaban, su desprecio por el modelo de vida en que creció tubo que ver en esos tajos tan sutiles pero espectaculares que hacia en las casitas abandonadas por las familias modernas. El se sentía en su hogar en el Soho, y sus amigos recibían comida en FOOD. Es importante distinguir que no era un discurso en tendencia lo que impulsaba a este artista. Su experiencia en el arte, la literatura y sobre todo en su vida hacían propio de él todo su despliegue. Eso si ninguno de sus amigos se libro de tener que escucharle hablar de arte.

La humanidad de Gordon se debía a su forma de ser y no a su trabajo como artista. Sin embargo hoy da la sensación de que las prácticas que se dan no tienen la misma fuerza que la que tuvo Gordon.

El lenguaje del arte ha absorbido lo que FOOD representaba, normalizándola como arte en tendencia. Como si fuera posible que todos los días alguien como Matta-Clark saliese de nada. No se puede obviar la importancia de los valores y la vida de Gordon en su obra. Era parte de sus ser, estaba también su lenguaje. La potencia visual, estética y transgresora de todo su trabajo y vida no nace de la mera intención de proponer algo necesario para los demás, también lo era para él.

Tomar una posición cínica en la que vemos a los demás diferentes por sus condiciones o por su distancia con el arte es igual de criticable que aquellos que se toman distancia para centrarse en su trabajo de estudio. Toda posición es argumentable y destructible a través de la retórica, y en la existencia de este conflicto verbal surgen diferentes combinaciones. El compromiso del arte con las utopías no dio los resultados esperados

pero si tuvo cierto efecto. En lugar de cambios en la vida se ha dado un estancamiento en el arte. A muchos esto les parecerá insignificante, con la cantidad de problemas que hay en el mundo y las constantes amenazas que nacen desde la cúspide política. Muchos ven ofensiva la quietud de algunas practicas artistas en relación a los problemas.

*“El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio.”*

Lo contrario a lo que propone Rancière no sería una buena estrategia para batallar contra la pirámide neoliberal. Ser humano y vivir en sociedad requiere una serie de deberes que han de pertenecer a cada individuo que comparte una comunidad. El descompromiso político y reflexivo por parte de la mayor parte de la población no se debe a un fracaso del arte. Y en ese juego paternalista no debe entrar el arte, queda fuera de sus funciones usar las mismas estrategias para crear sujetos. Lo ideal sería tal vez proponer constante revisión de las configuraciones en busca de cambios constante que puedan alterar la percepción de los valores y el gusto por ellos.

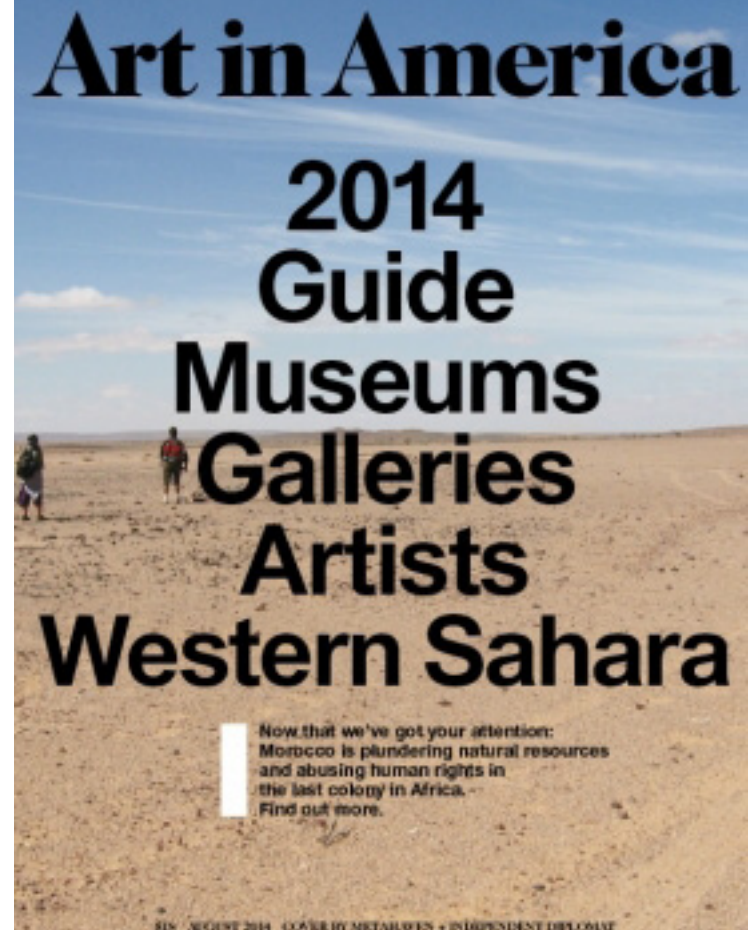
Volvamos al espejo, cabe recordar que no es en el arte donde uno se asoma para ver un mundo posible, sino que al mirar por el corte del

---

1 RANCIÈRE, Jacques: Sobre políticas estéticas. Ed. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona 2005.

arte, es el reflejo de nuestra mirada lo que puede resultar alterado. Los constantes juegos de formas y miradas han posibilitado una reconfiguración de la retorica del arte y en consecuencia vemos diferente. Incluso distinguimos como mirábamos anteriormente.

Todo este aparato que a centrado al arte en la política de una forma explicita y precipitada ha generado muchas incoherencias que han anulado a muchas generaciones de artistas. Los compromisos individuales que se dan en obras como la de Matta-Clark han ido desapareciendo y en cambio las causas despersonalizadas pero mas comprometidas con un discurso común se han establecido. Esta descompensación hace perder fuerza a cada propuesta. Los argumentos no guardan relación con los individuos sino que se extienden hasta igualar problemas que son ajenos a sus lugares y momentos.



Alrededor del planeta unas cuantas palabras se repiten planteando una forma de entender el arte globalmente. Como si el lenguaje, la cultura, y los individuos que conviven con ella fueran iguales o tuviesen que serlo en lugares distantes. Lenguaje e imagen buscan unanimidad y consenso a través de las expresiones artísticas, y recorren las instituciones internacionales dejando un rastro visible de occidentalización. En la portada de Art in America de Agosto de 2014, poder verse una extraña construcción que resume su contenido. Ya desde su título propone un lenguaje concreto, el que acontece al arte dominante en la cultura visual. Oferta una guía para museos, galerías, artistas y finalmente para el arte en el Oeste del Sahara. Finalmente en fuente pequeña lanza titulares de índole social en el territorio africano. Justo donde Estados Unidos interviene políticamente para mantener el caos que le permite obtener inmensas tajadas de los recursos y la economía del continente. La portada construye una línea que unifica y ordena en relevancia una cimentación cultural que se extiende usurpando un territorio que no es el que le corresponde.

Puede que el magazine este pecando de inocente, víctima del propio discurso que busca complacer a diferentes públicos. Lo cierto es que el contenido de su portada se da en muchas otras publicaciones y forma parte de una tendencia generalizada que aboga por este tipo de posición ideológica. Es un comportamiento contradictorio que solo se sostiene con coherencia en la retórica. Justo en las palabras que se ciernen al arte como algo genérico y compartido a pesar de su desvinculación con las localidades. Es en ese juego de variables donde el lazycurator y 500letters tienen su función, en esa ordenación archivística de las imágenes y las palabras que resumen a conceptos en tendencia las aportaciones

individuales.

Desde que internet desplego las herramientas de intercambio de archivo, no han parado de surgir nuevos sistemas de almacenamiento virtual. En ellos millones de personas comparten millones de imágenes y textos con el resto de usuarios. Al igual que en el arte, en internet se da una saturación archivística que produce colapsos en las redes. Esto obliga a resumir a unas pocas palabras el total de las categorías, facilitando encontrar mas cantidad de archivos en un reducido número de lugares. Como si todo pudiese ser categorizado en unos pocos términos.

Muchos aprovechan que internet esta basado en lenguajes de programación y hacen uso de la programación para generar bots (robots de la programación que funcionan como software informático imitando el comportamiento humano) para extraer de manera automática toda clase de archivos, ocupando el límite de transmisión de los datos. Es por eso que casi siempre que intentamos descargar un archivo saltan todo tipo de mecanismos de seguridad que piden algún tipo de confirmación para proceder a descarga. Se trata de los CAPTCHA. CAPTCHA son las siglas de Completely Automated Public Turing Test to tell Computers and Humans Apart. Se trata de una prueba desafío-respuesta utilizada en informática para determinar cuándo el usuario es o no humano. Son completamente automatizadas, es decir, no es necesario ningún tipo de mantenimiento ni de intervención humana para su realización.

Alan Turing fue un personaje extravagante cuya biografía tiene cierto parecido con la de Oscar Wilde. Durante la Segunda Guerra Mundial, trabajo descifrando los códigos de Enigma interceptados a los nazis. Para romper los códigos de la máquina Enigma y permitir a los aliados anticipar los ataques y movimientos militares del eje, Turing diseñó la bombe, una máquina electromecánica llamada así en reconocimiento de la diseñada por los polacos bomba kryptologiczna. La bombe era utilizada para eliminar una gran cantidad de claves enigma posibles minimizando las posibilidades. Para cada combinación posible se implementaba eléctricamente una cadena de deducciones lógicas. De esta forma era posible detectar cuándo ocurría una contradicción y desechar la combinación. La bombe de Turing, con una mejora añadida que sugirió el matemático Gordon Welchman, era la herramienta principal que usaban los criptógrafos aliados para leer las transmisiones Enigma. Durante un tiempo fue el director de la sección Naval Enigma del Bletchley Park. Tras la guerra diseñó uno de los primeros computadores electrónicos programables digitales en el Laboratorio Nacional de Física del Reino Unido y poco tiempo después construyó otra de las primeras máquinas en la Universidad de Manchester.

Se podría decir que Turing fue el Óscar Wilde de la literatura programada, o de las matemáticas del lenguaje. Al igual que su excompatriota, por eso del antiguo Reino Unido, Alan Turing vio frenada su carrera resultado de ser procesado por homosexual 50 años después de que lo fuese el escritor irlandés. Su amante Arnold Murray, ayudó a un cómplice a entrar en la casa de Turing para robarle. Cuando el matemático le denunció su testificación le delato y tuvo que reconocer su homosexualidad, por lo

que le imputaron los cargos de "indecencia grave y perversión sexual". Por sino queda claro los actos homosexuales era ilegales en el Reino Unido por entonces.

Convencido de que no tenía que disculparse, no se defendió de los cargos y fue condenado. Según su ampliamente difundido proceso judicial, se le dio la opción de ir a prisión o de someterse a castración química mediante un tratamiento hormonal de reducción de la libido. Finalmente escogió las inyecciones de estrógenos, que duraron un año y le produjeron importantes alteraciones físicas, como la aparición de pechos o un apreciable aumento de peso, que le condujeron a padecer de disfunción eréctil. Antes de ser procesado y había enviado una carta a su amigo Norman Routledge en la que le describía las condiciones de su inminente procesamiento judicial y expresaba su temor porque aquello acabase con el futuro de la computación electrónica.



*“Querido Norman.*

*Me he metido en el tipo de problema que siempre he considerado posible para mí, aunque le concedía un riesgo de 10:1. En breve me declararé culpable de cargos de delito sexual con un hombre joven. La historia de cómo todo esto llegó a conocerse es larga y fascinante y te la resumiré algún día, pero ahora no tengo tiempo de contártela. No cabe duda de que saldré de ella como un hombre diferente, pero aún no sé cuál (...). Me temo que algunos recurrirán al siguiente silogismo en el futuro.*

*Turing cree que las máquinas pueden pensar.*

*Turing se acuesta con hombres.*

*Por lo tanto, las máquinas no pueden pensar.*

*Tuyo y preocupado,*

*Alan.”*

Dos años después del juicio, en 1954, Turing falleció debido a la ingestión de una manzana contaminada con cianuro en un contexto que indica un posible suicidio. Pero por suerte (connotado con ironía) el 24 de diciembre de 2013, la reina Isabel II de Inglaterra promulgó el edicto por el que se exoneró oficialmente al matemático, quedando anulados todos los cargos en su contra.

La prueba de Turing a la que referencia CAPTCHA es un experimento que Alan Turing propuso en 1950 para demostrar la posibilidad de inteligencia en las máquinas, con la intención de detallar una prueba estándar por el que una máquina podría catalogarse como “sensible” o “sintiente”. En la investigación presentada, Turing sugirió que en lugar de construir un programa para simular la mente adulta, sería mejor engendrar una más simple para simular la mente de un niño y luego someterlo a educación.

Los CAPTCHA's tal y como los vemos hoy, están basados en el Test de Turing, solo que funcionan a la inversa. Consisten en unos recuadros en los que se presenta una imagen que se pueda dar en distintas formas, pero en su mayoría se trata de combinaciones verbales o numéricas. Ante esta imagen aleatoria en la que se dan una serie de caracteres que se muestran distorsionados en pantalla (como en las capturas anteriores) de tal forma que solamente un humano puede interpretarlos, son formas imposibles para una máquina.

Alan creó una forma de contrarrestar los algoritmos basándose en las contradicciones del propio lenguaje de las máquinas. La reinención de este experimento hace algo parecido con el lenguaje convencional. Los ordenadores son capaces de imitar el lenguaje por medio de la codificación de cada signo. Para evitar la decodificación por parte de la máquina, el sistema CAPTCHA genera una escapatoria del lenguaje simbólico usando la abstracción visual, convirtiendo un código programado como podría ser una palabra o una cifra en una imagen que solo puede ser decodificada por la mirada propia de los seres humanos.



*“Al igual que no hay forma sin formación no, no hay imagen sin imaginación”<sup>1</sup>*

G.Didi-Huberman

Con esta cita de Huberman comienza Cuando las imágenes tocan lo real. Lo que anuncia esta introducción es una norma básica de nuestro mundo, y por ello nos advierte antes ofrecernos su reflexión. Ningún acto humano es libre de intención y ninguna forma creada carece de valores.

No es fortuito que el CAPTCHA sea representado dentro de un recuadro que hace aparece cuando necesitamos acceder a descargar una información. Esta convención representa la forma definitoria del hacer humano. Dentro del cuadro todo se descontextualiza, se corta de la realidad que en este caso es la virtual mostrada en la pantalla.

Dentro una imagen-texto o un texto-imagen aparece en condición efímera antes de desaparecer, ya sea porque ha sido comprendido, confundido o ignorado. Las imágenes o textos imágenes-textos o textos-imágenes suelen aparecer estatizadas de manera que captan nuestra atención con una composición que parece alterarse cada vez que vuelve a emerger. Difícilmente veremos una imagen repetida, pues cada vez que se regenera cambia su apariencia superficial. Aun cuando anuncia el mismo texto su forma, color y posición en el recuadro aparecen cambiados.

De estética y mensaje cambiante sus apariciones imploran la atención del espectador con el fin de confirmar la presencia del usuario y su comprensión antes de darle un OK para su acceso a la información.

Prueba que eres humano, cambia hasta comprender alguna aparición,

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. CHÉROUX, Clément. ARNALDO, Javier: Cuando las imágenes tocan lo real. Ed. Ediciones Arte y Estética. Madrid, 2013

recarga si la imagen no está bien mostrada. Anuncia que estás, mira y descifra la abstracción para demostrar que no eres un bot dispuesto a hacerse con la colección que protege el recuadro.

## BOCETO 2

Prove you are human

Captcha (Reload or show alternative)

Enter the following:



Your Answer BOLVE media

Write here using the instructions at 

Prove you are human

Captcha (Reload or show alternative)

Enter the following:



Your Answer BOLVE media

Write here using the instructions at 

Prove you are human

Captcha (Reload or show alternative)

Enter the following:



Your Answer BOLVE media

Write here using the instructions at 

Prove you are human

Captcha (Reload or show alternative)

Enter the following:



Your Answer BOLVE media

Write here using the instructions at 

## DENTRO DEL CUBO

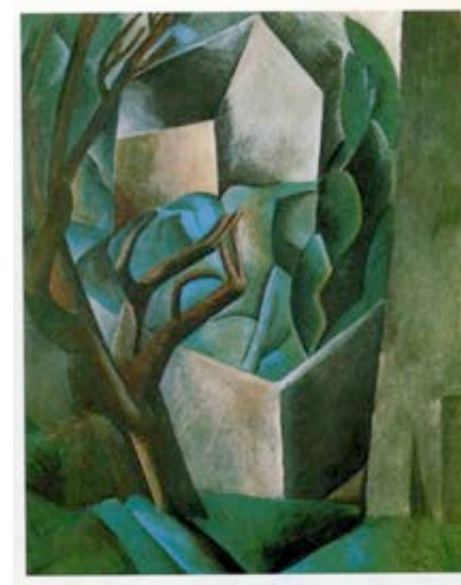
*“Sólo cuando la conversación de lo antiguo parece estar asegurada por la técnica y por la civilización, comienza el interés por lo nuevo, por que epigonales, que sólo repiten lo que ya está incluido en el archivo desde hace mucho. Lo nuevo, por tanto, se convierte en exigencia positiva –en vez de representar un peligro.”*<sup>1</sup>

No es tarea simple minimizar el basto contenido de la cultura, requiere precisión, seguridad y técnica. Ante todo es una cuestión de conservación, todo ha de estar ordenado y estrictamente controlado, de modo que sea posible recurrir a la información y reducir el riesgo de extinción. Tal vez por ello la forma de la síntesis global consiste en una cuadrícula, un cuadro, o un cubo. Un cubo es una forma calculada, ordenada... incompatible con las formas orgánicas propias de nuestro planeta.

Si sacamos el cubo minimalista de Smith fuera del museo al que irradia su forma, podemos observar como ese armazón sin interior interrumpe la realidad afectándola ante la mirada. Resulta una forma imposible para el cosmos. Su rigidez parece revelar pretensiones de eternidad, ajenas a la condición efímera que propone nuestro universo a cualquier forma de existencia. De esta manera hemos creado un límite formal que distingue la creación propia de los seres humanos de la lógica del resto de lo real.

---

<sup>1</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando: Exitbook #13 Miedo, Realidad y Ficción. Ed. Rosa Olivares y Asociados S.L. Madrid, 2010



Hogar en verde.  
P. Picasso.  
Óleo sobre tabla entelada.  
30cm x 40 cm.

En nuestro mundo, este tipo de estructuras configuran nuestros escenarios y forman parte de una representación en la que todo acto parece intencionado y racional, ajeno al caos y al azar. Resulta fácil imaginar fantasías de orden, seguridad y control dentro de un cuadro regular y previsible. Aunque tampoco resulta complicado construir pesadillas de esas mismas características en él.

Observando un paisaje de Picasso podemos darnos cuenta de la rareza de esta forma.

Obviamente Picasso no trabajaba este tipo de reflexión, pero es una posibilidad de las innumerables que posibilita esta imagen. A pesar de tratarse de un paisaje cubista, algo inquieta en la imagen, una forma que parece resaltar más que le resto. Picasso insiste en la forma dando mucha presencia a una figura geométrica que sobresale de la maleza. Del mismo modo que destacaría el cubo de Smith en un desierto o un descampado.

Estas formas no suelen parecernos inquietantes ni extrañas. Esto se debe a que en nuestro mundo las representamos continuamente; levantamos gigantescas arquitecturas minimalistas, encuadramos datos, hacemos ordenación de las cosas... pero también de las palabras.

Puede que con el lenguaje suceda algo parecido, ya que entre sus usos está su función como ordenador del mundo. Simbolizamos a través del lenguaje para representar un mundo que solo aparece en nuestra mirada y sus límites también parecen finitos, en cierta medida previsibles.

No es de extrañar que el arte tenga un discurso repetitivo y predecible. Tampoco hay motivo alguno por el que deba haber novedades constantemente. Apenas hay tiempo para reflexionar sobre arte y sobre las numerosas propuestas que aparecen. Todas parecen desvanecerse en breve espacio de tiempo. La velocidad es sin duda otro motivo más de estancamiento.

Por si fuera poco el arte requiere ser conservado. Muchos intentan introducirse en las redes del arte pero es difícil entrar cuando todo el espacio que envuelve parece estar ocupado. La superproducción emergente de arte choca contra la superpoblación de obras de arte que recogen las colecciones. Dándose una imposibilidad de asentar lo nuevo dentro del reducido espacio para la conservación. La subsistencia de lo antiguo no puede ser asegurada eternamente y sin el paso a lo nuevo las posibilidades de generar cambios en la mirada quedan bastante reducidas. ¿Quizás hay temor al perder lo que nos define como humanos si dejamos que se extinga lo antiguo?

Es interesante como Castro Flórez en el artículo citado al inicio de la página anterior indaga y reflexiona entorno al miedo. Investiga la etimología de pavor para dar con otro argumento :

*"Pavor, h. 1140, "miedo". Del lat. PAVOR, ORIS, íd. DERIV. Pavoroso, h.950. Despavorir, -orido, h. 1580. Cultismos: Pávido "miedoso", lat. pavidus: impávido, "sin miedo a nada", med. S. XVII; impavidez. Pavimento, 1495, tom. del lat. pavimentum íd., deriv. de pavire "golpear el suelo", "aplanar" (de la misma raíz de pavor); pavimentar, pavimentación" (Joan Corominas: Diccionario etimológico de la Lengua Castellana). Resulta que no es sólo que debajo de lo que nos sostiene esté el miedo, sino que el pavimento tiene que ver tanto con el zapateado que acaso aplane la tumba del padre violento asesinado por los hermanos como con la necesidad de desplazarnos y huir lejos de la escena primitiva."*

Fernando Castro Flórez

¿Nos sirve lo antiguo como pavimento?, si es así no creo estemos logrando huir de él. Mientras los museos y las galerías brotan en las ciudades del planeta un sin fin de obras generadas hace más de un siglo se movilizan cambiado de archivo en archivo. Creando una base estable en las colecciones museísticas que permitan dar cierto cache a las instituciones. Se trata de una propuesta sin valentía, que no aporta nada nuevo. El riesgo de quedar aislado de las visitas hace que muchos apuesten por pavimentar sus colecciones con; Dan Flavin, Donald Judd, Matta-Clark, Thomas Ruff, G.Richter... Obviando cualquier propuesta local a menos que ya hubiese una pre-establecida.

Se me ocurre el caso del TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Las posibilidades económicas que llevaron a Tenerife por apostar por un museo confeccionado por los atractivos y ostentosos arquitectos Herzog y Meuron siguen siendo un misterio. En pocos años Tenerife había notado un considerable aumento del interés por el arte, sobretodo unos años después de abrir su facultad de bellas artes. Pero la magnitud del proyecto arquitectónico del TEA parecía algo excesivo para la economía local. Supongo que había que atraer al espectador. Una vez gastado ese dinero o invertido, tocaba solucionar el vacío del cubo blanco. Llenar un museo tan vistoso y grande no era fácil, Canarias ya tenía un buen bagaje en cuanto a eventos culturales pero los artistas canarios por entonces no les parecieron suficientes o por lo menos no lo bastante interesantes. Algunos artistas locales tuvieron mejor suerte, y consiguieron un hueco en la colección junto a Oscar Domínguez,. El ya muerto artista tinerfeño que desarrolló su carrera en el extranjero, ocupa la mayor parte de la colección y eso que no fue fácil recuperar la obra de surrealista canario.

Muchos millones se fueron en recopilar unas obras de arte que mayormente estaba resguardada por coleccionistas. Pero las decisiones del TEA no culminaron con esa inversión. Como si les molestara que la posibilidad de que les sobrara dinero para invertir en el futuro de sus propuestas, la dirección del TEA opto por asesorarse con expertos en colecciones que no dudaron en que la mejor opción sería pagarles una gran suma de dinero a artistas de la altura de Thomas Ruff. A quien le dieron 100.000 euros pocas veces vistos en canarias para eventos relacionados con al cultura, para que hiciese una obra específica para el edificio. Ruff que no era un habitual de Tenerife decidió que el presupuesto requería un buen uso y no dudo en llamar a un taxi con el que viajo por la isla en busca de algo de parajes. Tenerife no es precisamente una isla pequeña, y su altura la hace un territorio grande y distante, en resumen poco adecuada para recorrer en taxi. Pero con tanto dinero uno puede permitirse no tener que pedir el favor a un empleado del museo, o alquilar un vehículo. No quiero poner en cuestión la obra de Ruff.

Pero desde luego el escaso dinero que suele manejar canarias merecía mejor uso.

Otra gran suma se invirtió en la colección Ordoñez Falcón que el TEA decidió alquilar por una suma que desconozco. Lo cierto es que en los años que estuve allí consiguieron amortizarla exponiéndola una y otra vez alterando sus combinación hasta sacarle todos los discursos posibles en media década.

Entre medias algunos artistas locales fueron pasando por el TEA, pero la inversión en ellos era mínima y no incitaba a generar un entorno de creación adecuado para disfrutar lo nuevo en el futuro.

Ante la frustración del resto de los artistas locales por no sentirse parte del nuevo ensamblaje museístico todavía hubo una respuesta. El Área 60, que consiste en un minúsculo espacio aislado en la zona mas alta del museo. En el exponen unas pocas veces al año artistas locales emergentes. Unas cuatro exposiciones al año con inversiones muy tímidas.

Hubo un momento en el que el TEA parecía que había sobrepasado sus malas decisiones y que a pesar del despilfarro todo iba a salir bien, contaban con un director muy implicado en ideas con el contexto local. Pero las malas relaciones que se traía con el Gobierno le llevo a abandonar su puesto. El TEA rápidamente se hundió económicamente y ya no cuenta con la colección Ordoñez Falcón. Ahora solo le queda lo antiguo y unas pocas exposiciones de artistas locales que acceden a entrar en condiciones propias de una sala de arte de pueblo.

El TEA cometió muchos errores, algo normal en el arte. Lo que no es perdonable es la magnitud del riesgo que tomó económicamente.

No es de extrañar que se dieran estas circunstancias, las colecciones no suelen ser pensadas basándose exclusivamente el ámbito cultural. Seguramente pensaron que era una gran inversión apostar por artistas consagrados en la época de la reproductibilidad técnica. ¿Acaso no hubiese menos arriesgado económicamente apostar por los jóvenes artistas que salían en aquel momento?. O tal vez les hubiera ido mejor si la

apuesta en lugar de ser vista como una oportunidad económica, hubiese optado desarrollar una dirección ideológica que les posicionara por su identidad y su política como museo. La identidad de TEA proviene de sus fondos que reflejan su tropiezo financiero y esto se debe a que esta pensada bajo un trasfondo financiero.

Muchos de los proyectos culturales provienen de una cuadrícula, un presupuesto, la tabla de Excel.

Una plantilla de Excel de una institución necesita ser cuadrada, los números han de mostrar una gestión correcta, un equilibrio simbólico que permita justificar la administración de los fondos, sobre todo cuando han de argumentar el uso del dinero que procede de lo público. Unas cuantas celdas componen un código de valores económicos que suponen el origen de muchos proyectos subvencionados. La cifra que hace de eslabón entre un problema económico y una propuesta cultural condiciona varios aspectos de los proyectos.

Es muy radical la manera en la que un presupuesto da un valor físico y monetario, sustituyendo la premisa que defienden sus paredes cargadas de ideologías y valores. Y como esto influye en los valores de la cultura.

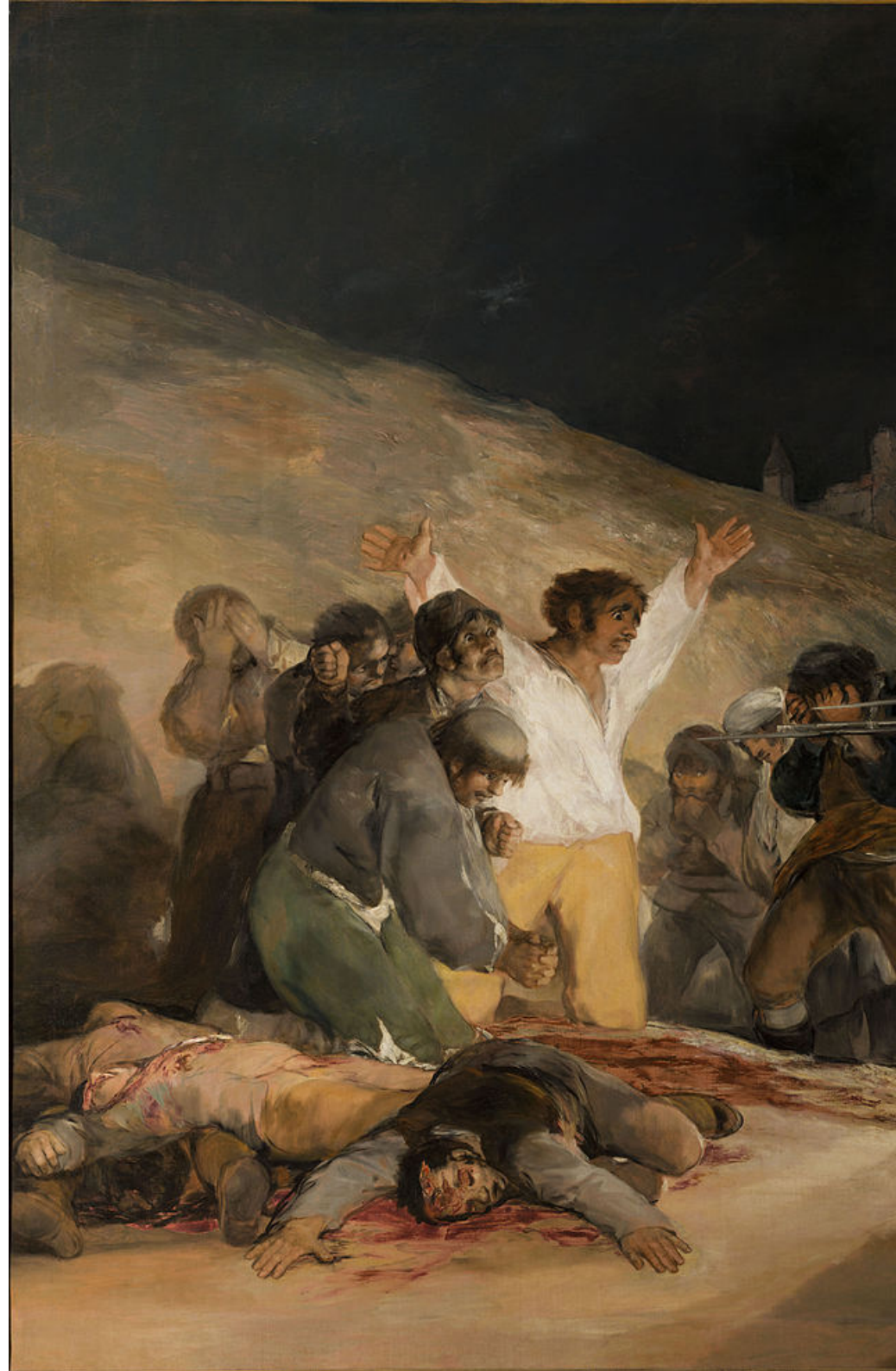
Si concebimos el cubo minimalista como el límite de la distinción formal entre realidad y representación, tal vez el presupuesto presente también esta convención que separa el valor económico en la cultura y viceversa. O tal vez se trate de la representación formal del



valor de cambio. Capaz de abstraer cualquier razonamiento filosófico o poético, para luego referenciarlo al mismo tiempo que genera otro tipo de convención- anuladora de cualquier comprender individual. Un signo cifrado que sustituye sus partes formales, dejando como excepción a lo que solo tiene un valor financiero.

Si bien darle un valor económico a un ejercicio de origen reflexivo o artístico ya resulta contradictorio, cabría preguntar también si existe la posibilidad de llegar a una convención justa para todos, y si su valor tendría algo que ver con esto. ¿Que sentido tiene que un presupuesto sea el origen de las ideas?. Y ante un público que aún compartiendo cultura, esta compuesto por individuos que se diferencian a través de sus valores y pensamientos del resto, ¿Es posible encasillar y dar valor de cambio a las ideas?

Estas cuestiones simplemente reflejan parte del absurdo sinsentido que conforma nuestro espacio de creación e investigación cultural.





## LA CONSERVACIÓN DE LO ANTIGUO

Es curioso como esta imagen puede representar dos tiempos diferentes. Por un lado su representación nos acerca a una interpretación de un momento histórico. Pero al mismo tiempo su exterior cuenta una historia diferente y que tiene que ver con lo que la realidad influyó sobre ella. Este lienzo fue dañado durante la guerra civil en un intento por conservarlo y arrojarlo lejos de la luz del fascismo. En un proceso de exilio cultural fue trasladado en malas condiciones de manera que la imagen sufrió una rotura.

Quizás esta brecha sea el contacto con la realidad más objetivo que tendrá nunca una imagen. Ajena a su intención en ella hay memoria de otro hecho histórico, una herida que nos recuerda que aunque imagen, es materia y como tal tiene muy pocas posibilidades de existir eternamente.

*"Si arde, es que es verdadera"*

Rainer Maria Rilke

Las pretensiones de eternidad poco tienen que ver con nuestro mundo. Ante esto las imágenes tampoco pueden hacer nada. La memoria que plantea el archivo no es compatible con la realidad en la que todo perece con el paso del tiempo. Tan si quiera es compatible con el mundo que plantea su modelo. El archivo nunca podrá hacer justicia a la inclusión del imaginario global, y por tanto no representa al total de las miradas que aportamos en nuestra experiencia por el mundo. Sin embargo hay



imágenes por las que intentamos conservar a pesar del tiempo.

Motivos como la obra de Goya o Picasso, prevalecen ante millones que no. No es que deban ser destruidas o arrojadas a la perdición, pero tampoco hay razones indiscutibles por las que deban ser sustentadas en un intento por conservar lo antiguo.

Muchas obras de arte representan motivos relacionados con la Historia. Algunas de ellas incluso son estandartes de cambios culturales que influyeron en el modo de vida. Son obras que en su momento transgredieron o mediaron en nuestra forma de comprender la vida. El problema de su éxito es que con el paso del tiempo fueron acumulándose y con ellas una serie de valores que prevalecen estancados creando un modelo del arte rígido y abierto a pocas posibilidades de cambio. Así pues imágenes que un día rompieron los esquemas más conservadores se establecen hoy como el pavimento en el que la conservaduría protege sus intereses.

Aun así es cierto que de vez en cuando hacemos uso de esas imágenes para establecer un nuevo discurso, para ofrecer reflexiones que viajan entre el pasado y el presente. ¿Pero cuántos comisarios y pensadores tienen carta para poder utilizar los originales de las grandes obras en sus proyectos?

El uso de estas imágenes no solo es complicado por la meticulosidad que son resguardadas, sino que además usarlas supone un coste que pocos bolsillos podrían financiar.

¿Habría que seguir hablando pues del aura?, ¿de lo que el tiempo y el artista dejaron incrustados en la materia?. ¿De cómo una obra de arte técnicamente perfecta puede ensimismar al espectador que la presencia?.

Lo cierto es que cuando pienso en las imágenes originarias me pregunto por que seguir usándolas. Cuando puede quedar de originario en una imagen que ha sido restaurada a lo largo de décadas. Muchos asistentes de restauración han ido cambiando su superficie, que aún manteniendo su apariencia, oculta el gesto del pintor.

Todos saben que el gesto guarda mucha relación con los autores, en muchos casos son el motivo de la imagen y casi siempre muestran la identidad del autor. Pero aun cuando la imagen mantiene intacto su aspecto, que importancia tiene que sea del autor originario lo que vemos.

La manera de entender el arte rindiéndonos ante una imagen para admirar la grandeza del autor solo es útil para aquellos turistas que necesitan conquistar los tópicos del viajero. Cuando una imagen esta ante nosotros los motivos capaces de conmover, generar ideas o reflejar valores... son ajenos a la autoría y a la originalidad de la imagen. De modo que si todos pudiéramos observar replicas perfectamente mimetizadas deberíamos sentir y pensar del mismo modo que si estuviésemos ante un original.

Los valores que una imagen puede reflejar prevalecen en su forma y contenido, nada tiene que ver la conexión física con el autor a través del pincel. Sobre todo ahora que la creación consigue imitar a través de la

tecnología hasta el último gesto perceptible.

Gracias a la tecnología podemos conservar imágenes a modo de datos. Además sus características físicas quedan abiertas a cambios que programados de manera virtual, nos sirven para adaptar dimensiones y otras variables- para ofrecernos la imagen que buscamos, siempre y como la deseamos. Resumiendo, las nuevas tecnologías proponen una nueva forma de entender la conservación, libre de obstáculos físicos y efectos temporales.

*“La enciclopedia de mundo y la pedagogía de la percepción se desplomaron y fueron sustituidas por una formación profesional del ojo, un mundo de controladores y controlados que se comunican dentro de lo técnico, nada más que lo técnico... El ojo socio- técnico a través del cual se invita al espectador mismo a que mire, dando lugar a una perfección, plena e inmediata, instantáneamente controlable y controlada”.*

G. Deleuze

En 1957, Robert Rauschenberg, creó las piezas gemelas 'Factum I' y 'Factum II'. Estas piezas de collage, idénticas entre sí, imitaban irónicamente la genuina gestualidad del expresionismo abstracto, pero estaban ejecutadas perfectamente de la misma forma. Repitiéndose así mismo, Rauschenberg, convirtió su ejercicio de pintor en un acto performativo y, a su vez, formuló unas cuantas preguntas. ¿Es la obra de arte algo único? ¿Acaso no se puede repetir?. ¿Acaso no se pueden volver a reescribir las cosas?

La tecnología para la producción y conservación artística ha sido tan desarrollada en los últimos años, que existen medios capaces de reproducir con plena verosimilitud una obra de arte desde cero.

FACTUM ARTE es un proyecto, cuyo nombre ha sido tomado en honor a la obra de Rauschenberg, en el que un grupo de investigadores, conservadores y artistas desarrollan constantemente nuevos métodos de dar presencia a obras de arte, nuevas, y antiguas.

<http://www.factum-arte.com/es/inicio>

Su idea consiste en desarrollar la tecnología adecuada para cada tipo de producción, restauración y reproducción. En su web aparecen numerosos trabajos relacionados con distintas formas de trabajar las imágenes tanto para reinterpretarlas como para mimetizarlas. Este grupo de investigadores parece haber reducido la cuestión de la originalidad a un ligero matiz tan sutil que resulta imperceptible. Desde la última cena hasta las fotografías de Jeff Wall factum arte es capaz de devolver al presente cualquier imagen al mismo tiempo que produce obra nueva.









## ATENTADOS

Han pasado 13 años desde que fuimos alcanzados por los atentados del 11 de Septiembre. Dos gigantescas torres minimalistas eran atacadas aparentemente por dos aviones pilotados por terroristas. Cito aparentemente porque la figura de estos objetos no aparece explícita en las imágenes mostradas, aunque sí en palabras de los informativos que así lo testificaron. Las circunstancias fueron suficientes para perturbar nuestra mirada y desplazarnos a muchos años de distancia del modo concebir el mundo que por entonces ideábamos. Esos pocos videos cuyo color permutaba de matiz en cada telediario, conmocionaron a la mayor parte del globo, presentándonos incesablemente un imaginario más propio de Hollywood que de la realidad. Es importante recalcar que se trata de imagen, concretamente de cultura visual. No podríamos entender el 11-S como un suceso real por muy bien representado que se manifieste. Este hecho solo puede existir en nuestro espacio-tiempo a través del imaginario individual. Tal vez puede acercarse a nosotros tomando forma de convención, con términos como terrorismo, islamismo... Pero sin duda el desplome de las torres es un fenómeno que nos afecta bajo nuestro consentimiento. ¿Tal es la Fé en las imágenes, que aún podemos seguir vislumbrándolas irracionalmente?, ¿Será posible que los atentados puedan re-presentarse dentro de cada uno de nosotros?, ¿Tiene algo que ver esto con las Auras frías a las que aludía Brea?

Es difícil atenerse a lo racional cuando la vida se ve amenazada, aunque solo sea de manera simbólica, como por ejemplo derrumbando unas

torres de poder, o atentando contra nuestra cultura. Cuando un atentado sucede nuestros sentidos se alteran y la capacidad de mirar queda expuesta a cualquier estímulo con propósito de influencia. En esos momentos en los que bajamos la guardia la sospecha suele conducirnos lejos en la búsqueda de la amenaza que zarandea nuestra inquietante armonía. ¿Pero cuanto hay de externo en un atentado que sucede en otro cuerpo?. No parece posible que allí, donde nuestro organismo físico no está presente, podamos sentir la presencia.

Tal y como vaticinó Baudelaire, Delacroix, de quien dijo seguiría levantando pasiones en el futuro remoto, ha sido noticia hace unos meses.

A principios de 2014 una joven atentó contra La libertad guiando al pueblo de E. Delacroix. El acto fue premeditado, la mujer de origen francés, saco un rotulador negro y añadió las siglas AE911 a la parte baja del cuadro, junto a donde normalmente firmaba un autor. Al parecer las siglas corresponden a un grupo de arquitectos europeos que defienden que el 11S no fue un atentado terrorista.

Y digo yo, ¿no había otra forma de reivindicarse?, ¿qué clase de persona puede dañar una obra de arte tan importante, por buena que sea su causa?. No se, nunca lo entenderé.  
Reportera anónima.

Al encontrarse frente a La Libertad Guiando al Pueblo de E. Delacroix. puede observarse que Las instalaciones en las que se encuentra y la profesionalidad con la que esta imagen ha sido conservada, parecen sumar

algo más de respeto a este cuadro repleto de autoridad. Probablemente cualquier intento de atentar contra esta imagen tenga más consecuencias que la idea de destruir un patrimonio o destrozarnos unos ideales, ya que su rigor está sujeto de alguna forma al signo de nuestra existencia.

Diariamente muchos se plantan ante la 'Libertad' cabeza en alto para rendirle reverencia. Un motivo que les colma de orgullo por la condición de sapiens que comparten con el autor, la grandeza de la humanidad. Estar ante esta imagen supone en parte revivir al autor y el sentimiento idealizado que los visitantes tienen hacia él. Pero ¿Cuántas pinceladas de Delacroix siguen siendo apreciables en la primera capa de esta pintura?

Tras tantos años, una imagen de estas características ha tenido que necesitar unas cuantas manos de restauradores. Muchas habrán sido los profesionales que han posibilitado que el total de la pintura siga apareciendo lo que era. Por tanto habría que cifrar el porcentaje del cuadro que mantiene contenido originario y cuánto forma parte del mérito de la restauración.

Es cierto que la carga histórica de esta imagen es incuestionable, independientemente de las ficciones a las que se sostiene su vínculo con la historia, su relevancia ha ido en aumento desde el día en que fue pintada.

C. Baudelaire llegó a decir que este autor seguiría levantando pasiones en el futuro. Y en el presente, la relevancia de este cuadro se mantiene

elevada.

Hay que decir que sus ideales poco tienen que ver con este hecho. Incluso se podría vincular esta pintura de un modo simbólico a una ideología mal envejecida, que poco se relaciona con el pueblo, su fuerza y su libertad.

¿Cómo sino se explica que una joven utilice esta imagen para denunciar en defensa del pueblo y sea repudiada y amenazada de muerte?

Cuando la chica decidió intervenir la libertad guiando al pueblo de Delacroix con un rotulador, muchos se exaltaron. La violencia se desató y muchos arremetieron contra la joven de forma excedida. Todos los medios especificaban que una demente había cometido vandalismo, al asaltar este patrimonio de la humanidad. Los medios identificaron a la joven como una enajenada, con problemas mentales diagnosticados.

Lo que la chica garabateó sobre este famoso cuadro de Delacroix consistía en unas siglas. AE911, que corresponden a un comité de arquitectos internacional y a la fecha de lo sucedido el 11 de Septiembre de 2001 en el World Trade Center y el Edificio 7. No parece acto de enajenación que de todas las imágenes escogiera una tan representativa. Y que además fuera capaz de sintetizar antes de que los guardias la interceptaran un mensaje que es suficiente para despertar el interés por lo que su significado esconde.

Parece que la manera en que actuó estaba demasiado meditada como para ser considerado un acto pasional por parte de una demente.

Por increíble que resulte, atentar contra una obra de arte es algo que ha sucedido en numerosas ocasiones a lo largo de la Historia; El jarrón roto por Ai Weiwei, así como el jarrón de Ai Weiwei que otro artista destrozó para reclamar un espacio para artistas locales, el retrato de Jacob Zuma, Goya durante la guerra civil...

Y como no, Eraser, el dibujo que Rauschenberg borró a De Kooning para luego exponerlo. Rauschenberg se decidió a ir al taller de su "maestro" de Kooning para hacerle una complicada propuesta: pedirle un dibujo para que éste fuera borrado. De Kooning aceptó la proposición eligiendo un dibujo difícil de eliminar (dos meses le costó la tarea a Rauschenberg) y que realmente echara de menos, uno del que tuviera alta estima. No quería que el desafío fuera menor.

Por supuesto, la obra de Rauschenberg tuvo muchos opositores y críticos escépticos, que consideraron la obra un ataque al expresionismo abstracto, un simple acto vandálico. Sin embargo, cuando se le pregunta al artista por su obra, siempre responde con la misma afirmación, "It 's Poetry". "Erased de Kooning" es una actuación puramente artística, por parte de un artista que revierte así la famosa cita picassiana "todo acto de construcción es un acto de destrucción".

Esta intervención supuso un desarrollo reflexivo extraordinario para el arte, y aunque la imagen de Kooning no tenía la importancia que tuvo la libertad de Delacroix, no parece tan serio que en ambos casos fueran intervenidas para intentar aportar algo más a la humanidad.





La libertad guiando al pueblo se suma a una larga lista de imágenes que han sido objeto de atentado. Entre ellas podemos encontrar el Guernica de Picasso, que en 1974 Tony Shafrazi, grafiteó con spray rojo para realizar una acción de protesta por el perdón que el presidente estadounidense Nixon, había concedido a William Calley por sus acciones en la masacre de My Lai (Vietnam).

“La política es algo omnipresente, no me puedo imaginar ninguna actividad que esté apartada de la política. El video es un medio de expresión muy utilizado porque me parece que se corresponde con los tiempos que me toca vivir. Hay que hacer lo que tu tiempo te indique qué tienes que hacer. Tu momento que es el que determina la técnica, y por eso es tan importante poner el acento en que política es todo y video arte es una técnica intrínseca a nuestro momento presente”

*“Por la Razón o por la Plata, la reflexión era sobre cómo la súper idea del super nacionalismo, de la gran identidad que uno se ha construido y de la que se siente tan orgulloso no es más que una condición hecha a lo largo de la historia que ha cambiado una y mil veces y que podrá seguir cambiando y que tiene un trasfondo básicamente económico. Si ese cuadro, La Libertad guiando al pueblo de Delacroix fuese en vez de una representación alegórica una representación realista, la chica acabaría asesinada.”*

Cristina Lucas

Por la Razón o por la plata, es un video de la artista Cristina Lucas en el que recrea la escena de la libertad guiando al pueblo. En el video la escena va tomando forma hasta completar el cuadro y tras una breve calma estática, la protagonista es abatida dramáticamente por un disparo.

Cristina Lucas es una artista a la que no le tiembla el pulso a la hora de defender sus valores. En primer lugar, con “Habla” un video en el que la artista rompe a martillazos una reproducción a tamaño natural del Moisés de Miguel Ángel, con lo que intenta hacer una crítica sobre el dios monoteísta y masculino que rige el orden de las religiones más importantes de occidente.

*“No es una cuestión de odio, o sí. Es una cuestión freudiana. Decía Freud que hay que matar al padre para poder ser adulto, y eso es lo que hice. De todas formas está basada en una performance que hizo el propio autor del Moisés que es Miguel Ángel. La rodilla del original tiene una incisión. Cuenta la leyenda que se la hizo el propio Miguel Ángel, quien cuando acabó la obra, le dio un golpe a la estatua en la rodilla y le dijo “habla”. La estatua es maravillosa, claro. Pero no me importaba tanto la estatua en sí como la performance de Miguel Ángel. Entonces pensé que Moisés tendría que dar algunas explicaciones. En primer lugar, Moisés es el gran padre de las tres religiones monoteístas, que además son muy machistas porque son patriarcales. El patriarcado es una cosa que había que romper. Pero yo soy artista entonces también es una remodelación de la obra.”*

Cristina Lucas

Otra culpable de atentar contra el arte es Valerie Hegarty, la artista norteamericana. Toda su obra se basa en producir y reproducir obras de arte, para luego destrozarlas de diversas formas. Su web muestra una línea cronológica en la que se acumulan sus 'crímenes' dando forma a un horrorshow formado por viejas glorias del arte hechas añicos. Al igual que Cristina Lucas, Valerie produce sus propias replicas con mucho esmero, haciendo alarde de una técnica muy lograda. La primera diferencia entre ambas es la violencia contra la que arremeten contra el arte. Mientras que Valerie se centra en destrozar y acumular sus cadáveres Cristina prefiere humillarlos, acabar con lo que ellos representan para luego fingir sus muertes.

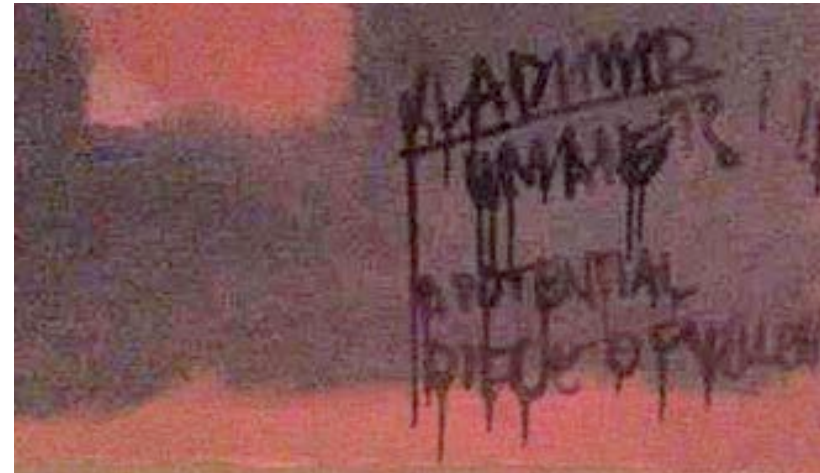
Son diversas las motivaciones que han llevado a muchos a atentar contra una imagen considerada obra de arte, pero las respuestas de quienes no comprenden este acto son asombrosamente predecibles. Estos sucesos suelen ser correspondidos con el deseo de agredir a los "terroristas".

Algo bastante sorprendente teniendo en cuenta la poca relevancia que se le da al arte en los últimos tiempos. Pero incluso quienes menos se esfuerzan en comprender las imágenes, se muestran gravemente ofendidos cuando alguien atenta contra ellas.

Recientemente ha surgido el movimiento del "amarillismo" que recorre las instituciones firmando y fotografiando obras de arte que ellos consideran dignas de pertenecer a su museo virtual. Hace poco este grupo atentó contra un Rothko. La idea consistió en añadir un grafiti en el que se puede leer "a potential piece of yellowism".

En su web podemos encontrar los fundamentos de este colectivo.

<http://www.thisisyellowism.com>













Una de las escenas de Batman de Tim Burton, comienza en un escenario museístico. Los actores que aparecen representan a un público claramente pudiente que disfruta de una velada apacible. Pero la calma de las personas es tal, que todo parece forzosamente aburrido.

Kim Basinger interpreta a una fotógrafa (Victoria Vale) muy interesada por Batman, su curiosidad por el héroe es proporcional a la que el Joker, el eterno enemigo de Batman siente hacia ella.

En esta escena Victoria disfruta de la velada esperando en una mesa del bar del museo, cuando de repente recibe un presente. Al abrirlo se encuentra con una máscara de gas y unos segundos después el espacio comienza a llenarse de un humo tóxico.

Todos los que están allí caen muertos, siendo ella la única en mantenerse despierta. De repente suena Prince!, y unos macarras parecidos a unos punkis entran en la sala bailando seguidos del Joker. Todos llevan botes de pintura y brochas, y a ritmo de la música comienzan a atacar contra las obras expuestas. Cada uno interviene la pintura que le viene en gana y todo parece un festejo.

Muchos han visto esta escena en el cine, pero seguro que pocos han sentido una tensión negativa al ver estas imágenes.

Kim acaba de conocer a un artista sin precedentes, y ni siquiera lo sabe. La convención nos dice que todo lo que ha sucedido en esa escena es destructivo y por tanto relacionado con los actos de un villano. Pero la realidad es que la escena desprende una energía muy positiva. La celebración con la que el Joker hace aparición parece un despertar que se

contrapone con el silencio que había ya antes de la muerte del público.

Lino Lago es una artista que llega en un momento diferente, pero con la misma fuerza que propulsa al Joker. El cambio es una necesidad y el modo en que Lago lo propone parece el adecuado. Atentar contra una imagen puede interpretarse como un acto agresivo, pero no es violencia lo que propone este tipo de atentados. En principio todo apunta a un "ojo por ojo" ya que fue la imagen la que atacó primero. No se trata de simple vandalismo, o de una cruzada contra el arte, creo que estamos ante algo más parecido a una restauración.

La idolatría hacia las imágenes sigue estando pervertida por los antiguos valores que rodeaban al arte y es necesario dejar de conservar estos ideales que mantiene estancado el flujo de la cultura visual y las reflexiones que de ella derivan.

Sin duda nada en este mundo aparece para permanecer en él. Todo perece con el paso del tiempo. El cuerpo, entendido como el medio físico que compone una obra de arte no puede ser eterno y no solo por una cuestión naturalmente simple. El motivo crucial por el que las imágenes no deben permanecer entre los vivos perpetuamente, es que tampoco los seres vivos pueden vivir eternamente. Con cada generación de artistas todo cambia, y con cada cambio lo anterior deja de tener presencia para ser archivado en los almacenes de una institución o un coleccionista privado. En un mundo ilimitado no estaría de más poder generar un archivo infinito de imágenes que crece exponencialmente. Pero nuestra capacidad para recordar y observar imágenes es muy limitada.

Actualmente hay un gran debate en los museos con motivo de la conservación. La inmensidad del panorama artístico, y la cantidad de cambios que suceden de un año a otro en la cultura, dificultan la toma de decisiones relacionadas con las colecciones. Es algo lógico, dar funcionamiento al arte contemporáneo requiere de cierta flexibilidad. Esto no es posible si el espacio está ocupado por una colección desfasada y cerrada a cambios.

¿Tan horrible sería plantear las imágenes fuera de su cuerpo?. Acaso restaurar la libertad guiando al pueblo hasta perder cualquier rastro de un gesto de Delacroix, tiene más sentido que dejarla morir en su estado originario. Deberíamos tener en cuenta el coste que esto conlleva, y la carga de irracionalidad que sustenta la idea de que una imagen es más fuerte por ser original. Por otro lado, hoy sería posible restaurar esta imagen infinitas veces por restauradores como los de FACTUM.

No cabe duda que la lógica de los antiguos métodos de conservación y restauración han cambiado. Tampoco de que las necesidades de los museos son otras, pero sorprendentemente lo que no parece permutar es la forma en la que concebimos la cultura visual, aun viviendo en la era de la e-imagen.



BOCETO 3















*Otro cuadro de mierda*





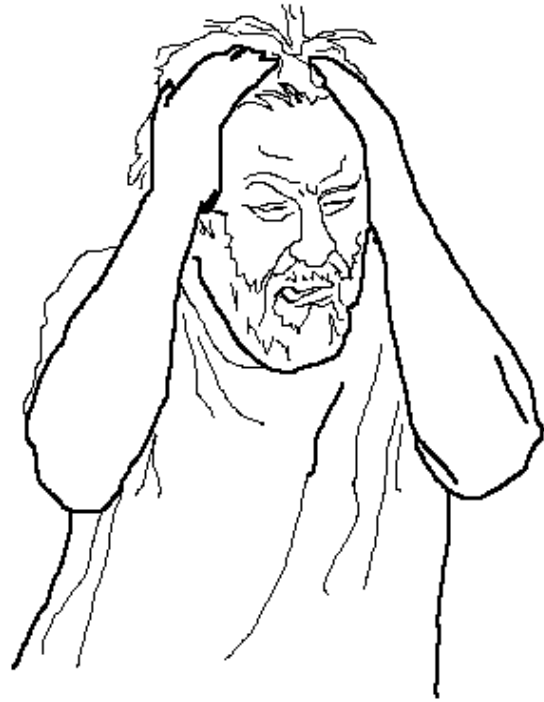


**YOU MAY HAVE  
MISUNDERSTOOD ME**



**I DIDN'T MEAN 15  
MINUTES OF SHAME!**









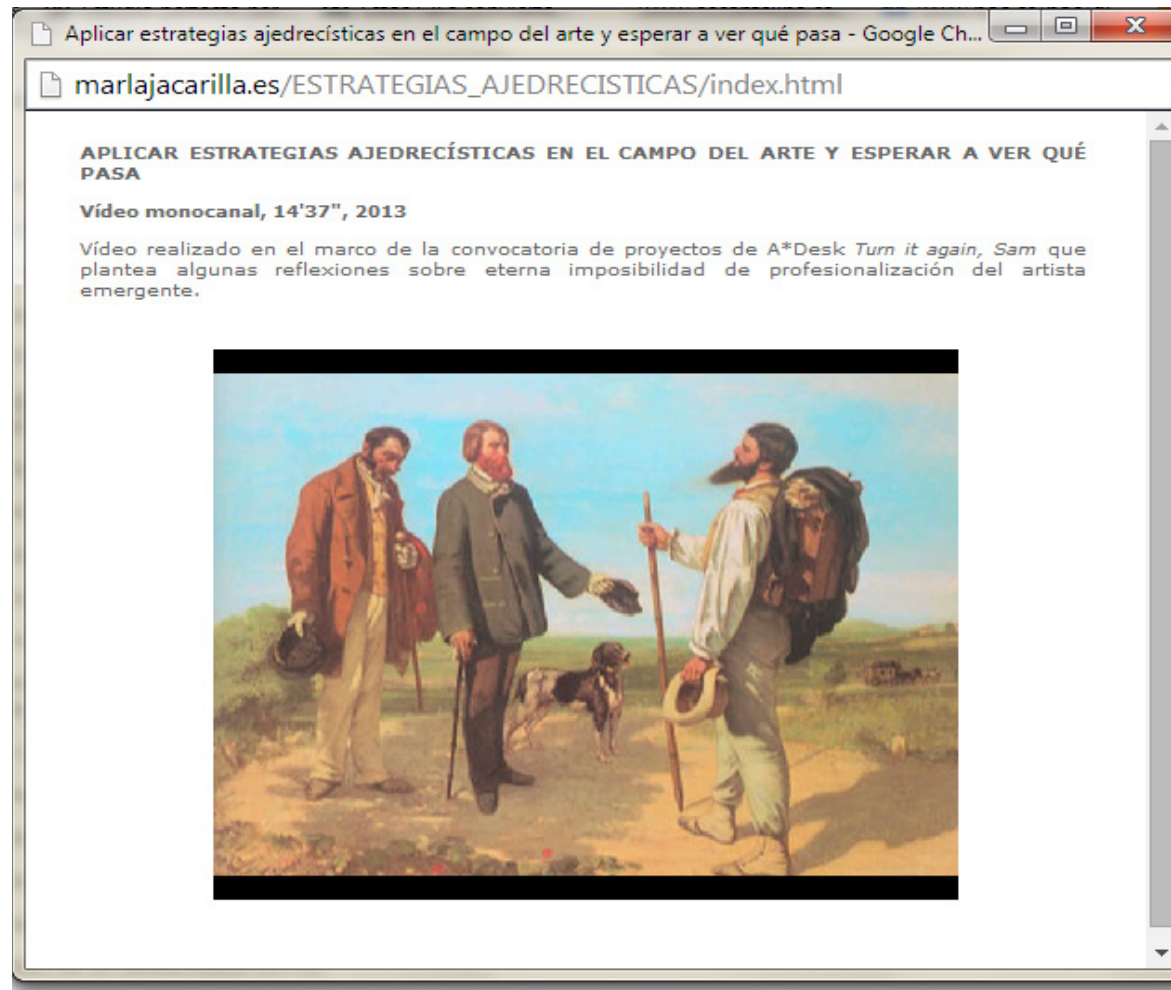




# PROYECTO

# IMAGINARIO

# MARLA JACARILLA



# HAJNAL NÉMETH



Live performance, 40', REH Kunst, Berlin, 2013

Delivered by: Tobias Müller-Kopp, Kristin Schulze and the Jazzchor Berlin Vokal - led by Michael Betzner Brandt

In an opera-like vocal enactment of confessions, a politician and a banker are engaged in a Faustian dialogue with their own conscience, discussing their fascination of power, their initial enthusiasm, their beliefs and the loss of it, and the question of responsibility.

The whole room at REH Kunst becomes an abstract-minimalistic stage, which frames the talk between the power persons and their consciences. Characteristic for Hajnal Németh's practice, this piece also moves on the border between different genres. The singers are placed like sculptures on the stage – as tableaux vivants – underlining the crossover between music and visual arts. The exchange between the banker and the politician is accompanied by a choir, which alternately embody citizens or revolutionaries – rotating between comfort and consternation, trust and distrust.

The struggles and experiences of the protagonists are different but address the same problems nonetheless. In focus are the figure of the loser and the subject of losing. What are the consequences of personal failures, or of collective failures? How do we react to the loss of power, money or morale? On the stage, self-delusion and the contrasts between concepts of individual and societal sense of responsibility are disclosed. Through the opera-like staging, the permanence of these themes is underlined – regardless of the currentness of the financial- and euro-crisis.

# JAMES KERR







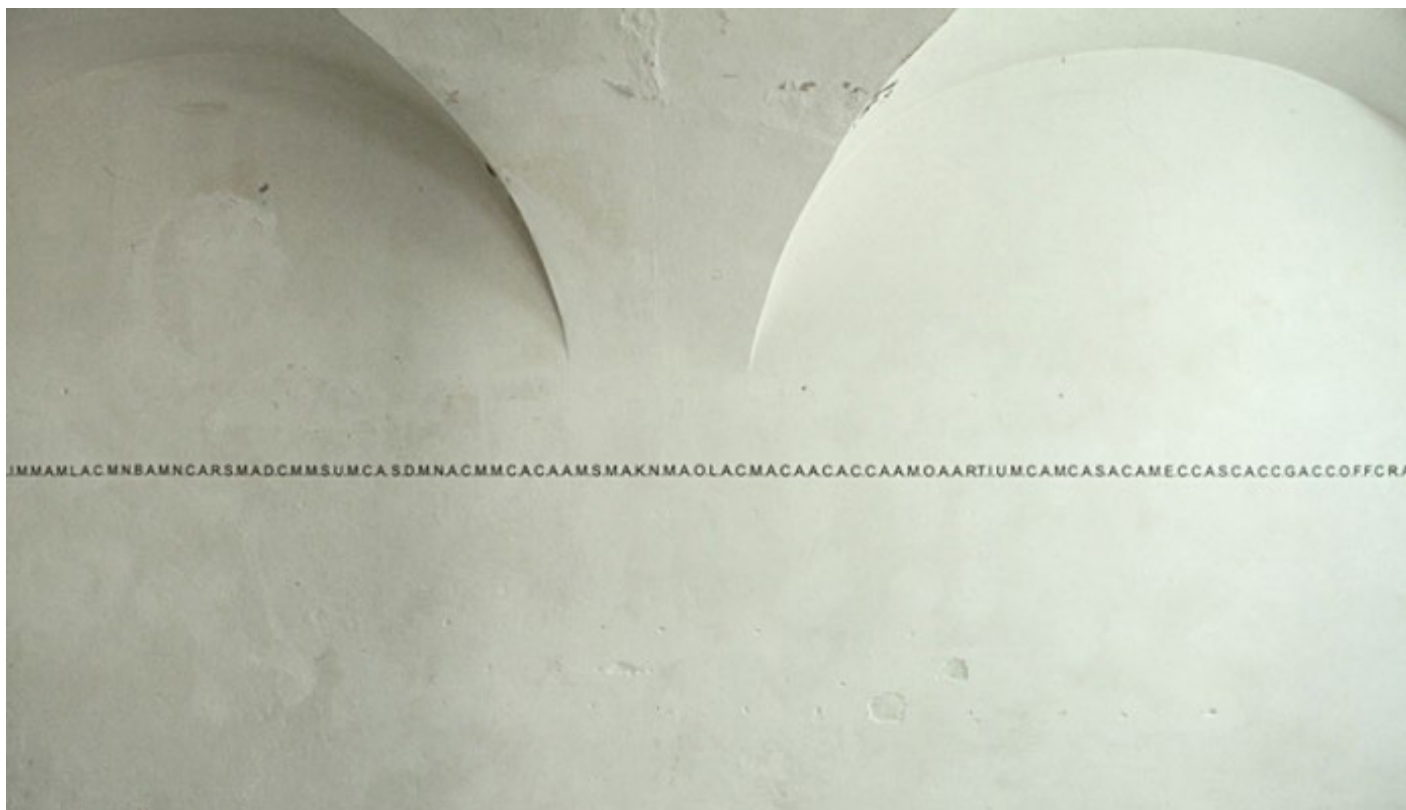
- SCORPION DAGGER -

(james kerr)

I'm going to try and post one of these GIFs everyday. they're digital collages made mostly from northern and early renaissance paintings.

<http://scorpiondagger.tumblr.com/page/3>

## RUI CALÇADA BASTOS





ZI. MIMOCA. MUMOK. MOCP. MIMA. WOMAT. MNAC. MASS.MOCA. MAM. MAK. MODEM. MUMOK. MAM.ARC. MAM.BA.

SMAK. NMAO. LACMA. CAAC. ACCA. AMOA. ARTIUM. CAM. CASA. CAMEC. CAS. CAC. CGAC. COFF. CRAC. CAV.



## MATÍAS SÁNCHEZ



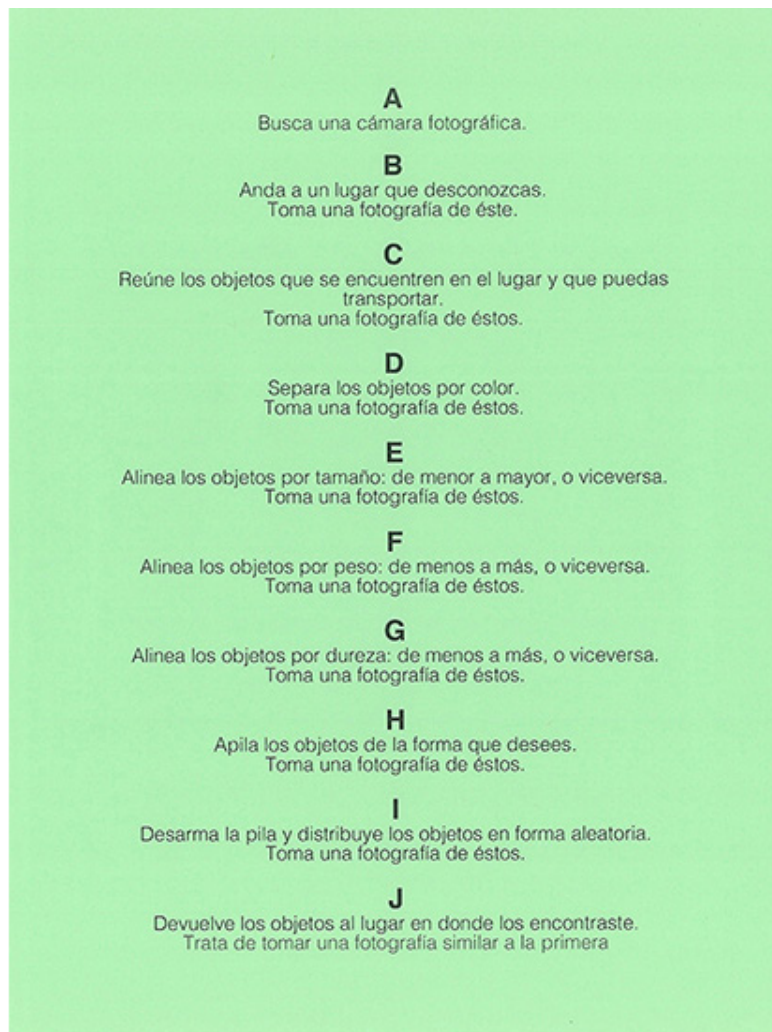
*Jodidos pero contentos. 2013*  
Óleo sobre tela.  
200 x 200 cm.



*Joven artista español en Berlín. 2013*  
Óleo sobre lino, 55 x 38 cm.



# ALEJANDRO LEONHARDT



*Es posible que nada haya sucedido*

Instructivo

2010 – 2012





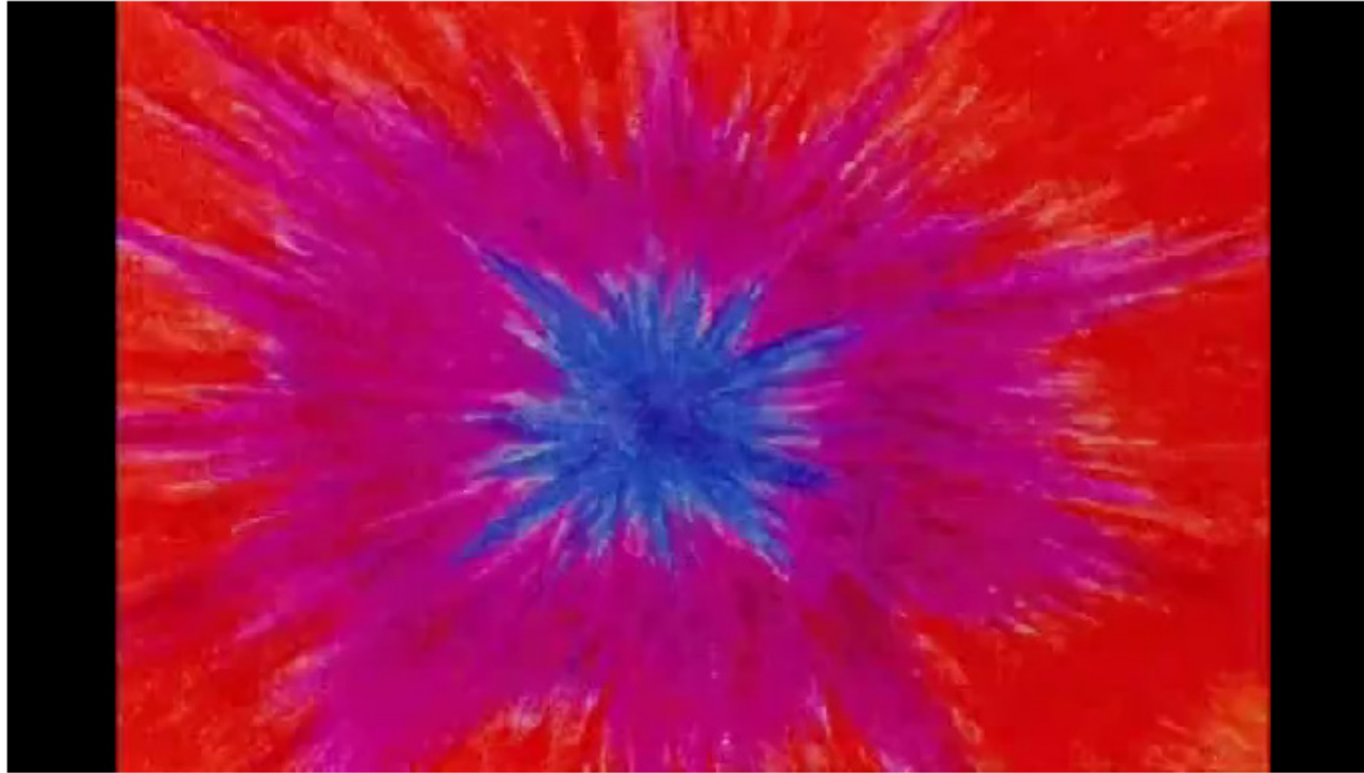




Instalación realizada a partir de mobiliario desechado y basura recolectada de la bodega de Universidad ARCIS. Los objetos que la constituyen fueron dispuestos de modo tal que forman inusuales agrupaciones y frágiles asociaciones de calce y equilibrio entre ellos. Desembocando en inadecuadas relaciones que rozan lo absurdo.







#### UN PRÓXIMO INTENTO PODRÍA TENER ÉXITO

Video

59 segundos en loop

Sala A.M. Universidad Mayor

Santiago, Chile 2012

[<http://vimeo.com/73892862>]

Video realizado a partir del montaje cronológico de un total de 75 explosiones extraídas del total de 48 capítulos presentados hasta el momento en la serie animada El Coyote y el Correcaminos (Warner Brothers) entre los años 1949 y 2010. Es una secuencia que unifica el fanatismo de una eterna cacería y el jolgorio de la misma, mediante explosiones abstractas y estridentes que suprimen a los personajes.

# RUI VALÉRIO



*Squarepusher, 2013*  
Video, television, electric engine, iman  
Variable dimensions



*Subtitle (Everything Has Been Done Before - 2'27'')*, 2013  
Acrylic on canvas  
200 x 150 cm





*John Cage Meets Sun Ra, 2013*  
Acrylic on canvas, 30 x 30 cm (each)



*Colour Music (Louis Bertrand Castell Scale), 2013*  
Video, DVD DVPAL, 4:3, color, sound, 10'  
Edition of 3 + 1 AP

## DISCURSOS EN LA ÉPOCA DE LA SATURACIÓN PRODUCTIVA

Investigar en arte es un campo relativamente nuevo como disciplina. Como artista he mantenido el dilema de si debía hacer un trabajo meramente práctico. Lo cual considero investigación. O desarrollar un marco teórico en el que mi practica y la de otros artistitas plantean sus investigaciones.

Con el fin de dejar su forma abierta a cambios, he planteado la investigación con un desarrollo teórico que se limita una serie de temáticas vinculadas con la producción de arte en el presente. En ella uso referentes de otros artistas para generar un contexto visual en el que toda esta retorica encuentra su sentido. Por otra parte a medida que avanzaba la investigación he ido incluyendo bocetos de trabajos artísticos posibles.

El proyecto queda abierto de esta forma a ser interpretado como propuesta reflexiva, al mismo tiempo que sirve de marco teórico para indagar en creación artística y curaduría.

Boceto 1 Lazycurator, el discurso automático en la era de la superproducción.

Formas de construir conexiones textuales y visuales aleatorias.

Boceto 2 CAPTCHA painting

Pinturas planteadas con la estética del CAPTCHA, con terminos convencionales del arte.

Boceto 3 Grafiti sobre réplica de la Libertad guiando al pueblo.

Consiste en una réplica del cuadro de Delacroix, pero con la etiqueta añadida por la joven de Francia que lo grafiteo.

Boceto 4 Pinturas fonéticas

Los impactos visuales de los comics toman forma y nombre de atentados en el arte.

Boceto 5 MEMES de personajes del arte listos para difundidos por la red.

Personajes del arte memetizados planteando situaciones teoricas absurdas. Estos personajes están difundidos por facebook, donde todos participan aportando sus interpretaciones a través de ellos.



## JUSTIFICACIÓN

Las motivaciones que me han llevado a iniciar esta investigación son ajenas a las conclusiones que puedan surgir. Como investigador en arte, mi campo de disciplina mantiene unos límites algo difusos, lo cual me ha mantenido alejado de la búsqueda de objetivos concretos.

Esta investigación desarrolla un juego destructivo-constructivo en el que se indaga en problemáticas acordes con el panorama actual del arte.

Con un planteamiento semejante a un marco teórico, la investigación se divide en capítulos que guardan cierta relación entre sí. Cada capítulo corresponde a temas que me han supuesto problemas en mi anterior experiencia como artista y como investigador.

La argumentación está dividida en dos bloques que aunque hilados se bifurcan para dar pie a dos indagaciones.

a) Las relaciones entre la imagen-discurso, las vinculaciones que ambas guardan con la política a través de la cultura y la cultura visual. Y como estas relaciones plantean un panorama poco esclarecedor ahora que todo parece estar obstruido por saturación.

b) La cultura de la conservación en los tiempos de la superproducción artística.

Ambos campos salvan sus distancias para enfocar un posicionamiento político que se plantea libre de responsabilidades utópicas y de fantasías de emancipación global. El centro de esta investigación se basa en las políticas artísticas, en como se perciben desde el punto de vista de la creación.

Y en intentar indagar nuevas maneras de pensar en el arte sin permitir que este se extinga como tal.

Una de las premisas de los argumentos aquí defendidos es que el arte no estuvo lejos del público en los últimos años. Más bien sería lo contrario, el público nunca supo que estaba delante del arte en todo momento. El arte no puede pretender arrastrar a su público en una dirección por justa que parezca su causa. La apuesta de la investigación se plantea desde la confianza en un público que sabe lo que es adecuado para sí mismo, mientras que el arte ha de estar ahí para proponer situaciones en las que el público pueda conectar fin de hacer ensamblaje con las infinitas posibilidades que el arte ofrece.

## BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN Giorgio: Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida.  
Ed. PRE-TEXTOS. Valencia, 2003.

BOURRIAUD, Nicolás: Post-producción.  
Ed. Adriana Hidalgo Editora, 2004

BREA, José Luis: Las auras frías.  
Ed. Anagrama. Barcelona, 1991

BREA, José Luis: Un ruido secreto: El arte en la era póstuma de la cultura.  
Ed. Mestizo. Murcia, 1996.

BREA, José Luis: Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image.  
Ed. Akal, Madrid, 2010.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: Exitbook #13 Miedo, Realidad y Ficción.  
Ed. Rosa Olivares y Asociados S.L. Madrid, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges: Cuando las imágenes toman posición.  
Ed. A. Machado Libros. Madrid, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. CHÉROUX, Clément. ARNALDO, Javier: Cuando las imágenes tocan lo real.  
Ed. Ediciones Arte y Estética. Madrid, 2013

FOUCAULT, Michel: El pensamiento del afuera.  
Ed. PRE-TEXTOS, Valencia, 2010

GOMBRICH, E.H., Arte e ilusión.  
Ed. Debate, 2003

GROYS, Boris: El arte conceptual del comunismo. Catálogo: La ilustración total Arte conceptual de Moscú 1960-1990.  
Ed. Hatje Cantz. Fundación Juan March, Madrid, 2008.

GROYS, Boris: Sobre lo nuevo: Ensayo de una economía cultural.  
Ed. PRE-TEXTOS. Valencia, 2005.

O'DOHERTY, Brian: Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo.  
Ed. Centro de documentación y estudios avanzados de Arte Contemporáneo. Murcia, 2011.

RANCIÈRE, Jacques: Sobre políticas estéticas.  
Ed. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona 2005.

RANCIÈRE, Jacques: El malestar en la estética.  
Ed. Clave Intelectual S.A. Madrid, 2012

RORTY, Richard: La Filosofía y el espejo de la naturaleza.  
Ed. CATEDRA, 2010

VVAA: Estudios visuales 7: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo.  
Ed. CENDEAC. Murcia, 2009

WARNER, Michael: públicos y Contra-públicos. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 2008

DIDI-HUBERMAN, George: La imagen mariposa.  
Ed. Mudio&Co. 2013

## TEXTOS

FENÁNDEZ MALLO, Agustín: Apropiacionismo hoy, multiplicación del accidente. Artículo para Salonkritik.com, 20 Septiembre de 2012

VALCÁRCEL, Isidoro: Sin títulos.  
Salonkritic.com 29 de Junio de 2014.

RANCIÈRE, Jacques: Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento. Traducido del francés por Alejandro Arozamena. Publicado originalmente en el número 0 de la revista Inaesthetik, junio de 2008.

## ARTÍCULOS

[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/25/actualidad/1408976270\\_848341.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/25/actualidad/1408976270_848341.html)  
<http://www.realidadesinexistentes.com/destruir-para-crear>  
<http://www.theclinic.cl/2012/11/16/cristina-lucas-la-artista-que-le-saco-la-cabeza-a-moises-y-le-pego-con-una-botella-a-rousseau/>

## LINKS

<http://curatroneq.com>  
[http://500letters.org/form\\_15.php](http://500letters.org/form_15.php)  
<http://www.mit.edu/~ruchill/lazycurator.html>  
<http://www.thisisyellowism.com>  
<http://www.factum-arte.com/es/inicio>

## WEB'S DE ARISTAS

<http://valeriehegarty.com/home.html>  
<http://www.varini.org>  
<http://www.antoniofernandezalvira.com/>  
<http://www.leonorserranorivas.com>  
<http://www.annamoreno.net>  
<http://lilianaporter.com/>  
<http://www.linolago.com/>



